

# iscte

INSTITUTO  
UNIVERSITÁRIO  
DE LISBOA



UNIVERSIDADE  
**NOVA**  
DE LISBOA

---

## **A Geração da cidade: trajetórias musicais de jovens em várias escalas (Lisboa, 2010/2020)**

Ricardo José Pires Alves Bento

Doutoramento em Estudos Urbanos

Orientadores:

Doutora Maria da Graça Índias Cordeiro, Professora Associada com Agregação, ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Doutor Rui Telmo Gomes, investigador integrado CIES, ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

setembro 2021

---

## **A Geração da cidade: trajetórias musicais de jovens em várias escalas (Lisboa, 2010/2020)**

Ricardo José Pires Alves Bento

Doutoramento em Estudos Urbanos

Júri:

Doutora Maria Teresa Marques Madeira da Silva, Professora Associada do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, (Presidente do Júri)

Doutora Renata Sá Gonçalves, Professora da Universidade Federal Fluminense (Brasil)

Doutora Lúcia Sofia Alves Passos Ferro, Professora Auxiliar da Universidade do Porto

Doutora Ana Patrícia Faria Pereira, Investigadora Integrada, Universidade Nova de Lisboa

Doutor Otávio Ribeiro Raposo, Investigador Integrado do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Doutor Luís António Vicente Baptista, Professor Catedrático da Universidade Nova de Lisboa

Doutora Maria da Graça Índias Cordeiro, Professora Associada com Agregação do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa.

setembro 2021

## **Agradecimentos**

Em retrospectiva, quero enfatizar como a individualidade e responsabilidade da realização deste doutoramento em Estudos Urbanos se complementou com diferentes dimensões de suporte social e descoberta coletiva, sem as quais eu dificilmente poderia ter prosseguido na sua construção.

Começo por agradecer o apoio dado pela Fundação para a Ciência e para a Tecnologia (FCT) que, através da bolsa SFRH/BD/117615/2016, me permitiu ter a autonomia financeira necessária para fazer esta tese de doutoramento. Na Universidade Nova de Lisboa e no ISCTE-IUL, fui integrado num conjunto de estruturas, recursos e pessoas que continuamente me motivaram neste processo académico. Em particular, sublinho as inúmeras conferências, colóquios e encontros científicos nos quais participei. Além disso, realço também a experiência artística de integração no coro do ISCTE-IUL, ativamente vivido por professores, colegas e funcionários que me despertaram valiosas emoções musicais e sociais.

Agradeço o acolhimento que me deram no centro de investigação CIES-IUL. A disponibilidade próxima para escutarem os constrangimentos do quotidiano, para apoiarem e colaborarem nas soluções das mesmas foi incansável. Nesse campo, tenho de sublinhar a preciosa ajuda da Neíde Jorge, sem evidentemente olvidar todos os outros intervenientes.

Expresso um agradecimento à direção da Orquestra Geração, António Wagner Diniz e Helena Lima, aos professores e funcionários dos núcleos da Amadora e de Loures. Menciono especialmente os professores Eduardo Lala (Gerajazz) e António Barbosa (Camerata de Loures) e os seus alunos pela forma aberta como me receberam em ambos os projetos. Para além disso, o meu sincero e sentido reconhecimento aos jovens músicos que me permitiram observar a construção das suas relações musicais quotidianas e que são parte essencial desta pesquisa.

As frutíferas discussões, projetos e ideias que alimentaram esta tese devem em muito aos professores, amigos e colegas que constituem a rede de investigação Etno.Urb; como Heitor Frúgoli Jr., Lígia Ferro, Luís Baptista, Otávio Raposo, Patrícia Pereira, Pedro Varela, Rita Cachado ou Renata Sá Gonçalves; apenas para mencionar alguns entre tantos outros que inspiraram novos horizontes exploratórios, como o meu coorientador Rui Telmo Gomes.

Acima de tudo, nada do que antes foi descrito para a realização de todas as componentes deste trabalho seria possível sem a amizade, exigência e rigor demonstrado pela minha orientadora Graça Índias Cordeiro a quem devo críticas, aprendizagens e novos modos de olhar a ciência,

a arte ou a vida. Finalmente, estou grato aos amigos e à família que está próxima. Dedico este trabalho ao Bernardo, Martim e à Vanda – minha companheira de sempre nesta aventura.

**Resumo:**

Esta tese de doutoramento centra-se na análise das trajetórias musicais de jovens músicos em transição para a vida adulta que iniciaram a sua aprendizagem na Orquestra Geração (OG). A pesquisa acompanha as múltiplas pertenças sociais destes jovens, quer nas diversas estruturas internas da OG, quer na pluralidade de experiências musicais que surgem do seu desejo de liberdade criativa e autonomia social.

Com diferentes origens de classe, géneros e culturas estes jovens músicos que iniciaram as suas aprendizagens em contexto orquestral, abrem-se para as ruas de uma cidade através de performances de vários tipos. Analiso tais performances que, além de contribuírem para a construção das suas trajetórias musicais múltiplas e heterogéneas, vão consolidando os territórios urbanos e periurbanos por onde vão passando e atuando.

Um dos principais eixos de questionamento da presente pesquisa é a relação entre a dinâmica das ‘carreiras musicais’, as culturas juvenis e os territórios por onde circulam, alimentando os diversos circuitos musicais que fazem esses espaços.

Metodologicamente, é através da visão interdisciplinar dos estudos urbanos e da abordagem etnográfica que ajusto o foco da construção narrativa das biografias musicais destes jovens que se encontram numa importante fase de transição dos seus ciclos de vida. Um dos pontos inovadores avançados nesta abordagem prende-se com uma análise micro das trajetórias musicais de grupos e indivíduos. Assim, descrevo como se delineiam os caminhos para contextos urbanos menos formalizados, nos quais a supervisão de uma ‘cultura oficial’, os mapas hierárquicos institucionais se ausentam das práticas e da sociabilidade.

**Palavras chave:** trajetórias musicais; culturas juvenis; performances; etnografia urbana; orquestra geração; cidade e música

**Abstract:**

This doctoral thesis focuses on the musical trajectories of young musicians in transition to adult life, who began their apprenticeship in the Orchestra Geração (OG). The research follows the multiple social belongings of these young people, either in the different internal structures of the OG, or in the plurality of musical experiences that arise from their desire for creative freedom and social autonomy. With different origins of class, genres and cultures, these young musicians, who started their learning in an orchestral context, open themselves to the streets of a city through performances of various types.

I analyse such performances that, in addition to contributing to the construction of their multiple and heterogeneous musical trajectories, consolidate the urban and peri-urban territories through which they pass and act.

One of the main axes of questioning in this research is the relationship between the dynamics of ‘musical careers’, youth cultures and the territories where they circulate, feeding the various musical circuits that make up these spaces.

Methodologically, it is through the interdisciplinary vision of urban studies and the ethnographic approach that I adjust the focus of the narrative construction concerning the musical biographies of these youngsters who are in an important transitional phase in their life cycles. One of the innovative points advanced in this approach concerns a micro analysis of the musical trajectories of groups and individuals. Thus, I describe how the paths to less formalized urban contexts are delineated, in which the supervision of an ‘official culture’, institutional hierarchical maps are absent from practices and sociability.

**Keywords:** musical trajectories; youth cultures; performances; urban ethnography; orchestra geração; music and city

# Índice

<b>1. Introdução</b>	<b>9</b>
<b>2 Uma etnografia em construção (2010-2020)</b>	<b>14</b>
2.1 <i>Ponto de partida: uma orquestra em rede</i>	14
2.2 <i>Práticas musicais coletivas e inclusão social: as pesquisas sobre a OG</i>	22
2.3 <i>O regresso ao ‘campo’: metamorfose, sociabilidade e território</i>	28
<b>3 Trajetórias musicais: culturas juvenis em marcha</b>	<b>36</b>
3.1 <i>Diversidade urbana: lazer, sociabilidades e estilos de vida</i>	36
3.2 <i>Trajetórias musicais: carreira, circuitos e performances</i>	38
3.3 <i>Da orquestra para a cidade? Espaço-tempo de circuitos, cursos de ação e performances</i>	47
3.4 <i>Etnografia das práticas musicais: trabalho de campo e entrevistas biográficas</i>	54
3.5 <i>‘Entre vistas’, interconhecimento e copresença: quem vê caras por vezes vê corações</i>	59
<b>4 ‘É como se fosse uma família’: orquestra da Amadora</b>	<b>63</b>
4.1 <i>‘Estamos todos ligados’</i>	65
4.1.1 Amadeu: ‘Todos os concertos são diferentes’	66
4.1.2 Francisco: ‘Nunca levei a música... para levar para a vida’	69
4.1.3 Ivo: ‘Comecei a ganhar a minha liberdade’	72
4.1.4 Ariadne: ‘Vejo-me na Geração, na música...’	76
4.1.5 Inês: Combinar a flauta com o nutricionismo	80
4.1.6 Lara: ‘Eu nunca iria tocar violoncelo’	85
4.2 <i>Performances: ‘Nós tocamos, isso é importante!’</i>	89
4.2.1 Ensaios na cidade da Amadora, Inverno de 2017	89
4.2.2 Concerto da Orquestra Municipal da Amadora, 8 de junho de 2007	94
4.2.3 Gravação e concerto da OMGA, março de 2017 e de 2018	95
<b>5 ‘A música faz parte de mim’: ‘Bora Nessa’ de Loures</b>	<b>100</b>
5.1 <i>Narrativas de vida na ‘Bora Nessa’: ‘ganhei mais amigos’</i>	100
5.1.1 Paulo: Nos ritmos da percussão e da bateria	101
5.1.2 Simão: ‘Quando toco viola represento bem aquilo que sou’	104
5.1.3 Marta: ‘O contrabaixo é a minha voz’	107
5.1.4 Sara: ‘O violino agora faz parte de mim’	111

5.2	<i>Performances: palcos, bastidores e territórios urbanos</i>	114
5.2.1	Ensaio da OMGBNL, 22 de novembro de 2018	114
5.2.2	Concerto da OMGBNL, junho de 2019, Bairro da Quinta do Mocho	117
5.2.3	Concerto no pavilhão Paz e Amizade, fevereiro de 2017, Loures	121
<b>6</b>	<b>Meso orquestras: Gerajazz e a Camerata de Loures</b>	<b>123</b>
6.1	<i>Gerajazz: ‘todos temos uma parte de sermos vozes’</i>	123
6.1.1	Eduardo, mãos de maestro	126
6.2	<i>Jazz na cidade: ‘ninguém fica de fora’</i>	132
6.2.1	Ensaio da Gerajazz, 24 de fevereiro de 2018, Bairro do Armador	132
6.2.2	Consagração: redes musicais subterrâneas	135
6.2.3	Entretenimento: Combo jazz na ‘Noite Europeia dos Investigadores’	139
6.2.4	‘Eu quero ser o melhor baterista’	143
6.2.5	‘Temos de saber ouvir... assim como o contrabaixo, subtil’	145
6.2.6	‘As pessoas acabam por gostar sempre do jazz’	147
6.2.7	Liberdade para improvisar	148
6.3	<i>Camerata de Loures: ‘este grupo foi criado por nós’</i>	150
6.3.1	‘Temos de afinar mais pequeno’	152
6.3.2	Os timbres da Camerata de Loures: ‘é mais um grupo de música com os amigos’	160
6.3.3	‘A camerata era a minha prioridade’	161
6.3.4	‘É como se fosse um solista’	162
6.3.5	‘Ficámos todos mais próximos’	164
<b>7</b>	<b>‘Micro bandas’ – circuitos centrais e alternativos de Lisboa</b>	<b>166</b>
7.1	<i>A experiência de tocar nas ruas de Lisboa</i>	167
7.1.1	Ressonâncias da rua	171
7.1.2	‘Levar o público com a música’	172
7.1.3	‘Tocava na Rua Augusta’	173
7.1.4	‘E depois, tornou-se a banda Alta Cena’	176
7.1.5	‘Tiveram muito tempo a tocar na rua’	178
<b>8</b>	<b>As sonoridades da banda ‘Alta Cena’: performances, trajectórias e carreiras</b>	<b>181</b>
8.1	<i>Os músicos entram em cena</i>	184
8.1.1	‘Vida longa ao grupo Alta Cena’	186
8.1.2	‘A música é a sua vida’	189
8.2	<i>Largo do Chiado (Lisboa): palcos públicos das esquinas, praças e ruas</i>	190
8.3	<i>Alcanena: festival 120 Sons</i>	194

8.4	<i>Cais do Sodré (Lisboa): o bar cultural 'Titanic Sur Mer'</i>	199
8.5	<i>Amadora: nos arrabaldes do espaço metropolitano</i>	206
<b>9</b>	<b>Trajétórias musicais: processos de autonomização sócio musical</b>	<b>212</b>
9.1	<i>Les músicos, musicking e buskers na Lisboa global do século XXI</i>	212
9.2	<i>Redes dentro de redes: no domínio interno da OG e da pós-orquestra Geração</i>	215
<b>10</b>	<b>Conclusões</b>	<b>231</b>
<b>11</b>	<b>Bibliografia</b>	<b>237</b>
<b>12</b>	<b>Anexos</b>	<b>247</b>

## **1. Introdução**

Esta pesquisa centra-se na análise de trajetórias musicais de alguns jovens músicos, em transição para a vida adulta, que iniciaram a sua aprendizagem na Orquestra Geração (OG). Pretendo analisar o modo como um conjunto de jovens músicos, que desenvolvem práticas musicais coletivas iniciadas em contexto de aprendizagem orquestral, se abrem para as ruas de uma cidade através de performances de vários tipos. Tais performances não só contribuem para a construção das suas trajetórias musicais múltiplas e heterogêneas como também vão consolidando os territórios urbanos e periurbanos por onde vão passando e atuando. A relação entre a dinâmica das ‘carreiras musicais’ destes jovens e os territórios por onde circulam, assim como o modo como alimentam os diversos circuitos musicais que fazem esses espaços, é o foco da minha análise através do olhar interdisciplinar dos estudos urbanos alimentado por uma abordagem etnográfica.

As cidades, como uma tessitura de redes que se expande por todo o planeta, são polos magnéticos que concentram as dinâmicas local/global. São centro das paisagens urbanas que são atravessadas diariamente por complexas forças de transformação que tornam difícil a previsão do futuro a médio e longo prazo destes habitats humanos. No caso particular de Lisboa, podemos perceber como a cidade vive atualmente fenómenos da gentrificação e especulação imobiliária, processos de turistificação ou a crescente mercadorização da sua paisagem urbana. Como consequência, a centralidade de certas práticas culturais e sociais desenvolve-se por vezes na periferia espacial que acolhe os cidadãos que não dispõem de possibilidades de escolha. Em sentido inverso, a centralidade espacial dos centros históricos tende a sofrer uma forte periferização da sua vida cultural e social devido a este deslocamento que esvazia as relações de vizinhança e interconhecimento pessoal. As narrativas dos jovens músicos que acompanho ao longo deste trabalho circulam pendularmente entre estes dois polos da paisagem urbana, centro e periferias da cidade. Por serem músicos em formação têm de se movimentar na área de Lisboa entre concertos, experimentações entre pares e redes interpessoais, sendo ambas as espacialidades – centros e periferias – transformadas mutuamente e permitindo assim que caminhemos com eles para além de uma visão estática, ultraplaneada e inflexível da cidade.

O ponto de partida desta etnografia foi a minha tese de mestrado, concluída em 2012. Comecei por acompanhar diversos jovens músicos que aprenderam a tocar na OG nas escolas públicas

próximas dos seus bairros de residência (sobretudo nas periferias de Lisboa), por via da implementação de um projeto de inclusão social através da música que se inspirou nas orquestras infantis e juvenis do El Sistema, da Venezuela.

Inicialmente, circulei nos meandros labirínticos desses bairros, ruas e residências onde habitavam e no aprofundamento das interações que eram vividas nos prismáticos contextos que organizavam esta orquestra. Ou seja, o meu recorte empírico situava-se entre as experiências tidas no bairro, na vizinhança e na orquestra. Nesse sentido, tive várias conversas com inúmeros familiares, vizinhos, professores e amigos que por razões de economia e síntese não puderam ser integradas diretamente nesta tese, embora tenham sido elos de ligação cruciais na compreensão do contexto das vidas destes jovens protagonistas. Com o posterior desenrolar do trabalho de pesquisa, o enquadramento foi sendo reposicionado entre os modos como estes protagonistas articulavam as suas relações entre a ‘cultura oficial’ da orquestra, as suas práticas musicais informais, e os contextos da diversidade urbana nos quais se deslocavam na cidade alargada.

Nas últimas décadas, a produção, consumo e divulgação de música sofreram grandes alterações. Sinteticamente, os processos de desmaterialização e de digitalização levaram a que as músicas ficassem mais acessíveis quer relativamente à quantidade de recursos disponíveis para procurar – anteriormente podíamos ficar meses ou anos sem descobrir uma música que tínhamos ouvido na rádio ou no cinema –, como no sentido do fluxo crescente de escolhas que são colocadas à nossa disposição. Essa quase infinitude de escolhas é um difícil problema com qual também os músicos têm de aprender a conviver. O fazer música em conjunto interrelaciona-se com esta desmaterialização dos conteúdos culturais.

Podemos afirmar que a música é algo que atravessa as experiências quotidianas de múltiplos cidadãos, tanto nos encontros e interesses entre amigos nos concertos e festivais, na animação dos diversos espaços públicos e semi-públicos (lojas, ruas, esplanadas), como nas interações de trabalho ou no descanso íntimo da casa. Esses imaginários sonoros catalisam memórias emoções e sentidos. Assim, estas paisagens de som e poesia fazem parte de uma teia audível que é uma das dimensões fundamentais das culturas juvenis contemporâneas. Nesta pesquisa, a música adquire uma grande relevância quer ao nível das interações menos visíveis de bastidores, das relações de aprendizagem e amizade, na adaptação necessária do corpo sensível às exigências dos diferentes instrumentos e géneros musicais, quer no modo como as aspirações se refletem nas performances de palco entre diferentes audiências e experiências de consagração.

Nesse âmbito, o meu trabalho foca-se na construção narrativa das biografias musicais destes jovens que se encontram numa importante fase de transição dos seus ciclos de vida. É através do relato das suas histórias em múltiplos domínios que analiso como se mobilizam na transformação dos seus papéis sociais, procurando como jovens adultos os seus processos graduais de pré-autonomização. A partir desta plataforma comum, que se caracteriza por uma plurivocalidade de perspectivas, origens de classe, géneros e culturas, procurarei evidenciar ao longo desta pesquisa como as redes de sociabilidades musicais de alguns destes jovens músicos se interligam no espaço público das ruas, esquinas e palcos de Lisboa e arredores. Neste sentido, analiso a construção das expectativas estético-culturais de práticas sociais concretas, de trajetórias musicais e da vida social de jovens músicos empenhados em manifestar-se cívica e culturalmente na esfera pública da cidade.

A construção do objecto de pesquisa é pensada através das múltiplas pertenças sociais que estes jovens mantêm quer no domínio das estruturas internas da OG, quer no domínio das expressões artísticas, redes de relações e circuitos musicais que se alargam dinamicamente para fora das fronteiras e hierarquias institucionais da orquestra. Nomeadamente, esta abordagem procura articular diferentes escalas, práticas musicais e redes de sociabilidade, refletindo dialecticamente as relações entre a unidade institucional das práticas coletivas da OG, e, por outro lado, a pluralidade de experiências musicais que surgem da iniciativa pessoal destes jovens ao perseguirem os seus próprios desejos de liberdade e autonomia social. Ou seja, quando em potência estes jovens músicos intervêm na invenção de si mesmos, imaginando novas capacidades de agência criativa, diferentes identidades sociais e motivações de participação e cidadania.

A análise desses dois domínios distintos, as redes e subgrupos da OG com as redes de relações da pós-orquestra Geração, pretende refletir sobre as diversas condições do viver as práticas artísticas e as metamorfoses sociais que acontecem em ambas as dimensões, salientando as aspirações destes jovens, as espacialidades simbólicas e físicas que experimentam ou as dinâmicas dos poderes institucionais presentes nos contextos urbanos em que circulam. Na aprendizagem destes processos artísticos muitos destes jovens músicos convocam formas vivas de sensibilidade e de questionamento crítico, catalisando a autoconsciência de quem são e do que pretendem vir a fazer no futuro. Estes modos alternativos de interpelar a sociedade em geral emanam organicamente dos mecanismos artísticos e, em particular nas culturas juvenis, constatamos que são uma forte expressão desse desejo de transformação social. Assim, revelou-se essencial na construção do objecto de estudo dar voz a estes jovens, no sentido de

melhor compreender como se diferenciam as suas práticas musicais em grupos diversos de modo a analisar em que dinâmica a integração/exclusão nas diferentes redes de ação geraram transformações ao nível dos processos de individualização, nas relações interpessoais e percepções estéticas do mundo.

A tese organiza-se em três partes. A primeira parte (capítulos 2 e 3) é teórica e metodológica. Nestes dois capítulos, começo essencialmente por estudar os conceitos trabalhados por estudos anteriores que abordaram as interrelações entre música e inclusão social, em particular aqueles que se debruçaram sobre os casos internacionais das orquestras El Sistema e, noutra nível de análise, os trabalhos realizados sobre a implementação da Orquestra Geração, em Portugal. Na sequência dessas reflexões e pistas de análise, procedo à definição das principais noções que constituem o quadro teórico-metodológico da presente pesquisa, tendo em conta as singulares relações que mantêm entre si, nomeadamente as noções de trajetórias musicais, cursos de ação, carreiras, circuitos e performances que mapeiam as coordenadas semânticas do objeto de estudo propriamente dito. Depois, descrevo e fundamento as diversas estratégias metodológicas que se foram moldando às mudanças do trabalho de campo, quer no que diz respeito ao tratamento das diversas entrevistas que conduziram à construção das narrativas biográficas, quer em relação ao acompanhamento das performances musicais nas diferentes redes interpessoais e contextos.

A segunda parte, (capítulos 4, 5 e 6) etnográfica, debruça-se sobre as trajetórias musicais no contexto das redes internas da Orquestra Geração (OG). Primeiramente, a partir das narrativas dos próprios jovens as biografias que permitem conhecer melhor como interagem, quem são e que expectativas têm em relação ao seu futuro no âmbito destas trajetórias musicais. Posteriormente, são descritas as diferentes práticas musicais coletivas, os naipes musicais em que estão inseridos, as performances em que se envolvem, os ensaios e algumas apresentações de palco em que intervêm ativamente. No capítulo 4, a minha análise detém-se sobre a formação e desenvolvimento de alguns destes jovens no contexto dos bairros e vizinhanças da cidade da Amadora. A escolha desse fio narrativo permitiu-me compreender tanto a história como a organização e a dinâmica que conduziu à implementação deste projeto nos diversos territórios da Área Metropolitana de Lisboa, nomeadamente naqueles em que foram identificadas as populações em maior risco de vulnerabilidade social e económica. No capítulo 5, a minha atenção está centrada noutra grupo de jovens que mantém relações de interconhecimento e redes interpessoais com os que mencionei anteriormente, mas que quotidianamente estão inseridos nas práticas musicais da OG na cidade de Loures. É sobretudo

a partir destes dois territórios urbanos que esta pesquisa se lança para as dimensões plurais, complexas e multifacetadas da cidade alargada, acompanhando as perspectivas e multivocalidades destes jovens músicos. Ainda no capítulo 6, ao ir aprofundando gradualmente as relações de interconhecimento, vou analisando como diferentes grupos ainda dentro das redes internas da OG se vão diferenciando em segmentos que abordam géneros musicais específicos como o jazz ou a música de câmara, definindo com mais exatidão as afinidades, interesses e motivações colaborativas entre eles.

Na terceira parte, (capítulos 7 e 8), igualmente etnográfica, acompanho os primeiros movimentos e experimentações de autonomia nos diferentes circuitos musicais que se configuram no espaço público da cidade, seguindo estes jovens músicos nas diversas topografias de ruas, largos e praças nas quais tocam com outros músicos e microbandas que se reconfiguram continuamente entre os vários transeuntes anónimos que compõem os cenários urbanos. No capítulo 8, analiso a criação de uma banda em nome próprio que nasce das interações e experiências vividas nas ressonâncias do espaço público da rua. Neste grupo de jovens músicos intersectam-se novas biografias, aspirações e narrativas que nos levam desde os circuitos da música ao vivo na cidade, aos festivais de fanfarras entre o campo e a cidade.

Finalmente, no capítulo 9, abordo reflexivamente os modos como estes jovens músicos interligam os seus percursos e performances musicais com as várias dimensões que experimentaram nas orquestras como ponto de partida, mas também no que concerne aos circuitos artístico-musicais aos quais aspiram uma integração estruturante, procurando interpretar em que direção conduzem os seus processos de autonomia nas imbricadas dinâmicas socioculturais em que se envolvem. Assim, a exploração que fazem da cidade em pertenças múltiplas apresenta-se como um mapa revelador dos questionamentos da diversidade da experiência urbana que esta pesquisa explora.

## **2 Uma etnografia em construção (2010-2020)**

### ***2.1 Ponto de partida: uma orquestra em rede***

O projeto de música comunitária da *Orquestra Geração* (OG) surgiu inicialmente em território português em 2007, tendo como principal modelo de inspiração as orquestras infantis e juvenis venezuelanas do *El Sistema* (ES) – designação habitual para a atual Fundação Musical Simon Bolívar (Fundamusica).

Importa mencionar que o projeto venezuelano ES foi criado em 1975 pelo maestro e economista José António Abreu, que faleceu em 2018. Inicialmente, a sua ideia passava por possibilitar a continuidade da formação musical de jovens músicos venezuelanos, de modo a que não abandonassem os seus estudos, abrindo simultaneamente oportunidades para futuras carreiras profissionais. Posteriormente, o desenvolvimento do projeto fez emergir a importância das suas características sociais, enfatizando tanto o trabalho coletivo da música, como as componentes da inclusão social e do desenvolvimento humano das crianças e jovens através da música (Hallam, 2010).

Um dos momentos decisivos no crescimento do ES foi a participação no consagrado festival International of Youth Orchestras, em Aberdeen, na “Escócia dos festivais”, no qual ganharam diversos prémios e convites para integrar orquestras de reconhecido valor. No regresso à Venezuela, José António Abreu conseguiu convencer o Estado venezuelano da importância do projeto, mas manteve a implementação fora do Ministério da Cultura, de modo a que não se confundissem os objetivos das orquestras como um instrumento de mudança social, nem com a divulgação elitista de conteúdos culturais eruditos. Por isso, estrategicamente, vinculou o financiamento da orquestra ao Ministério da Juventude, reforçando a dimensão social do projeto com um programa de desenvolvimento para adolescentes e crianças através da música, permitindo uma estabilidade orçamental que levou à expansão dos diversos núcleos pelo País.

Este conceito do poder transformador da música na vida dos jovens que participam nas orquestras é apresentado como um fator que fomenta a inclusão e a coesão social das comunidades mais desfavorecidas, estando por detrás da continuidade, expansão e inovações sociais do ES (Hollinger, 2006; Tunstall, 2012; Booth e Tunstall, 2014). Tais experiências de criatividade e flexibilidade da arte/música para transformar a sociedade têm contribuído para uma análise mais alargada sobre os resultados destas práticas musicais coletivas, em contraste com os paradigmas da exclusividade do ensino individual da música em algumas das escolas e

conservatórios com padrões europeus (Verhagen, Panigada, Morales; 2016). Um bom exemplo é a forma como o ES se tem desenvolvido na Europa, proporcionando um fértil cruzamento de aprendizagens, estratégias e linguagens por intermédio do intercâmbio musico-cultural entre alunos de diferentes países. O diagnóstico do relatório do Banco de Fomento Interamericano que valoriza o acesso gratuito de populações carenciadas a uma educação musical de qualidade, integrada no conjunto das orquestras, apresenta como um factor positivo para: 1) promover o desenvolvimento do sentido do trabalho coletivo; 2) fortalecer o crescimento individual das crianças e adolescentes; 3) favorecer o rendimento do percurso escolar; 4) estimular a incorporação de hábitos culturais nos participantes, familiares e comunidades; 5) propiciar capacidades e oportunidades para a aquisição de uma carreira profissional e 6) estruturar o uso do tempo livre de forma positiva (Rodriguez, 1998).

Em 2019, o ES era uma estrutura de dimensões verdadeiramente ciclópicas, assente numa organização fortemente hierarquizada, suportada exclusivamente por recursos estatais, nomeadamente através da utilização dos valores financeiros provenientes da venda dos recursos petrolíferos do país. Ao longo das últimas décadas, o enorme desenvolvimento do projeto venezuelano passou pela criação de aproximadamente 1.722 orquestras – pré-infantis, infantis e juvenis –, a participação de 700.000 alunos, 8.800 professores e 1.400 coros infantis e juvenis<sup>1</sup>.

Apesar deste crescimento das orquestras ES, representativas de progresso social, associadas a valores de inclusão e promoção da cidadania, certos estudos de avaliação têm criticado a sua dimensão ideológica, argumentando que existe a tendência para um enfoque maior nas emoções e na instrumentalização dos processos artísticos e menos na sistematização de quadros analíticos sobre a possibilidade de coexistirem aspetos negativos que interligam disciplina, autoridade e controle sobre os fins sociais e artísticos propriamente ditos, menosprezando perspectivas de maior complexidade crítica (Belfiore, 2002; Baker, 2014; Bull, 2016; Bóia & Boal-Palheiros, 2017).

Por outro lado, este desenvolvimento não pode ser medido apenas quantitativamente, sendo notória a projeção de diversos dos seus protagonistas com carreiras musicais reconhecidas internacionalmente, nomeadamente o famoso maestro *Gustavo Dudamel*, mas também o valor musical atribuído à qualidade das suas orquestras que conduziu à disseminação do seu modelo em mais de 70 países espalhados pelo mundo inteiro. Em alguns destes países, como no caso

---

<sup>1</sup> Para obter informações mais detalhadas sobre a estrutura organizacional da Fundacion Musical Simon Bolívar pode-se consultar a página oficial em: <http://fundamusical.org.ve/>

da Suécia, conduziu mesmo à discussão de como é que estas orquestras contribuíam para a criação de espaços criativos de integração de migrantes e refugiados em contextos urbanos multiétnicos, através da mistura de géneros e práticas musicais híbridas, desafiando conceitos culturalmente hegemónicos sem dicotomizar diferenças identitárias (Bergman et al, 2016).

No mesmo sentido do projeto venezuelano, a OG tem trabalhado processos de inclusão social através de práticas musicais coletivas, orientadas sobretudo para crianças e adolescentes que se encontram expostos a situações estigmatizantes de maior fragilidade social e económica.

A OG surgiu em 2007, no Bairro do Casal da Boba, na Amadora, enquadrada pelo *Projeto Geração*, financiado pelo programa europeu EQUAL. A Fundação Calouste Gulbenkian e Câmara Municipal da Amadora foram os principais interlocutores na movimentação desses recursos, que pretendiam promover novas práticas de integração social e profissional, em meios onde se verificavam elevados índices de desemprego e abandono escolar. Em larga medida, este projeto de formação profissional estava dirigido a jovens que tinham reprovado consecutivamente em vários anos letivos, visando a ‘geração’ de novas oportunidades de integração social, dadas as injustas condições sociais nas quais se encontravam envolvidos (Bento, 2012; 2014; 2014a).

Nesse contexto, muitas das famílias do Bairro do Casal da Boba faziam parte de um plano especial de realojamento (PER), que estava a ser levado a cabo a nível nacional. Parte dos seus então moradores provinham do Bairro das Fontainhas e Bairro 6 de Maio (bairros autoconstruídos no concelho da Amadora), e foram partilhar o espaço público, as escolas, os serviços e os lugares de habitação com moradores mais antigos que já se encontravam há mais tempo a morar no Bairro do Casal da Boba<sup>2</sup>.

A ideia de integrar nestes territórios “problemáticos” uma orquestra inspirada no modelo ES, no âmbito do *Projeto Geração*, surgiu numa conversa informal entre António Wagner Diniz – Presidente do Conselho de Gestão do Conservatório de Lisboa –, e Jorge Miranda o responsável pela Câmara Municipal da Amadora, ligado ao programa EQUAL<sup>3</sup> (Bento, 2012).

No seguimento desse encontro foi tomada a decisão de juntar a música às outras atividades formativas e educacionais do projeto. Para esse efeito a direção artística e educacional foi

---

<sup>2</sup> Para aprofundar uma caracterização sócio-demográfica dos contextos e condições sociais do Bairro do Casal da Boba, podemos consultar o trabalho *‘Quantos Caminhos Há no Mundo? Transições para a Vida Adulta num Bairro Social’* (2009), de Fernando Luís Machado e Alexandre Silva.

<sup>3</sup> Dados retirados da entrevista a António Wagner Diniz, na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN), em 2010.

coordenada por dois músicos venezuelanos, ambos formados no ES, que além disso trabalhavam na Orquestra Gulbenkian e na Orquestra Sinfónica Portuguesa. O seu conhecimento profundo das dinâmicas do sistema venezuelano certamente que facilitou a implementação das metodologias de aprendizagem musical em solo português. Posteriormente, passados cerca de cinco anos de acompanhamento próximo das atividades musicais, terminaram a sua colaboração, tendo sido substituídos nessa função por professores da OG.

A Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN), desde o início, estabeleceu vínculos institucionais importantes com os diversos modos de implantação da OG, assumindo um papel preponderante na responsabilidade pedagógica e administrativa do desenvolvimento destas orquestras, em Portugal.

O primeiro núcleo de orquestras da OG, no Casal da Boba, começou com uma dezena e meia de participantes, que integraram voluntariamente este tipo de ensino musical gratuito. Inclusivamente, na primeira fase foram alguns mediadores pertencentes ao bairro que foram literalmente de porta em porta informando os moradores sobre as bases do projeto e captar potenciais interessados<sup>4</sup>.

Posteriormente, esses primeiros alunos da Escola EB2, 3 Miguel Torga do Bairro do Casal da Boba, fizeram apresentações públicas para a comunidade escolar e familiares que espalharam os resultados da aprendizagem no contexto da orquestra. Na fase inicial, esta orquestra ainda em estado embrionário, era somente constituída por um naipe de cordas, mas estava planeado que nos anos letivos seguintes, os sopros e as percussões se lhes iriam juntar, o que veio a acontecer entre 2008/2009 para os sopros e entre 2009/2010 para as percussões.

Uma das primeiras colaborações interterritoriais entre orquestras, foi com o projeto de ensino da música que já existia desde 2004, por intermédio da iniciativa do Agrupamento de Escolas de Vialonga, o apoio do Ministério da Educação, da autarquia de Vila Franca de Xira e da Central de Cervejas. Logo em 2007, este projeto transformou-se num dos núcleos da OG, permitindo que professores e alunos partilhassem experiências de aprendizagem e concertos em conjunto. Contudo, é um núcleo com uma relativa autonomia administrativa e possui características distintivas em relação aos outros núcleos da OG. Em primeiro lugar, goza dos estatutos específicos do ensino especializado de música, tendo adquirido a qualidade de Escola com Ensino Artístico de Música, desde 2011. Por essa razão, ao seguir os pressupostos

---

<sup>4</sup> Informações dadas em entrevista pelas técnicas da Câmara Municipal da Amadora, em 2010, no âmbito da tese de mestrado.

estabelecidos para o regime do ensino integrado de música, convive com os sistemas de avaliação oficiais da escola em que está inserido, sendo as formações musicais reconhecidas formalmente pelo Ministério da Educação. No caso dos outros núcleos OG, estes estão fundamentalmente focados nos processos que interligam a aprendizagem musical, a integração escolar e a coesão social das famílias e territórios, através do estatuto de projeto especial de ensino, funcionando em regime pós-letivo e sem avaliações formais (Bento, 2012; 2014, 2014a; 2015).

Depois desta primeira expansão, a OG foi crescendo progressivamente, aumentando o número dos seus núcleos. Entre 2008 e 2010, passaram a ser dez núcleos de orquestras na Área Metropolitana de Lisboa, envolvendo mais de oitocentos alunos. Na região norte do País, em Amarante, Murça e Mirandela, chegaram a ser criados três núcleos com o apoio financeiro da empresa Eletricidade de Portugal (EDP), como forma de compensar aquelas regiões pelos usos hídricos que são realizados para a produção de eletricidade (Malheiros et al, 2012). No entanto, todos eles vieram a ganhar autonomia própria, desligando-se da estrutura administrativa e pedagógica que está por detrás da OG. A responsabilidade dessas orquestras passou a ser da Fundação EDP, com a direção artística e educacional da Casa da Música do Porto, adotando inclusivamente uma outra denominação para o projeto: Orquestra Energia.

Em meados de 2014, a estrutura administrativa passa a ser da responsabilidade da Associação das Orquestras Sinfónicas Juvenis Sistema Portugal (AOSJSP), mantendo-se a direção pedagógica a cargo da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN). A AOSJSP é constituída como uma entidade de carácter associativo sem fins lucrativos que trabalha para desenvolver os princípios de inclusão social através do trabalho coletivo da música que são defendidos pelo modelo das orquestras venezuelanas (**ver esquemas dos anexos A e B**). Na sequência dessas transformações institucionais a AOSJSP estabelece um protocolo em 2015, com a Fundamusical Simon Bolívar. Esse acordo pretende desenvolver o intercâmbio entre maestros, professores e ações de formação conjuntas.

Genericamente, o projeto da OG compartilha os mesmos princípios de inclusão social que o ES, para além de parte das suas experiências metodológicas. Contudo, existem diferenças na adaptação do modelo do ES ao contexto português que se revestem de particularidades próprias. Alguns autores referem nos seus trabalhos de pesquisa sobre a OG, que existe mesmo uma tensão entre adaptar e adotar os modelos de aprendizagem musical, dada a complexidade da diversidade de contextos de natureza social e cultural onde as orquestras se inscrevem (Sarrouy, 2017; Costa et al, 2018).

Em primeiro lugar, constatam-se diferenças entre ambos os projetos ao nível da quantidade dos participantes envolvidos, sendo evidente a enorme dimensão do ES em comparação com os números da OG. Segundo, o financiamento de ambos os projetos são muito contrastantes, e os elevados apoios do Estado da Venezuela refletem também a quantidade de participantes e de núcleos que se organizam um pouco por todo o país. Em terceiro lugar, embora a OG siga as experiências dos reportórios trabalhados no ES, adapta uma série de peças musicais aos contextos que refletem a diversidade criativa e cultural nas suas expressões mais singulares, trabalhando peças ligadas aos compositores da música erudita portuguesa, mas também expressando interesse pelas manifestações musicais mais populares associadas aos fados, quizombas, funaná, mornas e temas da música cigana, fazendo disso, inclusivamente, uma espécie de marca distintiva que pontua os concertos com danças e uma vitalidade vibrante entre músicos e audiência. Finalmente, na intensidade dos horários de cerca de 24 horas semanais do ES, que é naturalmente aceite pelas famílias venezuelanas, dado que aulas das crianças e jovens não se prolongam para depois do almoço, permitindo esse tipo de duração sem prejuízo de outros domínios da vida social, contrastando com as 7 horas semanais que são disponibilizadas pela OG. Porém, diga-se de passagem, que muitas vezes essas horas são ultrapassadas devido ao nível de compromisso de alunos e professores nas atividades das orquestras, acontecendo isso, evidentemente, na flexibilidade de interação experimentada dentro desse enquadramento institucional.

Seguindo em grande parte os modelos metodológicos do ES, embora adaptando os fundamentos que orientam os processos nos contextos específicos em que as práticas musicais são desenvolvidas, os responsáveis pela OG enfatizam o carácter social do desenvolvimento pedagógico e humano do projeto, realçando também os valores que determinam um programa com objetivos artísticos. Nesse sentido, o projeto da OG promove a inclusão social das crianças e jovens de bairros social e economicamente mais desfavorecidos e problemáticos, combatendo o abandono e o insucesso escolar, contribuindo dessa forma para o trabalho de grupo, a disciplina e a responsabilidade de ativamente participar nos espaços de construção da cidadania. Através do acesso a uma formação musical com componentes sociais e artísticas, que seria impossível para a maioria das crianças e jovens que vivem nestes contextos de exclusão social, pretende-se também aproximar as famílias e comunidades urbanas dos processos educativos das crianças e jovens envolvidos, potenciando a criação das suas aspirações de vida futuras.

Os jovens participantes são incentivados a ter um contato direto com o instrumento, mal entram no projeto, começando a experimentar as técnicas de fazer som, imitando os professores e os alunos mais avançados. Esta abordagem metodológica encaixa na noção de que as crianças aprendem primeiro a falar e somente depois a ler e a compreender a teoria da linguagem musical, combinando de forma mais profunda a relação estreita entre os seus movimentos corporais e as produções acústicas.

Nesta perspetiva, a OG ao privilegiar uma dimensão da aprendizagem que permite criar experiências de ação, em detrimento de outras de maior passividade, torna-se mais entusiasmante e envolvente para as descobertas das capacidades que os adolescentes e crianças podem fazer sobre si próprios.

Por essa razão, os tempos de trabalho em grupo percorrem a quase totalidade das práticas musicais quotidianas. Assim, os horários organizam-se em três horas de orquestra, duas horas na secção de naipes, uma hora de formação musical e meia hora de aula individual de instrumento.

Esta incorporação das experiências musicais é reforçada pelo facto de as dinâmicas de trabalho assentarem mais na dimensão social do coletivo, modificando os pressupostos do ensino individual de música propagado na maioria das escolas de música, promovendo também sentidos de pertença comunitária e de inclusão social (Mota e Lopes, 2017).

Podemos acrescentar a isto as múltiplas apresentações públicas que são apanágio da organização das orquestras. Normalmente nos períodos de férias do ano letivo realizam-se estágios que culminam usualmente em concertos para as comunidades e em importantes salas ao nível nacional.

A organização da OG está dividida entre a direção pedagógica da responsabilidade da EAMCN e a direção administrativa e financeira da Associação das Orquestras Sinfónicas Juvenis Sistema Portugal (AOSJSP), presidindo às duas estruturas, António Wagner Diniz como encarregado e presidente e Helena Lima como adjunta e vice-presidente, respetivamente. Existem três coordenadores a nível nacional que são professores da OG e um coordenador responsável por cada escola. São estes coordenadores que operacionalizam as orientações estratégicas da direção, fazem a ponte entre a escola e o projeto da OG, e, além disso, trazem as informações sobre aquilo que se está a desenrolar em cada um dos núcleos de orquestra para o topo da estrutura. Os cerca de cem professores escolhidos em audições e formados especificamente pela OG são jovens e altamente qualificados, mas debatem-se com as

incertezas do financiamento anual do Ministério da Educação, que é responsável pela sua contratação e pelo pagamento dos seus salários. A somar a estes constrangimentos quase todos eles não dispõem de horário completo, tendo que diversificar as suas carreiras profissionais em diferentes esferas de atividade. A centralização da estrutura da OG é visível a partir das fontes de financiamento: o Estado (Ministério da Educação e Ministério da Administração Interna) participa com cerca de 50% do orçamento global, cabendo às autarquias envolvidas 35% e o investimento de 15% de mecenas privados.

A entrada mais alargada das autarquias, através da candidatura da Área Metropolitana de Lisboa ao programa POR Lisboa, em 2011, foi um ponto de viragem na expansão da territorial da OG, ao mesmo tempo que possibilitou mais certezas em relação à contratação de professores, dado que os responsáveis da EAMCN podem assumir esse papel no âmbito do enquadramento dado pelo Ministério da Educação à OG como projeto especial de educação (Mota e Lopes, *idem*).

Atualmente, passado mais de uma década desde o seu começo, o projeto da OG tem desenvolvido o seu trabalho em 19 núcleos, instalados em agrupamentos escolares públicos, com exceção do núcleo de Coimbra, uma parceria realizada com o Conservatório de Coimbra. Todos os outros encontram-se na Área Metropolitana de Lisboa (Lisboa, Amadora, Loures, Oeiras, Vila Franca de Xira, Sintra, Almada e Sesimbra) <sup>5</sup>. Os adolescentes e as crianças envolvidas no projeto são cerca de 1200 com níveis etários que oscilam entre os 6 e os 25 anos de idade, tendo origens étnico-culturais e de classe diversificadas, refletindo a diversidade das miríades interculturais das escolas públicas portuguesas.

No planeamento futuro da OG estão pensadas quatro fases de crescimento das orquestras, segundo António Wagner Diniz: a ideia é ‘num primeiro momento colocar as orquestras nas escolas até ao 3º ciclo, depois permitir a continuidade daqueles que já não estão na escola com as orquestras municipais ou intermunicipais, em seguida criar orquestras de dimensão regional que antecedem uma orquestra com expressão nacional’<sup>6</sup>.

Na medida do trabalho realizado com as orquestras, a organização recebeu diversos prémios ao longo do tempo. Em 2010, o Ministério da Educação concedeu o Prémio Nacional de Professores pelo carácter inovador, no ano de 2014 a União Europeia atribuiu um galardão pelo melhor projeto de intervenção social da Europa. Em 2018, a Assembleia da República

---

<sup>5</sup> Dados consultados na página oficial: [www.orquestra.geracao.aml.pt](http://www.orquestra.geracao.aml.pt)

<sup>6</sup> Dados retirados da entrevista a António Wagner Diniz, na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN), em 2010.

reconheceu o projeto da OG com a medalha de ouro comemorativa dos 50 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos.

Para além destes reconhecimentos nacionais, a OG tem uma dimensão internacional de grande destaque, nomeadamente a nível europeu, com um membro na direção do El Sistema Europa. Esta organização promove conferências, estágios e intercâmbios entre professores e alunos, partindo de uma rede da qual fazem parte 27 países. Em 2018, coube a Portugal a organização da conferência da Sistema Europe Youth Orchestra (SEYO), na Fundação Calouste Gulbenkian. Em 2021, está planeado que a OG receba na cidade de Lisboa um projeto SEYO com o financiamento da Fundação HILTI, de origem Suíça. A ideia dos organizadores é criar uma **Pop Up Orchestra**, com músicos profissionais, professores e alunos de todos os países do Sistema Europa<sup>7</sup>.

Como podemos constatar, embora a hierarquia, funcionamento e intervenientes destas orquestras sejam elementos de acréscimo de complexidade, vemos que a sua força social reside mais na variabilidade de caminhos do que na aposta em vias de sentido único em termos de expansão dos seus modos de ação. No contexto da produção científica portuguesa, um conjunto significativo de abordagens tem tentado compreender como é que a OG promove o desenvolvimento, a multiplicação de parcerias com novas redes, a fluidez de projetos e a aplicação de recursos em contextos inesperados.

## ***2.2 Práticas musicais coletivas e inclusão social: as pesquisas sobre a OG***

Na última década, diversos estudos internacionais têm sido feitos sobre a ligação entre a aprendizagem musical em orquestras juvenis ES como forma de mitigar os problemas de desemprego, abandono escolar, marginalidades associadas ao crime, coesão comunitária e ausência de oportunidades sociais.

Por seu lado, as várias investigações sobre o caso português da OG têm problematizado os impactos destas práticas musicais coletivas nas crianças e jovens que vivem em condições de maior desigualdade social e pobreza em vários enquadramentos epistemológicos, contribuindo para o aprofundamento de uma compreensão crítica, acrescentando quadros analíticos apoiados por uma extensa recolha de dados empíricos no terreno.

Dois estudos de avaliação, em particular, merecem atenção (Malheiros et al, 2012 e Reis, Carreiras, Malheiros; 2015) por constatarem alguns dos efeitos positivos do projeto junto dos

---

<sup>7</sup> Devido ao surto pandémico do vírus Covid 19, as datas agendadas para a realização destes eventos são incertas.

jovens e famílias e nos territórios, nomeadamente: o reforço da autoestima, a organização pessoal de horários e da disciplina, a aprendizagem de conhecimentos musicais específicos, o alargamento das redes de amizade, a criação de percursos de vida inesperados, a promoção do trabalho em equipa e o valor da cidadania.

No primeiro estudo, de 2012, as orquestras são compreendidas como lugares que promovem formas culturais e sociais heterogéneas, ligando mundos sociais distintos, desempenham um papel de intermediação ativa nos territórios educativos (Malheiros et al, 2012), entre comunidades socialmente desfavorecidas, culturas juvenis (Pais, 2001) e aprendizagem das práticas musicais coletivas (Bento, 2012). Além disso, Jorge Malheiros et al (2012) neste trabalho caracterizam os primeiros passos no desenvolvimento da OG, as dinâmicas demográficas dos territórios e das escolas onde as orquestras tocam, a escolaridade dos filhos e dos progenitores e as condições socioeconómicas, recorrendo a indicadores da qualidade de vida existente nestas localidades. Para além disso, é feita a caracterização dos professores, coordenadores e responsáveis pela direção artística e pedagógica, mostrando através de entrevistas que a sua perceção se identifica com os valores preconizados pelo projeto. Finalmente, este trabalho de caracterização também é feito ao nível das crianças e das famílias, compreendendo as perceções que são criadas no que diz respeito aos impactos das orquestras OG.

O segundo estudo, de 2015, avalia os aspetos organizacionais e os problemas que terão de ser abordados para a consolidação das orquestras em Portugal, analisando a expansão dos núcleos na Área Metropolitana de Lisboa. Foca-se numa dimensão intermédia de análise, que compara os dados dos alunos da OG com os dados daqueles que não estão dentro das orquestras, medindo os desempenhos escolares, os recursos socioeconómicos do agregado familiar e a qualidade de vida nos territórios geográficos de Amadora e Loures. Analisa, finalmente, as biografias dos entrevistados, acrescenta-se os efeitos que a aprendizagem da música em contexto de orquestra tem especificamente nos percursos escolares de ‘trajetos sem projeto’, procurando compreender as relações positivas que as práticas musicais coletivas criam nos nestes jovens participantes, estabelecendo códigos e comportamentos exigidos para ter mais ‘sucesso’ na escola formal, nomeadamente na criação de ‘percursos (im)prováveis’.

Na pesquisa coordenada por Graça Mota e João Teixeira Lopes, “Crescer e tocar na Orquestra Geração: contributos para a compreensão da relação entre música e inclusão social” (2017), encontramos a preocupação de aprofundar compreensivamente as relações entre música e inclusão social, descrevendo e analisando os modelos de organização das práticas musicais, o

papel dos mecenas, das lideranças, dando voz aos professores, alunos e famílias que se envolvem no desenvolvimento dos objetivos da orquestra.

Neste trabalho sobre a OG, a noção de inclusão social é conceptualizada como um conjunto de processos multidimensionais com entrelaçamentos cumulativos e complexos que tendem a ter temporalidades relativamente longas. Esta será uma das razões para dar continuidade ao acompanhamento das trajetórias que passaram por estas socializações nas orquestras, observando que efeitos projetam a longo prazo nas experiências de vida dos participantes, percebendo como utilizam essas capacidades noutros domínios da sua esfera de vida (Mota e Lopes et al, 2017: 23). Parafrazeando os autores, “Para se gerar inclusão importa, pois, “jogar em vários tabuleiros... sem aprovação ou concessão de alguém.”

Assim, na interligação das práticas quotidianas da OG com as tarefas e objetivos que são trabalhados nos percursos escolares, dado que a organização da orquestra se inscreve maioritariamente nas escolas públicas do ensino básico, os investigadores observam a importância do incremento da autoestima, a melhor gestão dos horários, a promoção de sentidos de autonomia e o reconhecimento do valor das aprendizagens escolares e artísticas para os percursos das suas vidas futuras. Esta pesquisa salienta a centralidade de dois eixos fundamentais: a) a compreensão do impacto inclusivo do projeto da OG, partindo dos indicadores de autonomia dos atores através da música como dimensão de inclusão social e, b) de que modo se constituem comunidades de práticas onde são adquiridas capacidades e significados quer a nível da expressão artística, quer a nível da sociabilidade e da abertura cultural (Mota e Lopes et al, 2017).

Noutro artigo acerca da OG, João Teixeira Lopes (et al, 2018) parte de uma perspetiva teórica das pluralidades disposicionais dos indivíduos (Lahire; 1998, 2002), analisando como os contextos, oportunidades e projetos presentes influem nos percursos destes jovens. Neste texto, somos confrontados com a ideia de que estas disposições se ativam ou se inibem, consoante as diferentes práticas orquestrais são consolidadas, ou os projetos vivem uma incerteza evanescente em campos de possibilidades duradouros, conduzindo à possibilidade de transferir um conjunto de disposições para outros enquadramentos sociais. Nessa medida, são destacadas as forças socializadoras da OG, dependendo, é claro, da singularidade dos percursos individuais em causa, mas levando também em consideração as condições e os recursos à disposição dos grupos de parentesco.

No âmbito de uma tese de licenciatura em Antropologia, Matilde Caldas (2007) descreve o desenvolvimento do projeto social do El Sistema na Venezuela, pensando como é que a transposição deste modelo para a realidade da primeira orquestra portuguesa da OG, negocia as relações entre arte e educação. Nesse sentido, a autora enfatiza que dentro dos processos coletivos das orquestras as crianças e jovens adquirem competências sociais, psicossomáticas, melhor integração escolar, conhecimentos fundamentais para a prática de instrumentos musical, acrescentando a visão de caminhos profissionais alternativos.

Na interpretação articulada por Alix Sarrouy (2016), seguimos uma perspetiva sociológica elaborada etnograficamente, combinando metodologias quantitativas e qualitativas, e uma análise comparativa do primeiro núcleo de orquestras El Sistema em Portugal, com núcleos criados na Venezuela e no Brasil. Esta abordagem comparativa descreve os constrangimentos e as oportunidades dos diversos atores intervenientes nos processos educacionais das crianças e adolescentes, considerando as diferenças territoriais, culturais e sociais dos núcleos de orquestras. A descrição dos diversos atores sociais envolvidos na organização das orquestras procura explicitar a noção de ‘núcleo’, lugares centrais nas configurações de orquestras, não somente através de professores e alunos, como também pensando o papel de famílias, auxiliares de educação e, de modo mais geral, comunidades envolventes.

Noutros artigos, o autor parte dessa unidade de ‘núcleo’, descrevendo e analisando como em territórios espaciais e sociais distintos se reconfiguram os ‘modelos de aprendizagem musical’ previamente desenhados, através da ação dos indivíduos e dos mecanismos mediadores disponíveis que no próprio curso de ação modificam as instituições presentes no terreno (Sarrouy; 2014, 2017).

Ana Luísa Veloso (2016), acompanha a trajetória de uma jovem clarinetista que depois de ter passado pelos contextos sociais e formativos da OG, decidiu entrar para a Escola Artística de Música do Conservatório Nacional. A autora utiliza os retratos sociológicos como ferramenta metodológica para trabalhar as dimensões sociais à escala individual (Lahire, 2004, 2008). São apuradas as dificuldades na transição de uma organização de enquadramento comunitário e social como a OG, para uma instituição de ensino em que os processos especializados e a exigência dos conhecimentos musicais, colocam em causa as expectativas futuras. Nesse sentido, é proposto que sejam criadas mais pontes, figuras de apoio que possam acompanhar os jovens que saem da OG para outras instituições de ensino musical, promovendo a continuidade e evitando desistências precoces, abrindo mais a própria OG aos atores de outros mundos artístico-culturais (Veloso, 2016).

Podemos constatar que a proficiência e relevância dos estudos sobre a OG têm enquadrado estas práticas musicais coletivas numa relação muito próxima com educação formal, quer no âmbito do regime profissional e artístico, quer no que diz respeito ao ensino geral. Essa proximidade conduziu também ao recorte analítico de um universo mais reduzido de alunos com necessidades educativas especiais que se procuram incluir orquestras, mas que nem sempre encontram as devidas articulações com as redes das próprias escolas (Silveira et al, 2017). As reflexões sobre os processos do ensino artístico e a educação pela arte, referem a importância que as expressões artísticas têm na captura de um conhecimento holístico acerca de si próprio e dos outros (Dewey, 2002).

A problematização da tensão entre adotar e adaptar os modelos venezuelanos do ES no caso do projeto da OG, em Portugal, tem sido debatido em reflexões que observam as diferenças e as similitudes das complexas teias organizacionais e interrelacionais das orquestras. Alix Sarrouy (2017), compreende essa tensão através de duas escalas distintas que atravessam as singularidades dos contextos: 1) a escala institucional, na qual se concentram os poderes socioeconómicos e as representações do poder político e social e 2) a escala individual da qual emergem as relações mais distantes ou mais próximas que resultam da construção das suas interações sociais.

Continuando a seguir outras pistas de Alix Sarrouy (2017), percebe-se como as diferenças entre os horários das práticas musicais coletivas, a atribuição do número de horas aos professores dos núcleos, a incerteza dos financiamentos e a participação das famílias (sobretudo as mulheres da família, mães e avós do núcleo venezuelano) causam impacto nas dinâmicas de adaptação e criatividade. No caso do projeto português, a incerteza anual que os professores vivem, não sabendo se o seu contrato com a organização vai ser renovado ou não, é um dos exemplos de como a escala institucional influi na individual. Os graus de compromisso entre os professores e os alunos são necessariamente afetados por esta forma descontínua e a curto prazo de financiamento. Assim, a qualidade destas relações individuais influi nos níveis de pertença coletiva ao núcleo de orquestra, tendo é claro os coordenadores locais um papel importante na mediação entre as escalas de nível institucional e individual (Sarrouy, 2017).

De acordo com Jorge Alexandre Costa (et al, 2017), as adoções e adaptações dos respetivos modelos influem direta e indiretamente na morfologia organizacional. Ao compararem as estruturas e as estratégias, concluem que para o desenvolvimento individual e para o desenvolvimento das práticas coletivas das orquestras portuguesas em relação à influência do modelo venezuelano, deveria ser encontrada uma forma de: 1) aumentar o número de crianças

e adolescentes por núcleo, 2) a interação entre os núcleos em ensaios e concertos deveria ser mais frequente e intensa e que, 3) seria vantajoso usar mais compositores e repertórios próximos do contexto português.

Por outro lado, a esquematização de práticas musicais massificadas para todos os núcleos (num sentido nitidamente *top-down*) são fontes geradoras de contradições que ganhariam mais se fossem pensadas por abordagens descentralizadas e com iniciativas *bottom-up*, nas quais os coordenadores locais dos núcleos assumiriam mais poder e interviessem nas decisões que concernem às orientações artístico-pedagógicas (Costa et al, 2017).

Na continuidade da abordagem ao projeto da OG, os autores analisam hermenêuticamente alguns dos conteúdos audiovisuais mais relevantes em termos de informação e que filtravam a repetição de materiais (procurando diversificar as fontes sem adotar uma perspetiva exaustiva), aprofundando posteriormente os discursos representados por quatro filmes de diferentes canais de comunicação presentes na esfera pública digital (Costa et al, 2017a). Seguindo a noção teórica de *evento*, a partir da qual os processos de aprendizagem e a apresentação musical são observados na sua totalidade (DeNora, 2003), discutem a duplicidade do *evento* musical da OG a partir dos seus interesses e manifestações sociais, tal como, em sentido contrário compreendem o *evento* social das orquestras como lugar onde as expressões musicais alcançam posições de maior relevo (Costa et al, 2017a). Nesse sentido, a interpretação deste trabalho aponta para a descoberta de um discurso do projeto da OG que legitima os seus eventos de forma dupla, proporcionando níveis de experiências sociais, pessoais e artísticas, que se movimentam no sentido da inclusão social, em novos horizontes de convivialidade, valorização da confiança e autoestima destes jovens, famílias e comunidades, somando a isso os conhecimentos técnicos e estéticos próprios da educação musical.

Noutra perspetiva, um estudo focado num estágio de verão da OG, período particularmente intenso de preparação de apresentações públicas posteriores, permitiu abordar as complexas situações positivas e negativas da disciplina e da autoridade entre a figura do maestro, professores e alunos, analisando os conteúdos audiovisuais vividos nesses momentos. Se porventura temos que ter em linha de conta que o modelo histórico das orquestras assenta numa forte hierarquia e assimetria de poderes, em que ideais conservadores concentram os poderes na figura do maestro, temos de considerar que a ideia de orquestra não é algo definitivamente acabado, havendo a possibilidade de inventar novas experimentações criativas e democráticas (Boia, Boal-Palheiros; 2017).

A pesquisa incide fundamentalmente sobre as ambivalências ligadas aos discursos detratores ou defensores dos projetos que ligam práticas musicais coletivas e objetivos de inclusão social, procurando aprofundar uma perspectiva de análise que destaque a complexidade, as contradições ou subtilezas de situações, processos e disposições de âmbito gradativo, evitando discussões dicotômicas e essencialistas.

A exposição e contextualização de trabalhos feitos sobre a OG, embora não se pretenda que tenham um cunho exaustivo ilustram bem como se multiplica a complexidade do estudo das escalas institucionais, práticas musicais e contextos territoriais. Podemos constatar nestes estudos uma preocupação em analisar as dinâmicas de inclusão social, a participação cívica, a educação holista que se reflete na autoestima e na autoconfiança dos percursos escolares, no alargamento das práticas de lazer, nos sentimentos comunitários de pertença, entre outros planos de pesquisa, avaliação de resultados e produção de conhecimentos.

### **2.3 O regresso ao ‘campo’: metamorfose, sociabilidade e território**

Entre 2010 e 2012 iniciei e terminei a minha pesquisa de mestrado ‘Sociedade de metamorfose: a criação de uma orquestra sinfónica num bairro social da Amadora’, (Bento, 2012), na qual analisava como as oportunidades culturais, educacionais e sociais, proporcionadas pelas práticas musicais coletivas da OG, se conjugavam com as aspirações dos atores individuais e coletivos. Estrategicamente, fiz o meu recorte empírico no primeiro núcleo criado no Bairro do Casal da Boba, Amadora, procurando entender como se organizavam as dinâmicas das aulas individuais, dos ensaios de naipes e os concertos e ensaios da orquestra. Inspirado pelas noções teóricas de Gilberto Velho em ‘*Projeto e Metamorfose*’ (1994), analisei como as mediações e potenciais de metamorfose dos protagonistas da orquestra interagem com os constrangimentos socioeconómicos desfavorecidos do bairro (Machado e Silva, 2009), na tentativa de capturar quais é que eram os processos de mudança social em causa.

Conduzi esta pesquisa dentro das experiências formais da orquestra e, em alguma medida, nos espaços intersticiais das salas, pátios e corredores da escola pública em que ensaiavam menos submetidos ao controle social dos adultos (Abrantes, 2003), observando aí como os jovens interagiam mais espontaneamente em explorações musicais por sua conta.

Nesse sentido, acompanhei as trajetórias dos jovens nas orquestras, ouvindo os relatos sobre os seus projetos, as expectativas e as interações que tinham com os diferentes coletivos, centrando as observações e a compreensão das redes relacionais mais no interior da orquestra, refletindo posteriormente sobre as metamorfoses desses entrelaçamentos artísticos e sociais (Bento; 2014, 2015).

No trabalho de pesquisa que fui desenvolvendo, as questões dos diferentes domínios e mundos sociais que compõem a vida urbana foram surgindo quanto mais me aventurava no alargamento das redes interpessoais dos protagonistas da orquestra. Na análise aos seus projectos individuais (Velho, 1994), via emergir a complexidade de interrelações sociais dos contextos citadinos da sociedade alargada (Agier, 2009)

Os aprofundamentos destas interações específicas, envolvidas por um sentido comunitário de pertença, numa pluralidade complexa de códigos, negociações artísticas entre alunos e professores, fizeram-me considerar a hipótese de que os *campos de possibilidades criativas* destas orquestras na Amadora (Bento; 2012, 2014, 2014a, 2015), se manifestavam em múltiplos domínios sociais que seria importante explorar no futuro.

Se por um lado, identificava dentro da estrutura mais central da orquestra os laços dos jovens que procuravam cenários institucionais formais impulsionadores de maiores ambições socioeconómicas e políticas, por outro lado, encontrava também a descrição de relações de interconhecimento que se expandiam mais espontaneamente para o convívio da rua, para a troca de experiências menos planeadas e menos sujeitas a regras formais de socialização.

Para além das mencionadas referências, fui inspirado pela pesquisa de William Foote Whyte em ‘*Street Corner Society*’ (1993 [1943]), na qual nos relata numa densa visão etnográfica como dois grupos de jovens de classes sociais distintas constroem os seus estilos de vida, as expectativas e aspirações de mobilidade social no contexto urbano de um *slum* de Boston. Em certa medida, as intrincadas reflexões do autor sobre as aspirações sociais e estilos de vida dos ‘rapazes de rua’ trazem à superfície os processos estigmatizantes que as convenções do *status quo* lhes infligem. Assim, a ausência de estruturas sociais de apoio, de oportunidades de mobilidade ascendente nas sociabilidades de rua dos jovens não revela um quotidiano urbano de anomia e fragmentação social. Inversamente, a análise mostra como a ‘sociedade de rua’ construída por estes jovens é uma produção alternativa de códigos, valores, estilos de vida e instituições sociais. Também a pesquisa etnográfica de Herbert Gans, ‘*Urban Villagers*’ (1962), sobre uma *slum* da mesma cidade no bairro de *West End*, em *Boston*, mostra como as relações de parentesco, de vizinhança, das associações culturais e religiosas estão presentes na vida do quotidiano urbano dos cidadãos e redes comunitárias. Este ponto de vista contraria tanto a falsa ideia de que os atores individuais e famílias do bairro são incapazes de cooperarem por objectivos públicos, como também desconstrói certas perspectivas teóricas e de senso comum que atribuem às paisagens urbanas os mal-estares da condição humana. Usualmente, a visão estereotipada de que a comunidade urbana, os seus costumes e os próprios cidadãos são

responsáveis pela desorganização social que levou à sua condição de marginalidade e pobreza, oculta o papel das forças económicas e das políticas públicas nesse processo.

Nesse sentido, durante a minha pesquisa levantaram-se um conjunto de questionamentos sobre como as dinâmicas sociais, culturais e económicas da área metropolitana de Lisboa influenciavam as aspirações musicais dos jovens participantes, redes de relações e colectivos e vice-versa. Através desta análise, procurei acompanhar como se configuravam laços e pertenças, conflitos, liberdades e fronteiras, circulando em circuitos artístico-culturais diferenciados. Por outras palavras, segui as experiências dos percursos individuais nos campos de possibilidades emergentes das orquestras, analisando como o desenvolvimento dos seus recursos escolares e culturais se traduzia na transformação da vida quotidiana.

Quase no final da pesquisa ao saber dos ensaios de uma banda de jazz, que não estava no âmbito do projeto inicial da OG, nem da minha própria pesquisa, dei conta de uma interessante partilha de códigos, da passagem de interesses musicais complexos para a esfera social e vice-versa (DeNora; 1999, 2003), levando alunos e professores a reinventar as dinâmicas performativas, os repertórios musicais ou as redes de novos grupos.

Nestes *campos de possibilidades criativas* (Bento; 2014, 2014a), seguindo as noções avançadas por Gilberto Velho (1994), refleti sobre como a descentralização dos processos destas práticas musicais coletivas se poderiam constituir como um elemento mediador entre os três níveis das suas trajetórias, ou seja: uma dimensão do agir individual, a integração na instituição escolar e as condições que favoreciam uma participação cívica mais empenhada.

Nessa abordagem sobre a OG, analisei como estas experiências musicais produziam convergências entre aspirações e oportunidades sociais de expressão cultural e artística, configurando uma visão de comunidades mais coesas em que são criadas pontes entre convenções sociais, práticas associativas e percursos individuais.

Assim, na noção de ‘sociedade de metamorfose’, sugerida neste primeiro estudo, considero que os indivíduos apesar de manterem laços de pertença, códigos identitários e ancoragens simbólicas, movimentam as suas capacidades de ação autónoma no sentido de se poderem transformar a si próprios, transformando recursivamente as configurações das realidades sociais nas quais circulam (Bento, 2012; 2014; 2014a; 2015).

É, pois, o modo como estes jovens orientam os seus modos de agir para determinados fins e aspirações sociais que me desperta a curiosidade. Analisando como é que eles experimentam passagens entre códigos diferenciados, atravessam fronteiras entre culturas e identidades

juvenis, criam laços imprevistos e reinventam caminhos alternativos que potencialmente metamorfoseam as suas condições sociais.

Nesse sentido, percorro também as ideias do filósofo Jacques Rancière na sua obra ‘A Noite dos Operários’ (2012), na qual o referido autor mostra como os operários franceses no século XIX se empenhavam na sua emancipação intelectual e artística, lutando contra mecanismos de exploração económica, dominação social e insalubridade habitacional. Deste modo, procuro na presente pesquisa acompanhar como alguns destes jovens ‘proletários culturais’ contemporâneos articulam relações de autonomia e de cooperação coletiva, agindo sobre a sua singularidade social, e, simultaneamente, na construção das arquitecturas artístico-culturais presentes na cidade. Da observação dos processos de autonomização destes jovens músicos, que expandiam as fronteiras da sua ação artística e social sem perderem os sentimentos de pertença à OG, surgiram as questões da presente pesquisa.

Os meus objetivos no presente estudo partem deste quadro de referências empíricas e teóricas, para compreender ao longo do tempo, como é que passado uma década do projeto da OG, as trajetórias musicais de um grupo de jovens se foram construindo, projectando-se em busca de independência e autonomia no espaço da cidade mais alargada. Nomeadamente, entre aqueles jovens que na experiência das diferentes culturas juvenis transitam para possíveis formas de integração na vida adulta (Feixa, 1999), e na sinuosidade incerta desses caminhos mantêm vínculos, rompem ou complementam as suas ligações com as práticas coletivas destas orquestras.

Deste modo, aquilo que mais me interessa estudar nas relações entre estes jovens participantes e estas práticas musicais coletivas está na zona de fronteira, na porosidade das membranas que agregam ou separam estes elementos ativos, internos ou externos à orquestra, as pontes interinstitucionais, as colaborações com outros grupos e redes. A ênfase na perceção da orquestra como instituição nodal, é uma estratégia do pesquisador para acompanhar as dinâmicas criativas, os projetos e aspirações futuras destes jovens que centralizam no fazer música em conjunto uma parte fundamental da sua vida.

Após a conclusão da minha dissertação de mestrado sobre a OG, em novembro de 2012, mantive até 2015 um contato distanciado e intermitente, acompanhando pontualmente as notícias que saíam na imprensa, ou falando casual e circunstancialmente com alguns dos protagonistas com quem interagi durante o tempo de pesquisa. Entre 2013 e 2015, estive envolvido num projeto de investigação focado nas relações entre trabalho artístico e migrações,

expressões culturais, inclusão social e cidadania ativa (Bento, Cordeiro e Ferro; 2016)<sup>8</sup>, que contribuíram paralelamente para o desenvolvimento do meu atual projeto de Doutorado em Estudos Urbanos – ‘Ritmos da cidade: as redes de uma orquestra no espaço metropolitano de Lisboa.’

Na sequência deste percurso de investigação, regressei novamente ao trabalho campo em 2016 voltando às labirínticas relações das orquestras. A ideia era analisar como eram articuladas as trajetórias musicais de alguns destes jovens com as práticas das orquestras; pensando nas experiências ativas que viviam numa multiplicidade de pertenças sociais, participações artísticas e interesses urbanos; inspirando-me nos estudos que apontavam a existência de ‘percursos improváveis’ dentro da OG (Malheiros et al, 2012). Ou seja, as referidas análises apontavam a construção de caminhos de aprendizagem no ensino superior, entre outras expressões artísticas autónomas, realçando a possibilidade de possíveis carreiras musicais terem partido das redes de relações da OG. Nesse sentido, pensei como o foco nestas orquestras especificamente, poderia aumentar a probabilidade de encontrar alguns desses ‘percursos improváveis’.

No sentido de responder aos novos questionamentos sobre a possibilidade de trajetórias musicais autónomas e os próprios desenvolvimentos territoriais da OG, digamos assim, optei por em termos metodológicos direcionar o meu foco de observação primeiramente para a Orquestra Juvenil Geração (OJG), que reunia em si os participantes mais ‘avançados’ de todos os territórios municipais, e, posteriormente, para a Orquestra ‘Bora Nessa’ em Loures, que mostrava estatisticamente um crescimento a ter em consideração para uma análise futura (Mota e Lopes, 2017).

A escolha da OJG, na qual interagiam os alunos ‘avançados’, permitia-me reencontrar os participantes que já conhecia do primeiro núcleo da OG, que se localizava na escola pública EB2, 3 Miguel Torga, no Bairro do Casal da Boba, na Amadora, interligando os seus caminhos passados com os seus caminhos presentes, ao mesmo tempo que aprofundava as relações interpessoais que constroem densamente a abordagem qualitativa da pesquisa etnográfica. Assim, como referido a minha intenção com este primeiro recorte empírico da OJG, como abordagem metodológica, prendia-se com as diversas razões que passo a enumerar. Primeiro, tencionava reencontrar nesse grupo de interação musical os rostos com os quais me tinha cruzado na minha pesquisa anterior, reatando o contato interpessoal com esse grupo,

---

<sup>8</sup> Pesquisa inserida num projeto de maior amplitude que, publicado posteriormente, foi coordenado por Lígia Ferro e Otávio Raposo com o título: O trabalho da arte e a arte do trabalho: circuitos criativos de artistas imigrantes em Portugal (2016).

proveniente quase todo ele do núcleo da orquestra da Amadora. Depois, queria perceber os graus de desenvolvimento, não apenas a nível territorial, mas também dos projetos que foram surgindo durante o período em que me ausentei, sendo que a Orquestra Juvenil da Geração aparecia como um ponto nodal de convergência também ao nível da complexidade dos repertórios musicais e da qualidade das apresentações públicas. Por último, tinha também acesso ao modo como a diversidade de relações de interconhecimento eram construídas em primeira mão, como se associavam em grupos menores por interesses similares ou diferenciados, visto que os participantes eram provenientes das várias áreas metropolitanas de Lisboa, sobretudo das periferias mais discriminadas de diferentes bairros e escolas públicas. Para além disso, com esta opção pensava obter um leque aberto de relações e interações sociais que me poderiam sugerir diversas singularidades de perspetivas ao longo da pesquisa, quer uma ampla visão sobre a realidade das condições de vida dos vários protagonistas.

O foco no território urbano da Amadora, também assumia uma especial importância como recorte empírico, porque, para além de ter sido a primeira autarquia a acolher o projeto da OG, revelava grande expressividade artística, devido aos projetos da orquestra municipal, aos grupos de música jazz entre outros projetos musicais emergentes. Nesta altura, em 2015, era a cidade com maior número de participantes e com maior número de núcleos orquestrais em escolas públicas.

No caso da orquestra ‘Bora Nessa’, localizada em Loures, foi um recorte empírico que surgiu mais tarde, durante a própria construção do objeto de pesquisa, quando já me encontrava a fazer trabalho de campo na OJG. Nessa altura, através das observações e interações dos diversos participantes foi possível identificar uma série de jovens músicos de Loures que se destacavam. A pesquisa bibliográfica também revelava o crescimento do número de participantes, projetos satélites e de núcleos em escolas públicas do município de Loures. A análise dos dados mostrava comparativamente uma dinâmica ascensional com uma relevância similar aos números indicados para o município da Amadora (Reis, Carreiras e Malheiros; 2015; Mota e Lopes, 2017).

Deste modo, o meu acesso ao trabalho de campo, com os atores sociais que previamente conhecia da OG, aconteceu sem grandes sobressaltos. Em parte, isso deveu-se ao facto de ainda ser reconhecido (embora tivessem passado quase quatro anos) por alguns dos coordenadores da direção, professores e alunos que continuaram a fazer parte do projeto, mas também com a apresentação a novos contatos que facilitaram a minha integração em diversos níveis do quotidiano das práticas musicais. Logo de início, dividi esse acesso em dimensões muito

distintas, por um lado, procurei entrar novamente nas redes institucionais das orquestras, mas em simultâneo reatei contatos com os atores da minha anterior pesquisa que já tinham percursos musicais mais longos, criando os seus próprios dispositivos musicais e estéticos.

Nos momentos iniciais da abordagem, a assessora da Direção da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, Helena Lima, que não tinha conhecido na minha pesquisa anterior e que continuava a ser o ‘braço direito’ de António Wagner Diniz, mentor da OG, foi fundamental para aprofundar as transformações das redes, práticas e situações que se viviam nas orquestras.

Na primeira vez que voltei a estar nos bastidores dos ensaios das orquestras no teatro de São Luiz, em Lisboa na Primavera de 2016, expliquei muito brevemente à Helena que estava interessado em analisar como é que projeto se estava a expandir e de que forma os alunos com as trajetórias mais longas desenvolveram ou abandonaram as práticas musicais. Posteriormente, durante os dias de dezembro de 2016, na escola EB 1 do Bairro Municipal do Armador, em Lisboa, comecei a aprofundar o trabalho de campo, observando como interagiam num estágio de férias de natal que iria culminar num concerto para celebrar as festividades natalícias, no Centro Comercial Colombo e outro em fevereiro do ano seguinte, na Fundação Calouste Gulbenkian, numa apresentação conjunta com a orquestra da instituição.

No desenvolvimento crescente destes contatos interpessoais, foi possível entender como as práticas musicais coletivas das orquestras se tinham expandido ao longo desta última década, através da criação de outros núcleos, sobretudo na Área Metropolitana de Lisboa, e, em simultâneo, com a diversidade de grupos musicais apoiados dentro desse contexto social. Assim, embora o meu foco de pesquisa começasse sobretudo por delimitar a Orquestra Juvenil Geração (OJG), de âmbito metropolitano, e a Orquestra Municipal de Loures (OMGBNL) – também conhecida por ‘Orquestra Bora Nessa’, não podia deixar de considerar como o permeável mapa de interações sociais entre a organização das práticas musicais e os vários atores sociais era muito mais complexo e envolvente. Desse modo, as duas mencionadas orquestras conviviam artística e socialmente com um ecossistema de mais de uma dezena de orquestras e mais de duas dezenas de núcleos implantados nas escolas públicas.

Estas diferentes organizações, apesar de manterem uma identidade própria; baseada fundamentalmente nos territórios urbanos em que se inscreviam, nas configurações dos propósitos sociais e artísticos ou nos diferentes graus de aprendizagem dos participantes;

colaboravam regularmente entre si, colocando em aberto a experimentação de novas possibilidades de encontro para os próprios protagonistas.

O conhecimento da profusão dos diversos grupos musicais, a densidade de interações da Orquestra Juvenil Geração (OJG), mais de cento e cinquenta elementos presentes nos ensaios, e a consciência de que muitos dos jovens integravam os diferentes projetos levaram-me a reconsiderar a escolha centralizada dessa unidade de observação como ponto de partida. Embora essa decisão tivesse sido útil para ‘ganhar’ novamente visibilidade entre os diversos interlocutores da OG, rapidamente foi necessário pensar com mais flexibilidade os recortes empíricos.

Evidentemente, isso seria esperado assim que começasse a acompanhar as interações dos meus informantes, aprofundando os convites, as disponibilidades propostas e as relações com alguns deles. Mas, para além disso, a própria abordagem teria de ter em conta uma componente de desenvolvimento e de implantação espacial, somando a isso a possível autonomia dos projetos musicais em cada localidade. Por outras palavras, posso afirmar que, em particular a OJG funcionou como uma plataforma de articulação entre os rizomas das diversas práticas musicais, agentes individuais e coletivos que me interessavam analisar.

### 3 Trajetórias musicais: culturas juvenis em marcha

#### 3.1 *Diversidade urbana: lazer, sociabilidades e estilos de vida*

O enfâse dado às pesquisas sociológicas de microescala em contexto urbano pelos ditos fundadores da ‘Escola de Chicago’, no começo do século XX, desmonta uma visão homogénea da cidade por estes concentrarem os objetos de estudo nas capacidades de ação dos indivíduos, nas redes de sociabilidade e ligações associativas mais amplas que vão sendo construídas *bottom-up* (Park, (1982 [1925]); Zorbaugh, (1983 [1929]); Cressey, 1932; Wirth, (1976 [1938])).

Isto é muito explícito na forma como Paul Cressey (1932), trata etnograficamente a atividade profissional das dançarinas de aluguer, quando mostra detalhadamente como são constituídas novas relações entre diferentes origens étnicas, culturais e sociais que procuram subverter as normas sociais vigentes. As conexões entre proprietários, clientes e as dançarinas que aceitavam dançar com estranhos a troco de dinheiro, revelavam como se operavam as mudanças subterrâneas sobre a representação da sexualidade feminina, numa sociedade em que as normas conservadoras e autoritárias se impunham ao nível dos códigos de conduta, do vestuário e da proximidade entre homens e mulheres.

Uma das descobertas inovadoras deste estudo, entre muitas outras, é a forma como este lugar de encontro permite viver o anonimato, misturando pessoas de diversos estratos que escapam ao controle das convenções familiares, a grupos sociais de origem, inventando para si próprios redes de significado alternativas (Geertz, 1973).

O enfoque etnográfico nas atividades de lazer, consumo e sociabilidades associadas (Cordeiro, 1987; Baptista, 2005; Magnani, 2005), nos estilos de vida e práticas sociais emergentes ou de fronteira que os cidadãos adotam são uma excelente maneira de compreender por dentro, intensivamente, os interesses, valores e atitudes ligados aos processos da diversidade urbana que alteram as convenções sociais.

É inspirado por esta compreensão dos processos de mudança cultural e social que se reflectem nos intercruzamentos entre práticas lúdicas, trabalho e expressão de novas identidades colectivas entre cidadãos que procuro fazer uma abordagem sobre as multipertenças sociais dos meus protagonistas.

Podemos afirmar que a vida nas cidades favoreceu a especialização e a expressão de tipos de individualismo, formas de proximidade e distância mencionadas por Georg Simmel (1969 [1903]) que revelavam no sentimento *blasé* condições de liberdade e controle social em face

da proliferação dos múltiplos estímulos urbanos por explorar. A crescente centralidade dos processos de urbanização criaram um conjunto de atributos diferenciadores que se reflete nos mais complexos sistemas periciais da atualidade, ou seja, nas plataformas virtuais de trabalho, cultura e lazer, parlamentos supranacionais, controle de aeroportos, consórcios universitários, corporações financeiras globais, etc, que influem de modo decisivo nas transformações sociais (Giddens, 1992).

Esta confluência de conhecimentos especializados de nível abstracto elevado e o acréscimo necessário das interações interdependentes entre indivíduos, dado que nos é impossível abarcar isoladamente a totalidade de conteúdos implicados nestes sistemas periciais, alargou consideravelmente as margens de ação, as probabilidades de travessia entre mundos sociais complexos. Contudo, as escolhas possíveis dos cidadãos ao conjunto diverso desta realidade urbana e social é condicionada por acessos aos recursos, experiências e relações. Carlos Fortuna (2020) na resignificação da noção de *blasé* mostra-nos como nos atuais processos de urbanização das ‘novíssimas metrópoles’, que crescem excessivamente no continente asiático e africano, este sentimento se traduz menos na escolha dos indivíduos por um refúgio de autodefesa que evita a irracionalidade e o inesperado presente nas cidades europeias de Simmel. Na contemporaneidade destas megacidades, a atitude blasé transformar-se-ia mais num afastamento das ações públicas e dos centros de decisão pelo condicionamento de uma ‘sub-vivência’ infra-humana que coloca multidões de indivíduos a viver uma pobreza abjecta, algo que não poderemos aceitar ideologicamente como uma inevitabilidade deste novo mundo de cidades.

Nesse sentido, George Simmel (1955 [1908]) argumenta que o processo de individualização se constitui pela existência de múltiplas pertenças nos quais os indivíduos agem na construção da sua singularidade, seja em círculos com laços similares ou em ligações dissemelhantes, eles articulam ativamente filiações em diversas relações de vizinhança, participam em expressões culturais plurais, redes de convivialidade e de integração laboral cada vez mais específicas. Simmel, coloca em evidência que a singularização dos indivíduos é produzida pela experiência das suas acções e interpretações da realidade, apesar de ser uma incerta relação de complexidade e fragmentação nas inúmeras socializações secundárias da construção social que atravessam (Berger e Luckmann, 1966). Isto passa por ser também um processo de construção de pertenças em rede (Pereira, 2003), que os indivíduos realizam com mais ou menos facilidade dependendo dos recursos sociais que têm para dar continuidade aos seus processos de individualização (Elias, 1993; Dubar, 2006; Fortuna, 2020).

Estudar as dimensões de lazer, divertimento ou as alternativas de imaginar a vida que são produzidas intermitentemente por acções voluntárias individuais e contextos políticos, sociais e económicos é um dos meus focos. Ainda seguindo pistas de Georg Simmel e Everett Hughes (1949), procuro entender como são socialmente construídas as interações de sociabilidade vistas como uma criação de relações sociais que reconhecem valor às relações sociais em si mesmas, em particular o acesso ao diálogo com um espectro gradativo que vai desde as relações de maior intimidade interpessoal ao convívio com os múltiplos desconhecidos que compõem a esfera pública. Ou, para dizer de outra forma, como a socialização cultural e criativa é crucial na experiência humana enquanto tal, tendo que ser praticada no quotidiano para exercer o seu efeito transformador (Mumford, 2018 [1934])<sup>9</sup>.

As práticas lúdicas e artísticas são formas vitais que comportam o significado de sociabilidade como forma de intervir na constituição da heterogeneidade cultural das identidades coletivas da cidade, destacando esta condição de heterogeneidade como uma das características fundamentais da própria sociabilidade urbana, em particular quando articulamos os fluxos entre contextos de vizinhança, relações intragrupoais ou interações entre múltiplos grupos (Cordeiro, 1987; Frúgoli Jr., 2007).

### **3.2 Trajetórias musicais: carreira, circuitos e performances**

Ruth Finnegan, no seu livro *'The Hidden Musicians'* (1989), ao descrever os *mundos musicais* (*music worlds*) da localidade de Milton Keynes, uma 'New Town' inglesa desenhada segundo os modelos das 'Garden Cities', trata das práticas locais de 'músicos amadores' como agentes fundamentais na preservação, construção e invenção quotidiana da memória viva do património cultural. Finnegan (1989), nesta densa obra etnográfica não faz de forma inflexível e *a priori* a distinção entre músicos amadores e músicos profissionais, antes conceptualizando um espectro gradativo dessas relações, concentrando-se mais no extremo das atividades amadoras, definindo-as não somente pelas diferenças de rendimentos que geram, acrescentando as dimensões da sociabilidade, o desenvolvimento social e cultural da localidade e pelos fins positivos que as atividades musicais em si mesmas conseguem engendrar. Nesta obra é descrito em pormenor como os diferentes *mundos musicais* de Milton Keynes se interpenetram, se constituem para se dissolverem e recriarem por via do empenho cooperativo destes músicos. Como as pessoas se movimentam para dentro e para fora dos grupos,

---

<sup>9</sup> 'Qualquer processo económico que não produza esta margem para lazer, divertimento, absorção, atividade criativa, comunicação e transmissão é completamente desprovido de significado e de referência humanos.' P. 390

participam e saem de associações, bandas e orquestras. Na manutenção destes processos de cooperação entre elementos que cumprem um conjunto de tarefas muito diferenciadas, técnicos de produção, eletricitistas, porteiros, audiências, divulgadores nos canais de comunicação, donos de bares, agentes culturais e performers, para erguer e recriar um conjunto de códigos simbólicos, convenções musicais significativas e valores de reconhecimentos internos (entre pares) e externos (relações de alteridade e de fronteira). Ruth Finnegan (1989) inspira-se no trabalho de Howard S. Becker *'Art Worlds'* (1982), para trilhar e compreender como funcionavam os diferentes mundos musicais de Milton Keynes, descobrindo, por exemplo, como as dinâmicas de funcionamento de orquestras, coros clássicos e bandas filarmônicas se orientavam mais para as convenções estritas da aprendizagem escrita, inversamente daquilo que acontecia no mundo musical do jazz, que valorizava mais as capacidades interpretativas dos músicos criarem a suas próprias composições durante os momentos da performance, ou como no caso das bandas *punk rock* e *pop* que recorriam às gravações dos ensaios para construir os seus próprios repertórios, utilizando mais a experiência derivada da própria prática musical.

Temos presente que a noção de Howard S. Becker de *'mundos de arte'* incide mais nas convenções, processos de cooperação e arquitetura de recursos que criam uma companhia de ópera ou de bailado, uma banda de jazz ou até mesmo os conflitos e negociações daqueles músicos que não se inserem facilmente em nenhum gênero ou mundo artístico específico.

Por outras palavras, a noção de *'mundos de arte'* aponta mais para a configuração de estruturas convencionadas abrangentes, pensando os processos cooperativos que sustentam as atividades, os sentidos verticais ou horizontais das relações poder que conferem mais ou menos reconhecimento artístico e social consoante a singularidade dos intervenientes.

Por outro lado, Finnegan (*idem*) argumenta que existem mundos musicais que sustentam uma coerência organizacional, fronteiras simbólicas, linguagens e dinâmicas próprias, observando que muitos dos músicos não vivem isoladamente encapsulados em mundos musicais determinados, elaborando passagens intersticiais que nem sempre estão à superfície. Por essa razão, propõe a noção de *'musical pathways'* para dar conta das inúmeras circulações que os músicos, que acompanhou durante a sua pesquisa, fazem entre diferentes redes interpessoais, em muitos dos casos mantendo uma multiplicidade de pertenças e de relações sociais e musicais em simultâneo.

Importa salientar que Finnegan trata das questões performativas e dos interesses organizacionais dos grupos que fazem a música acontecer nas redes locais, na maioria dos casos pouco reconhecidas e visíveis para quem se encontra fora delas.

No caso das *‘trajetórias musicais’*, aquilo que está em jogo são a heterogeneidade e multiplicidade de caminhos que os indivíduos e coletivos movimentam na diversidade urbana, alterando os seus papéis sociais, mas também as redes de relações que provocam o seu impacto nas instituições. Esta noção de trajetórias musicais permite acompanhar a mobilidade que a maioria dos músicos vive. Na verdade, muitos destes nómadas musicais atravessam diversos mundos sociais que na maior parte dos casos se encontram vedados a outras atividades formativas e profissionais. Em certa medida, isso sucede devido à exposição pública inerente às práticas musicais que conduzem a inúmeros contatos e relações sociais com diferentes áreas artísticas, políticas e económicas ausentes de outras profissões.

Potencialmente estes músicos adquirem capacidades de mediação com a diversidade de papéis que desempenham ao longo das suas trajetórias musicais, fluindo e mudando nos diferentes modos de vida de cada um dos mundos musicais. Portanto, aquilo que está aqui em análise são as práticas que desenham os caminhos urbanos e as relações das suas redes interpessoais. De certo modo, a fluidez destas trajetórias musicais constrói-se na complementaridade das relações cooperativas de grupos mais ou menos estruturados e a as decisões da agência individual que aceitam, rejeitam ou transformam as regras do jogo.

Assim, inspirado por Ruth Finnegan, irei usar a noção de trajetórias musicais, como forma de articular um quadro espaço-temporal particularmente circunscrito com as experimentações musicais que mobilizam estes jovens. A noção de trajetórias musicais aqui enunciada decorre de uma relação entre a temporalidade das carreiras, a espacialidade dos territórios urbanos por onde circulam e pelos circuitos musicais que ativamente transformam. As trajetórias musicais constroem-se na intersecção destas relações espaço-tempo (**ver anexo C**).

Na construção desse conceito parto das práticas musicais de um grupo de jovens músicos e dos elementos sociais que compõem as suas escolhas e opções concretas. A palavra escolha remete para a sua origem etimológica (grega) que significa heresia, dado que a possibilidade de se agir livremente, poder cuidar da sua própria autonomia, é vista como uma fuga às normas impostas pela comunidade em geral. Neste caso, não se trata de compreender uma escolha/heresia assente em circunstâncias fugazes, mas um conjunto de heresias que são centrais nos processos de construção identitária e individualização destes jovens.

Estas heresias caminham num sentido coerente de intenções e atitudes a longo prazo que procuram sustentar as atividades musicais como algo central e significativo nas suas vidas. Acompanhando a noção de províncias de significado de Alfred Schutz (1979), penso que a orientação articulada de escolhas/heresias para *penínsulas de significado e de ação* relevantes na construção da sua singularidade, são formas que estes jovens encontram, metaforicamente enunciando, para pisar a terra firme e segura das relações familiares, de redes de suporte e instituições de formação, porém, lançando as suas ações e curiosidade para um horizonte de navegação desconhecido que desejam explorar. A noção de cursos de ação como sequência de ações planeadas e alicerçadas em relações intersubjectivas fortes (Bertaux, 2014) é um dos elementos que constitui a análise temporal que pretendo realizar sobre estas trajectórias musicais.

A múltipla pertença coletiva criada que estes cursos de ação sugerem, canalizam alternativamente as energias das escolhas individuais para a ressonância do eixo horizontal (família, amizade, política, etc.), do eixo diagonal (trabalho e educação) ou do eixo vertical – expressão artística, mundividência e religião (Rosa, 2019), consoante os recursos, ciclos e situações de vida. Consequentemente, as trajetórias musicais nas quais estes jovens circulam englobam a compreensão de como eles articulam os seus cursos de ação (Bertaux, 2014) nesta tríade de eixos existenciais.

A construção das carreiras desviantes de Howard S. Becker, em *'The Outsiders'* (1963), é uma das primeiras tentativas das ciências sociais para emancipar essa visão mais holista do termo, fazendo com que descole da relação com a análise das atividades profissionais, aproximando-se mais da ideia de fluidez da vida urbana e da organização social vista em todos os seus domínios de interação. Nesta obra o autor analisa como um grupo de músicos de jazz classificam aqueles que não fazem parte desse grupo de pares. Os músicos ao considerarem que aqueles que estão de fora do mundo da música como 'quadrados' criam uma rede de significados culturais heréticos e desviantes que os distingue internamente dos restantes.

Noutro sentido, mas com vários pontos de contato com as noções anteriores, Ulf Hannerz na sua obra *'Exploring the City'* (1980), explora a ideia de carreira como conceito chave para abordar a fluidez da vida social e urbana. Esse conceito é entendido, não no sentido dado pelo senso comum de uma mudança linear de etapas ocupacionais, mas como uma definição geral da organização sequencial da vida que capta os avanços e recuos, os desvios, subidas e descidas que os protagonistas realizam na multiplicidade de oportunidades e constrangimentos sociais.

Assim, a fluidez da vida urbana liga-se a mudanças/escolhas que vão para além da pluralidade dos papéis sociais que se desempenham, elas acontecem também ao nível das redes e relações dos diferentes domínios urbanos que constituem a diversidade da vida urbana, a saber: aprovisionamento (consumo e rendimentos), mobilidade, vizinhança, parentesco e lazer (Hannerz, 1980).

Podemos fazer a assunção de que estas heresias (Velho, 1998), no sentido apontado anteriormente de escolha independente, configuram ‘carreiras desviantes’ pela exploração que fazem de novas possibilidades alternativas, inventando novos usos para as convenções mais compartimentadas de diferentes mundos musicais. Esta procura de potenciar a multiplicidade de repertórios, de posições e papéis que desempenham nas suas redes de relações através da noção de trajetórias musicais complexifica quer a articulação da sequencialidade das carreiras musicais, com maior ou menor previsibilidade de planear um mapa burocrático para navegar na fluidez urbana, quer com os diferentes domínios de interação urbana (Hannerz, 1980).

A análise dos cursos de ação (Bertaux, 2014), pensando como estes circulam nos diferentes eixos de ressonância ou de alienação (Rosa, 2019), possibilita que se reflitam as interseções das escolhas e condições de vida individuais no plano intermédio e potencialmente integrador dos diversos domínios urbanos (Hannerz, 1980).

Em termos das relações espaciais entre cursos de ação e carreiras presentes na noção de trajetórias musicais que procuro operacionalizar, como veremos no capítulo seguinte, estas são caracterizadas pela forma como estes jovens participam nos circuitos (Magnani, 2002; 2005), se envolvem na produção social do espaço recriando usos (Lefebvre, 1974; 2012 [1958]), alimentando algumas das cenas musicais presentes no quotidiano citadino (Straw, 1991; Kruse, 1993; Bennett, 2004; Sieber, 2002). Nesta pesquisa, analiso a fluidez da prática coletiva dos jovens que forjam estas experiências musicais coletivas e os diversos caminhos urbanos que trilham, tendo em linha de conta que as trajetórias musicais são múltiplas, heterogéneas e situacionais.

Através da noção de circuito (Magnani, 2002), esboça uma interligação entre os interesses e as atitudes dos cidadãos com os equipamentos urbanos, os projetos e práticas que os participantes reconhecem nos recortes de uma circulação urbana que nem sempre é visível/tangível para quem não compartilha dos mesmos quadros simbólicos. Neste caso, os circuitos são uma ferramenta conceptual que permite estabelecer um enquadramento mais coerente da relação da espacialidade e da materialidade que as culturas juvenis manifestam nas suas sociabilidades

expressivas (Pais, 2001; Ferreira, 2008, 2017; Feixa, 2018). Em certa medida, os circuitos também se ligam aos diferentes gêneros de música, dado que têm lugares próprios, concentrações espaciais de memórias, convenções e manifestações estéticas que são representadas e reconhecidas como significativas para a apresentação dos músicos e para a recepção das audiências.

Na argumentação em múltiplos níveis analíticos de Vincent Dubois et al, ‘The Sociology of Wind Bands’ (2013), verificamos como a existência de clivagens históricas se repercutiu nas hierarquias entre aprendizagens instrumentais, culturas musicais e origens sociais. Assim, historicamente estas distinções hierárquicas ligam os instrumentos de sopro e metais aos modos de aprender do exército, e, conectam os diversos instrumentos de cordas com a estrutura eclesiástica.

Exemplarmente, esta distinção enfatiza uma tendência de subalternização entre identidades de cultura popular (Hall e Gay, 1996; Hall, 2018) que privilegia as relações com o corpo, e uma cultura erudita que procura estabelecer convenções sociais dominantes, enaltecendo as relações com uma dimensão espiritual. Contudo, a diluição destas fronteiras dicotômicas foi-se tornando cada vez mais ténue e complexa, nomeadamente com as próprias expressões artísticas do jazz, da electrónica usada por ilustres compositores contemporâneos, a poesia da palavra falada do rap, ou os referenciais eruditos de largo espectro da dita ‘música alternativa’, mudando também estereótipos originalmente associados a bandas de cariz mais popular.

Desta forma, é possível pensar como interações culturais, expressões artísticas, práticas lúdicas ou de consumo são fundamentais na construção dos quotidianos das cidades contemporâneas, provocando largos e, por vezes, subterrâneos movimentos de mudança social. Nesse sentido, as culturas juvenis (Pais, 2001; Feixa e Nofre 2012; Feixa 2018) ocupam um lugar de destaque na reconfiguração dos atuais espaços públicos, na reinvenção das imagens que representam a cidade e, de modo acutilante, no que concerne às regiões simbólicas e liminares de fronteira daquilo que está em pleno devir.

De acordo com Carlos Feixa (2018), as expressões culturais juvenis compõem uma perspectiva destacada para analisar as mudanças, as perenidades e contribuições dos jovens, percebendo a partir daí, de que modo, estes influenciam o desenvolvimento social, político e cultural. Claramente, o autor aponta para o desenvolvimento de um conjunto de culturas juvenis que passaram por três ideais típicos entre meados dos anos 90 e a segunda década do século XXI. Primeiro, os circuitos alternativos mais subterrâneos provenientes da dita *Geração X* eram

caracterizados pela tendência para serem invisibilizados pelas culturas de maior reconhecimento e consagração estrutural. Segundo, a *Geração @* com os exemplos das culturas emergentes do pós-punk, do rap e dos taggers que foram sendo reconhecidos em galerias, aprendizagens escolares e instituições culturais.

Finalmente, a hipervisibilidade contemporânea da *Geração Indignada*, que contesta as bases que fundamentam a organização social e à qual podemos acrescentar o movimento social de jovens que luta contra as alterações climáticas, fazendo greve às aulas como forma de protesto. Nesse sentido, analisa como as diferentes perspectivas políticas sobre a juventude ressoam na transformação cultural e democrática do espaço público, participando na construção da sociedade futura. Assim, parece haver uma tendência para estas culturas juvenis se deslocarem para o centro de gravidade das esferas do poder político e económico, dado que deixaram de ser apenas um recurso lúdico para serem repensadas numa ótica da intervenção, supervisão e gestão das políticas públicas (Feixa, idem).

Esta tentativa de os jovens criarem expressões culturais de sociabilidade diferenciada vindas de experiências informais, práticas e representações de rua, encontrando as suas próprias convenções, interesses e categorias sociais, revela que não estão dispostos a ser submersos pelo aparato burocrático do sistema, no qual se concentram mais rigidamente os domínios de decisão do poder económico e político (Ferreira, 2010).

A constituição de microgrupos artísticos e culturais, seguindo as pistas de Vera Borges (2007), organizados em volta de pequenas empresas, redes familiares, projetos artísticos ou em forma de eventos pontuais, como é o caso da sazonalidade de festivais de música, são configurações que se constituem para dar resposta de baixo para cima aos anseios de ação criativa por parte de indivíduos e coletivos.

As produções artísticas e culturais da cidade determinam a sua capacidade de atrair investimento, turismo e regeneração urbana (Pereira, 2018), mostrando como as indústrias culturais da moda, gastronomia, festivais de música, dança, cinema e teatro são fundamentais no mapa existencial da vida urbana.

Nessa sequência, Hannerz (1980) complexifica as variáveis de análise das carreiras ao atribuir importância à forma como os cidadãos organizam os seus contatos políticos, as relações de parentesco e de vizinhança, como gerem os seus consumos e rendimentos ou a sua mobilidade. Numa dada situação, uma alteração ao nível de uma ocupação pode quebrar relações antigas e duradouras, transformar os recursos socioeconómicos e a perceção espacial dos lugares e

trajetos quotidianos, por exemplo. No entanto, essas combinações dependem também da existência de mapas burocráticos que permitem ou não planeamento das diversas situações, além disso a duração das próprias organizações e a possibilidade de controlo sobre a posição e o papel que se ocupa contribui para um acréscimo dessa fluidez não linear da sequencialidade urbana.

Relativamente ao repertório de papéis no contexto da vida urbana, a leitura de Hannerz (idem) considera três causas principais na criação desses papéis. Em primeiro lugar, a relativa inflexibilidade na definição de alguns papéis pode criar medidas compensatórias defensivas – através da criação de outros papéis (nomeadamente recreativos) que amenizem o desconforto e tragam satisfação a quem tem de os desempenhar, a criação de papéis adicionais como estruturas de apoio para papéis que perderam o seu valor de uso na realidade e, por último, a criação de ‘estruturas intersticiais’ que complementam ou são paralelas às instituições mais abrangentes da sociedade que não dão resposta aos papéis pretendidos. Como é possível verificar nos exemplos da emergência dos gangues juvenis (Thrasher, 1963), ou dos mecanismos defensivos que os indivíduos encontram para se furtarem aos sistemas de controlo e submissão das instituições totais (Goffman, 1961).

Segundo, a existência de uma grande variabilidade no repertório de papéis favorece o surgimento de novas combinações possíveis, estimulando a invenção de papéis antes inexistentes. Uma pessoa que tenha uma experiência plural de papéis pode colocar em jogo capacidades e recursos em contextos inusitados, assumindo um papel de criação em situações que anteriormente nunca tinham acontecido. Neste contexto, podemos enquadrar a imagem dos protagonistas inovadores que rompem com cadeias de recursos rotineiras, ou a reconstrução de antigas experiências em novos papéis, como aquelas que vemos acontecer nos fenómenos da invenção de moedas eletrónicas encriptadas, os processos de artificação (Shapiro e Heinich, 2012) da criação digital das *Non Fungible Token* (NFT), ou nas contestações artísticas do *grafitti* e do *parkour* (Ferro, 2016). Finalmente, a criação de papéis parece ser favorecida nos grandes aglomerados urbanos que solicitam uma contínua expansão das diferenciações associadas à divisão social do trabalho, não apenas por causa das pressões inerentes aos processos competitivos como também devido ao facto de termos acesso a uma vasta heterogeneidade de serviços, recursos, situações e redes de conhecimento interpessoal.

Para Gilberto Velho (1994, 2010), é importante observar os processos de mediação que os indivíduos fazem entre mundos sociais e culturais distintos, neste conjunto caleidoscópico de relações heterogéneas, densas e criativas que se multiplicam nos cenários urbanos.

A título de exemplo, Gilberto Velho (1994) interliga a noção de campo de possibilidades, mediação e potencial de metamorfose relacionando estes conceitos com as dimensões da história biográfica. Partindo das experiências de uma imigrante portuguesa em Boston, o autor vai contando como a protagonista amplia as suas visões do mundo, no contexto de uma cidade universitária, cosmopolita e de grande intensidade urbana, vivendo tanto os universos mais fechados da família, como as novas possibilidades de lazer e os projetos futuros de individualização de si perante os outros. Inspirando-se neste texto, Graça Índias Cordeiro (2015) enfatiza como as pertencas identitárias e as sociabilidades se vão construindo, nas complexas transições entre as diversas escalas urbanas compostas por metrópole, cidade, bairro, casa, rua e praça.

Os cursos de ação (Bertaux, 2014), esses mapas íntimos dos estilos de vida, das representações culturais e das sociabilidades individuais, são peças fundamentais quer para interpretar a pluralidade de possibilidades existentes nas cidades, quer para detetar as capacidades de participar empenhadamente nessa vitalidade urbana.

Na sequência das pistas do termo *musicizing*, avançadas pelo musicólogo Christopher Small (1998), as obras musicais são compreendidas como uma expressão que integra tanto o processo performativo no qual intervêm as acções dos músicos, mas também no qual participam os modos de audição, as dinâmicas das audiências, os produtores e difusores, técnicos audiovisuais, etc., ou mesmo os enquadramentos dos lugares que compõem as performances. Deste modo, o autor salienta os aspectos accionais de fazer música, sejam eles nos ensaios de bastidores, nos momentos privados de treino e prática, na composição musical, nos gestos dançados ou no trabalho de manutenção e limpeza de instrumentos e cenários dos palcos. É o conjunto destas acções que contribui no seu todo para a natureza das performances musicais, aconteçam estas no contexto público das praças, largos e ruas, ou nas esferas semiprivadas das salas de concerto.

No seguimento das análises do sociólogo Marc Perrenoud no seu trabalho ‘*Les Musicos*’ (2007), existe um *ethos* dos *les músicos* – categoria emic usada pelos próprios músicos que não utilizam a noção de músicos profissionais –, que não é facilmente definível, dado que estes estão imersos nos diversos domínios dos mundos musicais.

Contudo, apesar dessas dificuldades o autor identifica três fases distintas que compõem esse processo de construção. Primeiro, estes músicos escolhem tocar um instrumento específico tardiamente em relação aos alunos que seguem as vias convencionais das academias e

conservatórios, normalmente entre os catorze e os dezanove anos de idade. Inicialmente, são ouvintes que se apropriam estética e eticamente de sonoridades com as quais treinam as várias complexidades da sua audição. Segundo, tornam-se receptores ativos que procuram imitar os músicos e as músicas que mais gostam, fazendo *covers*, ou copiando estéticas e fraseados musicais, por exemplo. Por último, estes músicos debutantes procuram criar as suas composições musicais, construir um estilo próprio que lhes permita viver do reconhecimento da sua individualidade autoral.

Assim, a análise das práticas lúdicas, expressões artísticas e culturais das trajetórias musicais que proponho acompanhar, ao partirem das convergências nodais das práticas coletivas das orquestras que descrevi, dirigem-se para que contextos da cidade? Elaboram que táticas e situações? Que tipos de sociabilidade urbana emergem destas trajetórias musicais e quem intervém nelas?

### ***3.3 Da orquestra para a cidade? Espaço-tempo de circuitos, cursos de ação e performances***

Esta pesquisa centra-se nas trajetórias musicais (Finnegan, 1989), de jovens na transição para a vida adulta (Ferreira, 2010, 2013, 2017; Feixa, 2018). O meu foco incide nas biografias musicais de jovens que se encontram numa importante fase de transição dos seus ciclos de vida. Nomeadamente, quando procuram descobrir as passagens entre o seu reconhecimento social como teenagers e os processos graduais de pré-autonomização que conduzem ao desempenho dos seus papéis como jovens adultos. É fundamental considerar que os protagonistas envolvidos nesta transição são jovens que iniciaram o seu percurso musical na OG. Este contexto de sociabilidade e de socialização continua a ser relevante para compreender o seu percurso biográfico ligado à música, ao longo do tempo. Nomeadamente, ao nível da construção das suas redes interpessoais tecidas em torno de performances musicais colectivas que foram acompanhando as suas aprendizagens artísticas e sociais.

Eticamente, procuro dar voz à singularidade destes jovens músicos como modo de desconstruir pré-conceitos, mostrando como os caminhos inesperados que percorrem se encontram muitas vezes fora da compreensão estereotipada a que estão subordinados.

Se no contexto de pesquisa da minha dissertação de mestrado sobre a OG perguntava como é que os jovens do bairro do Casal da Boba, (freguesia de São Brás, cidade da Amadora), e de outros bairros periféricamente discriminados da Área Metropolitana de Lisboa, participavam

na OG, agora o meu foco é compreender como é que se movimentam da orquestra para a cidade (Bento, 2018; 2020).

Embora a sociabilidade e socialização que vivem na OG sejam deveras importantes, em particular quando analiso que parte das suas trajectórias musicais se relacionam com as macro e meso orquestras, não são as políticas culturais e sociais da OG o objecto central de estudo ou avaliação aqui em causa, nem sequer um foco de problematização no carácter iminentemente artístico destas práticas orquestrais em específico. Nesta linha, são analisadas as construções graduais dos processos de autonomia nos quais estes jovens mobilizam empenhadamente as suas capacidades de inteligência, de afecto e sensibilidade, experimentando um conjunto de diferenças culturais que levantam problemas irresolúveis de tradução (Bhabha, 1994). O que significa que eles participam continuamente nos processos de mudança dos elementos de resistência que nos processos de tradução se furtam à própria tradução, sendo esta dialética uma experiência de não redução das diferenças culturais em si mesmas.

Inclusivamente, o foco analítico incide nos jovens que contribuem ativamente com as suas capacidades imaginativas para criar esta orquestra em rede e as suas diferentes segmentações, inseparável dessas práticas artísticas. Mesmo que não participem tão directamente nessas práticas irão ter sempre uma relação complementar e indelével que tem impacto sobre as suas próprias trajectórias musicais individuais. Sobretudo se tivermos em conta que as interacções musicais da OG são marcadas por esse *ethos* colectivo e de co-criação musical.

A minha abordagem foca-se no período de transição destes jovens adultos da orquestra para cidade. Ou seja, a minha análise concentra-se numa fase em que as margens de escolha, construção e autonomia social destes jovens tem tendência para se ampliar. De certa maneira, parti inicialmente, em 2010, da cidade para orquestra e avanço da orquestra para a cidade. Parto da cidade e expando dinamicamente os horizontes de questionamento da cidade. Nessa medida, procuro compreender como cuidam das suas metamorfoses pessoais, convocando capacidades pessoais, recursos subjectivos e relações de poder em ambientes de complexa pluralidade urbana. Esta tensão vital entre uma necessidade de pertença e uma vontade de agir para mudar as condições de vida, emerge nos epítomes daquilo que designo como ‘sociedade de metamorfose’ (Bento, 2014; 2014a; 2015).

Assim, o conceito de trajetórias musicais surge como um instrumento teórico-metodológico para analisar os fluxos e refluxos dos exercícios de microescala, que se referem às experiências performativas destes jovens músicos, como uma plataforma intermédia que funciona para

articular o incessante vaivém de equilíbrios e desequilíbrios entre as observações empíricas e a produção de conhecimentos analíticos propriamente ditos. Assim, é através da noção de trajetórias musicais que procuro analisar como os diferentes modos de interdependência social, associados a uma mesma atividade e interesses culturais, se interligam entre indivíduos, redes de amizade, convenções disputadas e instituições fortemente estruturadas; mostrando acessos, circulações e pertenças múltiplas.

Em primeiro lugar, isso acontece numa dimensão temporal, através das relações entre os cursos de ação de longa duração (Bertaux, 2014), e carreira percebida como uma fluidez de ligações que transformam as aspirações sociais das pessoas em diferentes ciclos das suas vidas, considerando os diferentes domínios urbanos (Becker, 1963; Hannerz, 1980), ou o modo com a relação entre os projectos e os campos de possibilidades são decisivos nas metamorfoses das trajetórias individuais (Velho, 1994). As narrativas de vida centradas nas aspirações artístico-musicais, que se desenrolaram durante cerca de uma década, descrevem como as experiências destes jovens são complexificadas pela intersecção dos domínios urbanos, a heterogeneidade do inventário de papéis sociais que caracterizam a múltipla diversidade da experiência urbana (Hannerz, *idem*), mencionados no capítulo anterior. A experiência na fase de vida da ‘juventude’ encontra-se numa dimensão liminar em que se abandonam interesses, hábitos e atividades mais próximas das relações de parentesco e de vizinhança e se procuram cursos de ação que procuram novos sentidos identitários, relações de sociabilidade e processos sociais de autonomização. Trata-se, por isso, de tentar entender, através do acompanhamento de trajetórias musicais enquadradas por diversos contextos coletivos e individuais de aprendizagem musical, o que está em causa nas interações destes atores.

Assim, estes cursos de ação são aquelas intenções e aspirações associadas a relações intersubjectivas fortes, que nos permitem aceder aos significados coerentes que atravessam as suas narrativas de vida (Bertaux, 1997, 2014; Poirier et al, 1983).

No aprofundamento das reflexões de Daniel Bertaux (1997, 2014), a noção de cursos de ação traduz, por conseguinte, a sequência ordenada de acções que as pessoas mantêm ao longo do tempo como algo significativo e marcante que fazem por elas próprias e que, obviamente, transformam as redes interpessoais mais próximas. Porém, temos que considerar que num âmbito mais abrangente no somatório dos múltiplos cursos de ação individual, também as realidades sociais e históricas são transformadas de baixo para cima por estas acções autónomas.

Nessa linha, os cursos de ação (Bertaux, 2014) construídos num horizonte temporal longo mostram como os intervenientes procuram mudar as suas condições sociais, agregando recursos de cuidado de si mesmos, dos outros, adicionando mecanismos de produção de vida (Bertaux, 2015). Isto acontece através dos projectos individuais que definem realidades, partilhando valores simbólicos, planeamento e estratégias de ação que num determinado campo de possibilidades (Velho, 1994), mobiliza conhecimentos, empenhos e afectos em associações tanto de cooperação como de conflito e sobreposição.

Em segundo lugar, numa perspectiva espacial, as trajetórias musicais são moldadas pelos circuitos artístico-culturais no sentido em que estes emergem territorialmente a partir do exercício das práticas e de sociabilidades interpessoais que, embora não concentrem contigualmente serviços, equipamentos e estilos de vida em locais determinados, se inscrevem espacialmente e são reconhecidos por quem partilha um conjunto de referências culturais e simbólicas comuns (Magnani, 2002; 2005). Podemos dar o exemplo do circuito de clubbing (Thorthon, 1995; Bóia et al, 2015), do circuito do fado (Costa e Dores, 1984; Cordeiro, 1994; Gray, 2018) ou do rap e do hip hop português (Fradique, 2003; Raposo, 2010; Simões, 2011) para destacar como os intervenientes reconhecem e circulam ativamente num sistema partilhado de símbolos que se encontram dispersos nas diversas ruas e bairros da cidade. Salientando as cenas musicais nas quais são negociadas recursivamente fronteiras que desconstroem estereótipos culturais e movimentam pontes de diálogo entre expressões musicais de origem diversa, permitindo a constituição de cenas musicais vernaculares singulares, como mostram as sonoridades lisboetas (Straw, 1991; Bennett, 2004; Sieber, 2002; Vanspauwen, 2013; Belanciano, 2020).

A partir destes circuitos as expressões artístico-culturais aí habitualmente exercitadas transformam a produção social do espaço. A configuração dessas relações identitárias heterogéneas é socialmente marcada por uma conflitualidade entre o domínio do espaço concebido, caracterizado por pertencer à ordem do planeamento funcional associado ao valor de troca, que instrumentaliza unidimensionalmente o quotidiano urbano e a clivagem das práticas sociais no domínio do espaço vivido como sendo aquele que potencia a experiência que se apropria dessas lógicas de poder hierarquizadas, reinventando os diversos usos dos territórios urbanos (Lefebvre, 1974). Os territórios urbanos configuram-se, pois, na sedimentação de práticas sociais que atuam em dinâmicas culturais próprias, relações institucionais de poder e construções identitárias que se projetam intra, inter ou supralocalmente (Cordeiro, 1997; Costa, 1999; Fortuna, 1999).

Na análise dos circuitos, cenas e territórios sigo as diversas redes das orquestras e as suas segmentações, acompanhando tanto os enquadramentos mais institucionais como também as experiências autônomas de fazer música nos diversos espaços públicos da cidade, nas ruas, praças, jardins, cafés e associações, observando as microbandas que estes jovens criam a partir dos encontros informais que gradualmente se consolidam em redes de sociabilidade e de interconhecimento.

Partindo dessas concepções, as formas de participação de jovens músicos nos processos contemporâneos de democratização artística e cultural não são inócuas. As suas trajetórias musicais dependem em larga medida dos contextos institucionais e redes de interconhecimento em que se movem, tal como é descrito por Hartmut Rosa (2019) ao teorizar sobre os modos de alienação e de ressonância social que dinamicamente mantemos com o **eixo horizontal** das relações de amizade, sociabilidade e política, o **eixo diagonal** dos recursos educativos, culturais e do trabalho, ou o **eixo vertical** da transformação holista na qual cabem as nossas expressões artísticas, ou os processos de conhecimento da nossa mundividência.

Nesta pesquisa, ao analisar como os cursos de ação (Bertaux, idem) destes jovens músicos se espacializam nos territórios da cidade alargada, interligo também a análise destes eixos de ressonância, procurando entender como se materializam nas suas narrativas de vida, aprofundando por exemplo, como as suas redes de sociabilidade se conectam com os contextos de aprendizagem escolar e profissional, ou com as aspirações futuras dos seus horizontes artísticos.

Em terceiro lugar, uso o conceito de performances como motor de análise das trajetórias musicais para observar a emergência das ligações entre as redes de interconhecimento musical e a espacialização destas nos diferentes territórios da cidade, seguindo as pistas de C. Wright Mills (1982 [1959]), que articula situacionalmente as esferas cronológicas dos cursos de ação dos indivíduos com contextos históricos, geografias e circuitos dos territórios.

Erving Goffman, em *'A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias'* (1993 [1959]), argumenta que a definição de uma determinada dramaturgia social, usando uma metáfora teatral, é sustentada pelos modos como as performances se esboçam entre aqueles que estão no palco, as audiências e os múltiplos estranhos. Os primeiros participam tanto nas regiões de palco como nas regiões dos bastidores, a audiência apenas surge na região de fachada do palco e, por último, os estranhos estão fora das referências quer no que diz respeito aos segredos

ocultos dos bastidores, quer em relação às impressões de realidade que as performances coreografam.

Esta complexidade dramática, considerando ainda a singularidade de papéis que cada um dos protagonistas terá de desempenhar, revela as potencialidades, equívocos e conflitos que as ações humanas usualmente vislumbram em definições de situações menos conhecidas.

Nas reflexões do antropólogo Victor Turner (1974, 1982), a noção de performance é uma dimensão relevante dos processos rituais, sendo estes as principais fontes de encenação dos palcos do drama social quotidiano.

No pensamento deste autor uma experiência só está realmente realizada quando se expressa numa determinada performance. Ou seja, quando essa expressão intersubjectiva é legivelmente compartilhada com os outros.

The reflexivity of performance dissolves these bonds and so creatively democratizes: as we become on earth a single noosphere, the Platonic cleavage between an aristocracy of the spirit and the lower or foreign orders can no longer be maintained. To be reflexive is to be at once one's own subject and direct object. The poet, whom Plato rejected from his Republic, subjectivizes the object, or, better, makes intersubjectivity the characteristically postmodern human mode. (1982, p. 100)

Incisivamente, Ruth Finnegan (1989) revela como é fundamental para a criação de laços entre os músicos que fazem música em conjunto este aspecto de partilhar as experiências subjectivas das performances.

(...) the expectations of group music-making – an aspect left out in many sociological and musicological works, but of great significance to the performers themselves, clear to anyone either observing or participating in such performances. (1989, p.158)

Na sequência destas reflexões, é possível afirmar que estas performances são a síntese final do desenvolvimento de todos os processos que compõem as práticas musicais, em particular conhecimentos teóricos e técnicos, ensaios, experimentações colectivas, trabalho de produção e divulgação, etc.

Na vasta complexidade das pistas e reflexões sobre a noção de performances, considero também a delimitação do conceito de *musicising*, no sentido em que é definido por Christopher Small (1998). Nesse âmbito, ele analisa o trabalho performativo como aquele que envolve o

fazer música em conjunto, mas que envolve também a participação das audiências, dos diferentes trabalhos de bastidores, técnicos audiovisuais, etc.

Novamente, inspiro-me no trabalho de Marc Perrenoud (2007), mencionado anteriormente, que desenvolve uma classificação das diferentes formas dos músicos expressarem as performances. Nomeadamente, quando considera a consagração dos **concertos** como o nível mais marcante na afirmação dos processos identitários das trajectórias musicais.

As performances de **entretenimento** são caracterizadas por se desenrolarem sobretudo em cafés, praças e jardins, ou em outros lugares que não estão especificamente pensados para as atuações públicas, enfatizando principalmente qualidades de sociabilidade entre audiências e músicos.

Por último, as performances de **animação anónima** que reflectem a quase ausência de interação dos músicos com as audiências. Neste último caso em particular, a música na maioria das vezes é percebida como elemento de fundo que sugere um ambiente concomitante, mas que não é suposto ter um lugar de destaque. Na realidade opera como um atributo secundário que preenche o espaço de um determinado lugar, como observamos em hotéis, restaurantes ou eventos empresariais, por exemplo.

Desta forma, podemos afirmar que estes atores constroem as suas trajectórias musicais de performance em performance. A performance permite uma análise situacional, um recorte etnográfico que dá um acesso directo ao modo como estes jovens músicos se organizam para interligar cooperativamente os seus modos dinâmicos de agir.

Assim, o meu foco de análise das performances ao longo da pesquisa está maioritariamente focado nas intersecções que complexamente combinam redes interpessoais, grupos, subgrupos, circuitos e sistemas de suporte de microescala (Gullick, 1989), evidenciando como estas relações se expressam realmente no *modus vivendi* da cidade.

Nessa perspectiva, o problema em evidência concentra-se nos processos de autonomização sócio musicais dos indivíduos como fio condutor, analisando as relações heterogéneas entre performances, carreiras musicais e circuitos. Para além disso, são convocadas as complexas relações espaço-temporais experimentadas nos múltiplos níveis de segmentações entre grupos e subgrupos.

É nesta análise dos processos de aproximação ou de distanciamento entre os modos como estes músicos configuram e reconfiguram as suas redes interpessoais que se podem vir a compreender as metamorfoses recursivas das trajectórias musicais de cada um deles.

### *3.4 Etnografia das práticas musicais: trabalho de campo e entrevistas biográficas*

Metodologicamente este trabalho de pesquisa baseia-se em duas entradas principais: **as entrevistas de carácter biográfico e o acompanhamento das performances musicais dos protagonistas em diferentes níveis de participação.**

Através destas duas dimensões fundamentais de abordagem é construída dialeticamente a noção de trajetórias musicais. Consequentemente, compreendo a noção de trajetórias musicais, como uma síntese mediadora, a partir da qual emergem as narrativas dos indivíduos (Pujadas, 1992; Bertaux, 1997). Nesse sentido, as trajetórias musicais são um modo de analisar de que forma são experienciados estes contextos de socialização e as relações de sociabilidade, um modo de compreender os processos sociais que fazem a cidade alargada.

A conjugação entre as entrevistas biográficas e uma abordagem situacional decorrente da observação das práticas musicais orientaram este estudo para uma etnografia flutuante e intermitente (Pétonnet, 1982), acompanhando os diversos momentos quotidianos de trabalho, lazer e sociabilidade destes jovens que, numa determinada altura culminou na análise de um caso particular: o grupo musical Alta Cena. A necessidade de criar uma tipologia de performances surgiu com o objetivo de enquadrar organizadamente as práticas musicais singulares em que estes jovens se envolviam, tal como poderá ser constatado no final deste subcapítulo. É neste sentido que no processo desta pesquisa se articularam, então, um conjunto de dimensões teóricas, conceptuais, metodológicas e técnicas que procuraram construir um modelo de pesquisa singular para os caminhos que foram percorridos (Almeida et al, 1994).

A abordagem qualitativa da etnografia na conceção do instrumento teórico-metodológico das trajetórias musicais permitiu-me elaborar um trabalho de pesquisa sustentado numa visão diacrónica e sincrónica do objeto de estudo. A primeira, é realizada principalmente por intermédio das entrevistas individuais de carácter narrativo, a história dos colectivos musicais, e, por último, as diferentes observações, conversas e encontros inerentes ao contexto etnográfico pesquisado. As plataformas electrónicas das redes sociais foram também um dispositivo utilizado na análise de conteúdo das performances musicais.

Nesse aspeto, algo que é decisivo na pesquisa etnográfica prende-se com as relações interpessoais criadas ao longo do tempo em que estamos imersos no trabalho de campo (Beaud e Weber, 2007).

A densidade destas relações de proximidade, empatia e alteridade colocam em foco uma dimensão ativa do próprio pesquisador. Desde logo, isto significa que não é possível assumir uma posição cientificamente neutra em relação ao objeto de estudo, como se os princípios de ação e de relacionamento interpessoal pudessem ser constituídos numa arquitetura rigidamente planeada. A etnografia é um tabuleiro de situações, espacialidades físicas e camadas temporais que entrecruza sociabilidades urbanas que vão do horizonte privado ao horizonte público (Lofland, 1989; Frúgoli Jr., 2007).

A dimensão sincrónica da etnografia evidencia, assim, uma ligação ao tempo presente. O pesquisador entra necessariamente em diálogo com uma realidade que se apresenta associada aos instantes presentes vividos em copresença. Ao longo da pesquisa esse encontro é feito quer numa sintonia identitária, quer numa relação de alteridade que é sustentada por laços sociais de diferença mútua. A consciência desse contínuo diálogo é um dos instrumentos que a abordagem etnográfica tem ao seu dispor para relacionar os diferentes fenómenos da realidade social, de modo plural e em profundidade.

Evans-Pritchard na sua marcante pesquisa de antropologia social sobre os ‘Nuer’ (1969 [1940]), analisa como os autóctones desse povo transumante vivem numa anarquia organizada, construindo uma dinâmica de segmentarização que variavelmente estipula compromissos, conflitos, relações de confiança ou de poder consoante as posições e relações entre grupos e graus de parentesco. De modo original, Max Gluckman (1940) aprofunda também uma compreensão alargada sobre as relações do poder político e social na sociedade colonialista da Zululândia. Essa originalidade surge de uma abordagem situacional que, ao descrever a inauguração de uma ponte coloca em relevo os paroxismos de posições sociais, conflitos de poder e negociações de solidariedades entre colonizadores e colonizados. Inspirado por estes dois autores, Clyde Mitchell argumenta na sua pesquisa sobre a ‘Kalela Dance’ [1996 (1956)] que os diferentes grupos de dança revelam uma capacidade de mudança de compromissos, filiações, crenças e valores que os participantes vão modificando ao longo do tempo, interpretando as diferentes significações situacionais com que se deparam. Assim, a importante reflexão de Mitchell (idem) coloca em causa as relações dicotómicas entre os diferentes fenómenos do mundo rural e do mundo urbano, a tribalização e a destribalização, enfatizando as múltiplas descontinuidades entre as relações raciais, de etnicidade, de classe ou de filiação identitária representadas nas alegorias da dança kalela.

Similarmente, procuro na minha pesquisa centrar o foco analítico nessa atribuição de significados que pessoas e grupos colocam nos diferentes modos de interação, evitando

conceções categoriais pré-estabelecidas. Na mesma linha de pensamento, este tipo de abordagem qualitativa focada nos modos de ação permite perceber como os protagonistas são transformados e transformam dinamicamente patrimónios comunitários e geografias sociais.

Como veremos mais adiante, analiso neste trabalho os sentidos das acções colectivas nas diferentes segmentarizações experimentadas (Evans-Pritchard, *idem*), que se opõem e se complementam tanto ao nível das redes internas das orquestras da OG, como no sentido das redes de práticas musicais externas que se reconfiguram e se transformam na múltipla complexidade de estímulos e socializações secundárias de reconhecimento e anonimato da diversidade urbana (Simmel, 1969 [1903]); Wirth, (1976 [1938]); Fortuna, 1999; Blokland, 2017).

Importa dizer que quando afirmo que a pesquisa etnográfica se relaciona sincronicamente com a realidade social, pretendo dizê-lo em três sentidos distintos que, por sua vez, afetam diferenciadamente as variáveis pesquisadas consoante as escalas que estão a ser analisadas. Em primeiro lugar, este contato próximo com o pulsar da vida quotidiana, com os instantes presentes de interação social vividos diretamente, mostra a importância de procurar saber como são construídas essas situações, enquanto nos mantemos suficientemente abertos para gradualmente construirmos de baixo para cima as nossas reflexões teóricas (Glaser e Strauss, 1967).

Seguidamente, tal como a própria noção de presente indica, nesse quadro temporal estamos perante uma presença que impõe a sua realidade corpórea. Mesmo que as nossas expectativas sejam falhadas no trabalho de campo, isso constitui uma experiência e uma presença. Nós próprios estamos presentes quando lidamos com as ausências de um encontro falhado, uma conversa sem sentido aparente ou nos ocasionalmente perdemos nas esquinas, ruas e praças da espacialidade urbana. Por último, o tempo presente é uma dádiva. Aliás, isso está novamente contido no significado da palavra ‘presente’. Essa dádiva manifesta-se de inúmeras formas, nomeadamente através da experiência de momentos decisivos que permitem questionar perspectivas de conhecimento, lógicas de ação ou mundividências de âmbito pessoal. Por outro lado, é nessa abertura para receber esse instante decisivo (*kairos*) que também se encontram os motivos de espanto que são motores fundamentais para indagar os desenvolvimentos das relações entre imaginação e experiência que impulsionam os movimentos da pesquisa etnográfica.

Desde logo, os múltiplos palimpsestos que se movem plural e incessantemente no quotidiano citadino, a complexidade material, cultural e histórica das tessituras urbanas, tornam inacessível uma observação que se oriente para uma totalidade circunscrita, sem que se caia inevitavelmente em categorias hegemónicas de sentido. Nesta pesquisa microperspectivada, o acompanhamento das práticas musicais quotidianas destes jovens conduziu a fenómenos de padrões de serendipidade (Merton, 1968), inesperadamente implicados na construção social da cidade.

Nesta etnografia urbana houve a tentativa de relacionar realidades empíricas, seguindo as pistas de Eames e Goode (1977) quando sugerem a ideia de unidades de integração urbana (cafés, jardins, mercados, ruas e praças) como lugares de encontros que se vão sedimentando *bottom-up*, esboçando conceitos intermédios que dialogam com as condições mais abrangentes do quotidiano urbano.

É a partir da análise das inúmeras relações de interconhecimento, interesses, papéis e práticas sociais, dos conflitos e relações de poder que estão presentes nas redes de interação que o pesquisador gradualmente vai encontrar hipóteses de enquadramento mais gerais. Tal como, estas microunidades são afetadas pelo efeito destas forças mais amplas, também os efeitos das interações entre microunidades como processos afetam os contextos urbanos globais (Eames e Goode, 1977). Tal como é salientado por Graça Índias Cordeiro (1997), este processo de encaixe de escalas é uma forma de perceber como o caso particular de estudo se relaciona com as múltiplas perspetivas que fazem o todo da cidade (Cordeiro e Vidal, 2008).

Neste contexto, as várias situações performativas a que assisti levaram-me a usar a seguinte tipologia: **a) performances de consagração; b) performances de ensaio; c) performances de entretenimento; d) performances comunitárias; e e) performances anónimas.**

As **performances de consagração**, seguindo as pistas de Marc Perrenoud (2007), são apresentações em nome próprio que têm características de produção, divulgação e reconhecimento que acontecem em palcos artístico-culturais centrais, concebidos propositadamente para concertos musicais. Estas performances são aquelas que mais se adequam com as possibilidades destes jovens músicos darem continuidade às suas próprias trajetórias musicais. Nestas circunstâncias, misturam-se todos os tipos de audiências que se deslocam primariamente para participarem nessa performance específica.

Nas **performances de ensaio**, tendo em conta que todos estes níveis são ideais tipo e por isso se entrelaçam, e por vezes, se combinam e misturam uns com os outros, analisamos como as

práticas e contextos de aprendizagem são vividos quotidianamente, quer no modo como se incorporam nas experiências individuais, quer coletivamente. Seguindo as reflexões de Richard Schechner (2006), é importante perceber a noção de performance como um continuum de interações e ações que envolvem os participantes uns com os outros durante as situações quotidianas de treino e de ensaio que usualmente se orientam para as apresentações de palco, ligando as performances de ensaio às aspirações que se projetam nas performances de consagração. Em particular, quando nos ensaios estes jovens músicos compartilham experiências do dia-a-dia da sua aprendizagem musical e social com músicos e cantores reconhecidos por grupos de pares e por audiências que se interligam com as diversas instituições culturais públicas ou privadas presentes na sociedade em geral.

No caso das **performances de entretenimento** estas caracterizam-se por acontecerem nos locais públicos e semipúblicos das ruas, praças, bares e cafés, associações cívicas e culturais, tendo palcos de apresentação que não foram especificamente desenhados para as práticas musicais e apresentam uma certa polivalência de funcionalidades. Nestas experiências são sobretudo realçadas as qualidades de sociabilidade entre a audiência e os próprios músicos. Nem sempre estas situações são facilmente discerníveis com aquelas que acontecem nos palcos de maior consagração, visto que em muitos casos funcionam como lugares que proporcionam a experimentação musical e a partilha com audiências mais vastas.

Aquilo que caracteriza as **performances comunitárias** é a sua orientação principal para territórios urbanos de vizinhança nos quais as redes interpessoais têm uma forte componente social. As orquestras, subgrupos satélites ou bandas em nome próprio desenvolvem singularmente os seus processos de produção social do espaço. A participação nestas performances comunitárias está dependente do reconhecimento dos territórios, da particularidade das práticas musicais e das redes interpessoais mais próximas, como o grupo de pares, de parentesco ou de vizinhança. Estas performances podem acontecer em espaços escolares, em auditórios locais ou na praça central de um determinado bairro.

As **performances anónimas** são aquelas que revelam a quase ausência de interação dos músicos com as audiências e, evidentemente, os lugares de apresentação dos músicos são dos mais diversificados e desafiantes em termos acústicos. Em casos extremos as atuações são encenadas de um modo tal que os músicos ficam numa posição de pouco destaque e com fracas hipóteses de um reconhecimento social mais alargado. Nesta situação, a música é experimentada como uma qualidade secundária que se confunde com o ambiente social principal, previamente encenado. Este é o caso em que a música serve para animar os eventos

empresariais e corporativos, criar um determinado ambiente nas salas de um restaurante ou de uma recepção política. Maioritariamente, estas animações sonoras são direcionadas para espaços privados e semipúblicos, nos quais as organizações das empresas e corporações desempenham os seus afazeres quotidianos.

### 3.5 *‘Entre vistas’, interconhecimento e copresença: quem vê caras por vezes vê corações*

No que concerne às entrevistas biográficas, elas foram feitas a mais de uma dezena de jovens músicos da OG (Weiss, 1994). Posteriormente, concentrei o foco da pesquisa em seis dos jovens ligados ao núcleo do agrupamento de escolas Miguel Torga, da Amadora e quatro jovens pertencentes aos núcleos de escolas do município de Loures, nomeadamente aqueles ligados à orquestra ‘Bora Nessa’. Dentro dos temas abordados pelas entrevistas semi-estruturadas (no caso de alguns dos protagonistas foram feitas mais do que uma entrevista semi-estruturada), os relatos foram construídos à volta das relações de amizade, de aprendizagem e trabalho e das aspirações artísticas das suas carreiras e cursos de ação (Hannerz, 1980; Bertaux, 2014). Para Gerald Suttles (1984), as representações culturais locais revelam uma impressionante durabilidade. Na sua opinião, a pesquisa deve seguir primeiro descobrir as figuras do local; em segundo as elites económicas e políticas e em terceiro os artefactos materiais e imateriais, tal como histórias, canções que expressem o carácter do lugar.

O foco principal destas narrativas biográficas, como já foi previamente referido, era permitir a reconstituição dialética das trajetórias musicais destes atores, concentrando a análise nas práticas sociais e interações artísticas dos indivíduos. Nesse sentido, estes testemunhos são histórias que cruzam uma pluralidade das vozes que se interrelacionam por vezes numa sociabilidade partilhada (Lewis, 1961), noutras como referências mais distantes, não significando com isso que sejam menos relevantes, embora apontem para vestígios menos visíveis de como é que estas redes interpessoais se constituem.

Quando, nos dias do estágio de inverno de 2016, após cinco anos, voltei a encontrar o rosto de um jovem contra baixista da Amadora, tomei consciência de como ele era um dos informantes fundamentais para retomar ligações, saber como se tinham transformado as vidas e as aspirações daqueles que tinham iniciado o seu percurso nos primórdios das orquestras, em 2007. Logo nessa conversa inicial, começaram a estabelecer-se contatos para realizar as entrevistas e os encontros presenciais nas quais me foquei, em fases posteriores da pesquisa.

Nessa altura, com vinte e quatro anos de idade, este contrabaixista de origem Cabo Verdiana tinha alcançado um grande reconhecimento dentro da organização da orquestra. Ao acumular um conjunto diversificado de papéis a nível musical, escolar e de relações de sociabilidade com amigos de diferentes grupos musicais, revelava tanto qualidades na interpretação clássica, como na improvisação do jazz. Nesse continuado esforço de aperfeiçoamento, era reconhecido por professores e colegas, também quando assumia a responsabilidade de tutoria de alunos menos experientes que precisavam de apoio (recebendo uma bolsa dos patrocinadores da OG para o efeito). A somar a isso, acrescentava os horizontes do seu percurso escolar, exemplificado pela frequência de um mestrado na Escola Superior de Música de Lisboa (ESML). Numa perspetiva relacional com os outros, mostrava características expansivas de sociabilidade que construía em múltiplos laços de amizade, dentro e fora da orquestra.

Importa admitir que este carácter de abertura conversacional, de sociabilidades, interesses e papéis diversificados impulsionaram em grande medida as dinâmicas das entrevistas informais e semiestruturadas que se foram alargando num espectro de pesquisa cada vez mais amplo. Assim, tal como anteriormente referido, embora tenha gradualmente concentrado o foco das entrevistas aprofundadas numa dezena de jovens músicos da Amadora e Loures, conversei com coordenadores, professores e maestros das orquestras, auxiliares de educação, músicos de outras esferas musicais, diretores das escolas públicas, famílias, amigos, audiências, administradores públicos, técnicos de produção, etc (**ver anexo D**).

Assim, ao longo do tempo de pesquisa, tive múltiplas conversas em diferentes períodos e de diferentes tipos com estes atores sociais. Regra geral, as entrevistas foram todas de carácter informal ou semiestruturadas. Na primeira fase, os dados recolhidos foram submetidos a uma pré-análise que compreendeu uma classificação e transcrição dos documentos, com a data, local e momentos mais relevantes apontados, para que a narrativa pudesse ser organizada.

Posteriormente, após analisar os temas e as problemáticas que surgiam nas entrevistas, procurei separar os relatos das práticas musicais das perceções e subjetividades dos participantes. Deste modo, a ideia passava por organizar as narrativas biográficas em torno de categorias focadas nas interações musicais em diferentes contextos de socialização, ou seja, nos vários domínios de aprendizagem, profissionalização ou de sociabilidade entre grupos de pares e relações de amizade.

Nesta perspectiva, trata-se de elaborar uma visão mais ampla de diversos grupos sociais, a partir da polifonia das suas percepções e narrativas individuais (Thomas e Znaniecki, (1982 [1910]; Poirier et al, 1983; Pujadas, 1992; Bertaux, 1997).

Através desse desenvolvimento analítico, procurando a singularidade da voz individual de cada um deles, aprofundo nesta abordagem as trajetórias musicais individuais, compreendendo, deste modo, os circuitos, carreiras e performances em que se envolvem situacionalmente. Assim, pretendo analisar os valores, interesses e experiências que caracterizam as suas interações, tendo em conta a autoconsciência, a imaginação e esforço com que manipulam os recursos disponíveis.

Nestas entrevistas em profundidade, de caráter biográfico, procurei descobrir qual o papel das práticas musicais coletivas nas oportunidades e nos constrangimentos destes atores na sociedade mais alargada em que procuram circular autonomamente. Na incerta tarefa de construir relações de confiança no terreno de pesquisa, é crucial esta disponibilidade para ouvir, conversar e acompanhar os atores nas distintas redes interpessoais nas quais participam.

A reconstrução das narrativas, através da audição recursiva das entrevistas, dos diálogos e das anotações do diário de campo, permite reelaborar reflexivamente a estrutura diacrónica dos contextos socioeconómicos que envolvem as ações dos atores, famílias e grupos de pertença.

Para esse efeito, foi realizado um perfil singularizado para cada um dos dez entrevistados, com base no teor das entrevistas gravadas em áudio e vídeo, nas conversas informais, documentos pessoais e institucionais, imprensa e plataformas digitais, como *WhatsApp*, *Facebook* e *Instagram*. A construção destes perfis, teve como intuito organizar a informação biográfica em documentos de trabalho que, não somente evidenciassem as singularidades de cada um dos percursos individuais, mas que tivessem também em conta domínios urbanos de ação social, tal como, a aprendizagem escolar e artística, a família e o lazer e o exercício de capacidades de cidadania na criação de espaço público.

É nesse jogo particular entre a reflexão sobre a polifonia de vozes, os processos descritivos, a reconstrução das narrativas, das práticas sociais e dos enquadramentos estruturais vividos que a pesquisa etnográfica exerce o seu poder crítico perante ideias simplificadoras e homogêneas da realidade.

Nestas entrevistas somos inevitavelmente confrontados com a alteridade dos outros, as suas histórias, interesses e condições de vida. Essa dialética é fundamental para os processos reflexivos do pesquisador. Por outras palavras, como diria o filósofo Paul Ricoeur na obra ‘Soi-

même comme un autre' (1990), a construção da nossa própria identidade é uma permanente referência aos modos como os processos de alteridade se manifestam.

Ao pensar no modo como os jovens atores destes bairros das periferias discriminadas têm acesso às instituições, levanta-se a questão de como se fazem estas trajetórias musicais. Quais são os contextos em que se inscrevem? Que capacidades criativas e sociais são incorporadas? Em que medida participam ativamente nas estruturas sociais e nos processos culturais da cidade alargada em que se movimentam?

#### **4 ‘É como se fosse uma família’: orquestra da Amadora**

No quotidiano, os ensaios, as performances comunitárias, de entretenimento/consagração e a articulação entre os múltiplos núcleos de orquestra, independentemente do nível etário ou de desenvolvimento das capacidades técnicas e estéticas dos jovens participantes, cumprem um determinado ciclo anual. Assim, durante os estágios de inverno, primavera e verão que se estendem por alguns dias ou semanas é comum a articulação entre os diversos núcleos de orquestra que constituem a OJG, por exemplo. Isso não quer dizer que nos restantes períodos, em concertos conjuntos e outras atividades os participantes dos diferentes núcleos de orquestra não se encontrem, trocando experiências e flexibilizando a constituição das próprias orquestras, sempre que tal seja necessário (Bento, 2014; 2015).

A aprendizagem das práticas musicais é iniciada imediatamente com o uso dos instrumentos no meio do coletivo da orquestra, juntando técnicas de canto e solfejo. Inicialmente, o aperfeiçoamento das técnicas vai surgindo através da imitação dos professores e dos colegas mais avançados. É o inverso daquilo que acontece regularmente no ensino musical da academia, no qual se inicia primeiro a formação em teoria musical e só depois com essas bases técnicas se avança para a manipulação expressiva dos instrumentos e das peças musicais.

Mesmo considerando que estes participantes estão condicionados por estruturas e mapas de racionalização que não dominam, sendo socializados de cima para baixo em papéis e quadros normativos que têm de desempenhar, percebemos como nestas práticas musicais coletivas são atores com consciência própria, definindo processualmente situações, propósitos críticos e papéis sociais. Assim, os significados subjetivos das suas ações criadoras complementam e desviam necessariamente uma visão estrutural que procure instrumentalizar valores ou relações sociais num sentido mono focal.

Nesse sentido, pretendo mostrar como os contextos urbanos, as espacialidades materiais da cidade, as condições socioeconómicas e as dinâmicas demográficas das redes e organizações se colam ou desagregam das interações individuais e comunitárias no processo de fazerem música em ‘orquestras macro’.

Temos de ter em conta que estas práticas musicais colectivas, que englobam as diferentes performances quotidianas mencionadas anteriormente, trabalham diariamente nos seus diversos núcleos de organização com alunos das escolas públicas de bairros socialmente mais desfavorecidos. Contudo, as dinâmicas de desenvolvimento das estruturas das orquestras

nesses centros de operações não são homogêneas. Os núcleos de orquestras da Amadora, em particular, são centros nevrálgicos das operações da OG, não somente por ter sido aí que se constituiu o primeiro núcleo, mas também por causa da criação de mais dois núcleos dentro da cidade. Além disso, também aí foram pioneiros na expansão do acompanhamento dos participantes em todos os ciclos de ensino (inclusivamente o apoio para entrar no ensino superior), na possibilidade de continuarem as práticas musicais, mesmo para quem tivesse terminado a escolaridade formal, com a criação da orquestra municipal, acrescentando ainda a emergência não previamente planeada da orquestra de jazz.

Nesta sequência de raciocínio, podemos afirmar que este movimento associativo de orquestras atua em múltiplos contextos. Primeiramente, identificamos os concertos que consagram um reconhecimento cultural em salas de espetáculos de difícil acesso, validando a qualidade das apresentações artísticas também por influência do lugar em que acontecem. Em seguida, as apresentações nas próprias escolas são eventos significativos para a divulgação cultural, produção científica e abertura da instituição quer internamente (entre ciclos escolares, turmas, funcionários, professores e alunos), quer externamente com a receção das comunidades urbanas envolventes (famílias, agentes políticos e económicos).

Num terceiro momento, os concertos que são promovidos em colaboração com entidades políticas, empresariais ou comerciais, tanto do setor público como do privado, normalmente associadas a ligações de mecenato, apoios financeiros ou logísticos, mediatização da imagem do projeto na esfera pública e possibilidades de novos parceiros futuros. Finalmente, aquelas performances que são de acesso livre e gratuitas, dirigidas sobretudo para o interior das redes de vizinhança destes ‘bairros periféricos’, abrindo caminho para que os poderes públicos, as políticas culturais e urbanísticas conheçam melhor as realidades das infraestruturas presentes e das condições de vida quotidiana dos residentes (**ver anexo E**).

Em 2019, neste território urbano participam na totalidade mais de quatro centenas de alunos, associados aos diferentes níveis de progressão e aprendizagem. A orquestra mais avançada do núcleo do Agrupamento de Escolas Miguel Torga conta com perto de uma centena de jovens músicos, que ensaiam aproximadamente sete horas por semana, divididas entre ensaios de naipes, formação musical, aulas individuais e, usualmente aos sábados de manhã, trabalham as peças musicais com a orquestra *tutti*.

#### 4.1 *‘Estamos todos ligados’*

Os seis jovens deste núcleo da Amadora com quem aprofundei a experiência da sua participação na orquestra ao longo de uma década, que conheci com idades entre os doze e os dezasseis anos, e, hoje têm idades entre vinte e um e vinte e cinco anos, descreveram-me como as suas trajetórias musicais não têm de cumprir estas dinâmicas de horários relativos aos ensaios, aulas ou formação musical, dado que experimentam outros contextos laborais ou de aprendizagem fora do sistema de ensino obrigatório. Participam sobretudo nos ensaios em que a orquestra está toda reunida, usualmente aos fins-de-semana, durante os períodos de maior intensidade dos estágios, nas tutorias que são ministradas aos mais novos e nas apresentações das dezenas de concertos realizados ao longo de todo o ano. Praticamente todos compartilham relações de vizinhança e proximidade, visto habitarem no Bairro do Casal da Boba ou nas áreas residenciais das imediações. Para além disso, este grupo de jovens vive entre si uma densa sociabilidade que advém das fortes relações de amizade, laços de parentesco e esferas de intimidade que descreverei mais adiante (**ver anexos F, G e H**).

Estes jovens estão integrados nos diferentes naipes que constituem as práticas coletivas das orquestras. Temos nas narrativas de vida e cursos de ação destes protagonistas (Bertaux, 1997; 2014) a diversidade de experiências sonoras, as adaptações aos instrumentos musicais ou os relatos de sociabilidade pronunciados em primeira mão. Estas narrativas de vida são contadas por um contrabaixo e uma violoncelista que representam o naipe das cordas, um trombonista e um trompista do naipe dos metais (sopros) e duas flautistas pertencentes ao naipe das madeiras (sopros),

Em certa medida, estes jovens pela longa experiência que possuem nas práticas da orquestra servem como modelos a seguir por todos os outros participantes, assumindo em muitas das realidades performativas (Turner, 1982; Goffman, 1993 [1959]) de ensaios e concertos um papel de liderança na organização das situações, cursos de ação e trajetórias musicais (Bertaux, *idem*; Hannerz, 1980; Finnegan, 1989).

Deste grupo de seis jovens que acompanhei a partir do primeiro núcleo da Amadora, cinco mantinham fortes vínculos aos vários mundos da música, metade seguiram mesmo a via da aprendizagem profissional de música quer na Escola Profissional da Metropolitana EPM, quer na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN), permitindo que combinassem encontros em locais mais centrais da cidade de Lisboa, em situações de lazer,

descobertas culturais, explorações espaciais e divertimentos noturnos, nos quais se furtavam ao controle das convenções familiares ou dos valores dos grupos sociais de origem.

Praticamente todos mantinham laços de continuidade com a densidade dos nós, os laços e as redes de relações construídas ao redor da OG, sobretudo em relação ao seu núcleo de referência na Amadora. Na sua percepção, visualizavam como o projeto da OG na Amadora se tinha desenvolvido enormemente, com integração de alunos mais novos (partindo do ensino pré-escolar e do ensino primário), com o aumento da qualidade dos naipes, a exigência do repertório e o prolongamento para a orquestra municipal.

Assim, foi a partir deste primeiro núcleo de orquestras na Amadora que travei conhecimento em 2011, entre outros, com os amigos Amadeu (contrabaixista) e Ivo (trombonista) que se foram progressivamente tornando os meus principais informantes ao longo desta pesquisa. De certo modo, este laço de amizade entre Amadeu e Ivo foi despertando a curiosidade para pensar a articulação entre trajetórias musicais que tendencialmente seguiam para rumos em instituições formais de ensino e trajetórias musicais que se desenrolavam em âmbitos de experiências não formais ou informais. Conheci alguns dos seus amigos, falei com familiares e professores. Ao longo da pesquisa, fomos estando juntos nos diferentes domínios da sua vida urbana (Hannerz, 1980): no trabalho dos ensaios e concertos, no ambiente familiar da casa, na mobilidade entre a residência, a escola e as práticas lúdicas.

#### 4.1.1 Amadeu: ‘Todos os concertos são diferentes’

**Amadeu<sup>10</sup> tem vinte e quatro anos, toca contrabaixo e está a terminar a licenciatura em música na Escola Superior de Música de Lisboa (ESML).** Ambos os progenitores têm origem cabo-verdiana, mas o pai não reside com a família. A mãe fez uma formação técnico profissional de cabeleireira, chegando a exercer a profissão. No entanto, mais tarde, foi trabalhar como cozinheira para um restaurante.

Antes de se mudarem para o Bairro do Casal da Boba, na cidade da Amadora, ele, a mãe e os cinco irmãos viviam no Bairro 6 de Maio, um aglomerado de residências autoconstruídas instalado no mesmo município. Por causa da intervenção dos poderes autárquicos, o Bairro 6 de Maio estava a ser alvo de demolições e realojamentos programados a nível nacional, que ainda hoje são alvo de polémica (Antunes, 2003; Cachado, 2012). Estes processos de realojamento são objeto das reflexões cinematográficas do realizador Pedro Costa, no filme

---

<sup>10</sup> Todos os nomes dos jovens músicos neste trabalho são fictícios para assegurar a proteção da sua identidade privada.

‘Juventude em Marcha’. Neste bairro Municipal do Casal da Boba, onde vive Amadeu e alguns dos seus amigos, vivem também cerca de setecentas famílias, correspondendo aproximadamente a duas mil pessoas. Os habitantes do bairro caracterizam-se por ser dois terços de origem africana, sobretudo cabo-verdiana, os restantes residentes são de origem portuguesa. Porém, desta população apenas um quarto dos moradores é de nacionalidade estrangeira (Machado e Silva, 2009).

Amadeu, foi dos primeiros elementos a entrar na OG em meados de 2007, quando tinha doze ou treze anos de idade e andava no 2º ciclo na Escola Básica 2, 3 Miguel Torga, escola que ficava a poucos metros da nova habitação.

Nessa fase inicial, o núcleo da Amadora era composto apenas pela secção de cordas e o naipe dos contrabaixos tinha entre quatro e cinco participantes, com exceção de Amadeu, todos os outros elementos do naipe pertenciam ao género feminino. Foi uma dessas amigas que lhe sugeriu o contrabaixo, depois de Amadeu experimentar o som grave e profundo do instrumento nunca mais deixou de tocar. Tinha muita vontade de tocar, mas as primeiras dificuldades foram mais para controlar essa energia e dar mais atenção ao que estava a ser dito pelos professores e a escutar os colegas.

Ninguém da família possuía qualquer formação ou ligação à música que lhe pudesse dar apoio com as dúvidas na aprendizagem. Com o passar do tempo, foi gradualmente progredindo nos níveis da orquestra até chegar ao mais avançado da OJG (Orquestra Juvenil da Geração).

As amigas na orquestra levavam a que quisesse continuar a tocar cada vez mais. Os irmãos seguiram o seu exemplo. Primeiro, em 2009, o Francisco entrou para orquestra, que já estava a constituir um naipe de sopros, para tocar trompa. Posteriormente, em 2010, a Joana entra para o violino. Durante um curto período, o Ricardo e o Salvador também mantiveram uma relação com a orquestra, mas depois o primeiro foi para o kickboxing e o segundo para o futebol, largando ambos as atividades musicais.

No seguimento do percurso na orquestra até ao 9º ano, Amadeu optou pela Escola Profissional da Metropolitana (EPM) para poder prosseguir os seus estudos musicais, mas sem deixar de se envolver nos futuros desenvolvimentos musicais da OG, em particular com a estrutura e as amigas construídas na Amadora. Nesse caso, as relações de sociabilidade tidas dentro das orquestras estendiam-se para interações sociais noutros contextos de aprendizagem, de mobilidade e lazer que nem sempre estavam isentas de conflitos e constrangimentos.

Primeiro se calhar é adaptar... e pronto. Adaptar aos meios pelos quais fui passando, da Geração para a Metropolitana, da Metropolitana para o ensino superior (ESML). No início é sempre um choque quando entramos num sítio novo. Altas barreiras, pessoal que já toca há mais tempo do que nós! Há sempre aquele receio. Será que vou ser tão bom como os outros? Quando entrei para a Metropolitana nunca tinha tido contato com aquele tipo de ensino, que é muito mais aluno/professor/aluno. Na Geração considero que estou dentro do meu meio, da minha família. Já nem sequer considero que estou numa orquestra. Somos família, estamos todos ligados. Enquanto na metropolitana, a tua função é esta e vais fazer isto. É assim que funciona mais no mundo profissional, mais tarde fiquei mais familiarizado. Claro que depois fui ficando mais habituado.

(Amadeu, 23 anos, contra baixista)

Amadeu mantém a relação com os diversos mundos sociais da música, conciliando as aulas na ESML durante toda a semana e a Orquestra Geração aos sábados. Nas suas reflexões é possível entrever uma noção intuitiva da divisão social do trabalho. Nessa consideração, podemos analisar que as normas e os papéis de ação atribuídos às atividades dos coletivos e indivíduos são tendencialmente determinados pelos valores do sistema social vigente, dependendo da organização institucional. Em contraposição, nas orquestras em que sente a proximidade dos afetos, as relações de sociabilidade ou as possibilidades de intervir em situações criativamente, entrevemos uma ideia de pertença orgânica.

Para além disso, assinalava que no ensino superior a diferença de nível se direciona para quem já sabe o quer no campo da música, realçando uma tendência para especialização de funções e técnicas musicais que naturalmente se complexificam. ‘Percebemos como é que as partituras se constroem, o que é que o compositor pensava, a construção dos acordes e essas coisas.’

As principais disciplinas que formavam o horário eram: análise musical, repertório de orquestra, instrumento individual, história da música, teoria e formação musical. Tornou-se essencial adquirir esses conhecimentos para respeitar a interpretação, encontrando a linguagem e a época dos compositores.

Em conversa, contou-me a importância de nos tempos livres procurar ouvir sempre que possível música clássica. Uma educação das capacidades auditivas para fazer associações com o trabalho desenvolvido nas aulas da ESML.

Os dias na ESML tiveram muito tempo passado a preparar e a estudar peças nas salas insonorizadas da escola. No dia-a-dia, estas salas eram usadas para estudos individuais ou de pequenos grupos. Equipadas com espelhos para visualizar a postura corporal e iluminadas por uma enorme vidraça para um pátio exterior, criavam o ambiente mais indicado para trabalhar. Apesar da dificuldade de algumas das obras musicais pedidas, a preparação era feita com

bastante autonomia nesses espaços, sendo fundamental trabalhar por si próprio (sem a presença no local de um professor) os detalhes e passagens que vão dar conforto às apresentações públicas.

Por outro lado, a oportunidade de poder dar continuidade às práticas musicais na OG permite manter o contato em ambientes de caráter menos instrumental com professores que em muitos casos se reencontram nas escolas de música, nas orquestras profissionais mais consagradas, ou mesmo noutros mundos musicais. Somando a isso, observamos a construção de experiências internacionais, o contato com maestros reconhecidos, as relações de amizade ou as memórias individuais vividas em concertos e encontros significativos.

Tenho dois momentos que posso dizer. Um do jazz e um do clássico. O do clássico foi um que nós, pronto... na Geração demos um grande salto quando fomos tocar a marcha eslava. Então tivemos de trabalhar uma peça muito exigente. Mesmo professores da Geração não sabiam se era possível tocar aquela peça. O concerto foi no Porto, na Casa da Música. Tocámos também o 4º andamento da 5ª de Beethoven que também é bué difícil. O repertório puxou muito por nós. Nós tivemos um concerto na Gulbenkian em que estávamos a tocar a abertura festiva de Shostakovich, e aquela parte detrás do palco levanta e foi um ponto alto (que mostra o exterior do jardim) em que arreepei todo. Acho que no clássico foi isso, ter sido no grande auditório da Gulbenkian. Do jazz, em geral todos os concertos são diferentes. Os solos nunca são iguais. A pressão que cai em cima nunca é igual. Um concerto em Almada, um festival num teatro foi muito bom. Tínhamos pessoas cá fora à nossa espera a dizer que gostaram muito dos nossos solos.

(Amadora, janeiro de 2017)

Neste relato, salienta-se a importância de conseguir apresentar publicamente um trabalho musical complexo, integrando um esforço coletivo no património das memórias, das capacidades e significados individuais. Por um lado, existe o apoio do grupo de relações existente na orquestra, ao nível das redes de sociabilidade, recursos materiais e logísticos, processos de aprendizagem ou organização e divulgação das atividades. Por outro lado, surge um reconhecimento mais amplo dos processos artístico-culturais em que os protagonistas se envolvem, em mundos musicais distintos, sugerindo a ampliação dos seus potenciais de metamorfose (Velho, 1994).

#### 4.1.2 Francisco: ‘Nunca levei a música... para levar para a vida’

Francisco<sup>11</sup> tem vinte e um anos, toca trompa, ainda lhe falta terminar o secundário e está a trabalhar no exército, nas Forças Armadas Portuguesas.

---

<sup>11</sup> Francisco é um dos irmãos de Amadeu que continua a participar na OG.

Em 2009, com onze anos, entrou para a orquestra, motivado pelos ensaios e concertos do irmão. Primeiro, experimentou as madeiras, mas não se deu muito bem com o fagote. Como ainda estava a nascer o naipe de sopros na orquestra não se podiam ainda fazer todas as escolhas instrumentais. Segundo ele, ‘Tinha escolhido demasiado depressa’. Nessas experiências, foi convidado para estar numa aula de trompa e gostou imenso do instrumento.

Em termos práticos, as aulas eram organizadas semanalmente por uma sessão de naipe, formação musical (teoria), instrumento e, finalmente, orquestra. As aulas eram da parte da tarde, quando as terminava o horário da escola formal. Na segunda-feira, Francisco tinha formação musical, na quarta-feira aula de instrumento e no sábado orquestra e naipes.

Durante a aula individual, estava sozinho com o professor mais ou menos uma hora e meia, embora isso só tivesse sucedido enquanto eram poucos alunos. Com o crescimento do projeto da orquestra chegaram mais colegas e tiveram de dividir o tempo para quarenta e cinco minutos por cada sessão individual. No princípio da orquestra, foi o primeiro a aprender a tocar trompa. Nas primeiras situações de ensaios e concertos, era o único trompista presente no grupo.

Esta trajetória na Orquestra Geração foi realizada regularmente, ao ponto de Francisco alcançar na secção de metais da orquestra os grupos mais avançados, seguindo os passos do irmão mais velho e de alguns dos seus amigos do bairro e da escola. Essa situação permitiu que participasse nos ensaios e concertos mais ‘prestigiados’ com alunos que vinham de outras escolas e localidades das áreas metropolitanas de Lisboa, a partir dos quais o projeto se desenvolvia, culminando, como dito anteriormente, quer na orquestra juvenil e quer na orquestra municipal.

Na adolescência era um jovem rebelde que não gostava do quotidiano escolar. Algumas das aulas dadas na escola Miguel Torga EB 2/3, eram desagradáveis ao ponto de se sentir esgotado. Ao longo do tempo acabou por ir dizendo a si mesmo, ‘não quero estudar, não quero estudar’. Seguiu a área vocacional que tinha três vertentes simultâneas: música, informática e serviço de mesa. Assim que fez dezoito anos, tendo apenas o 9º ano completo, começou a trabalhar numa loja de roupa de um centro comercial perto de casa. No ensino secundário, escolheu no 10º ano a área de gestão desportiva, mas acabou por não gostar do curso e mudou para audiovisuais (Escola Marquês de Pombal, Belém). Nessa data, conciliava a escola e o trabalho durante a noite. Tinha um contrato de seis meses que foi renovado diversas vezes.

Porém, apesar das mudanças, não chegou a terminar na data prevista o nível de ensino secundário e decidiu candidatar-se à vida militar. No momento da nossa entrevista, tinham passado cerca de seis meses sobre a sua entrada no exército português. No início, durante a

recruta eram tratados com uma disciplina mais dura, ‘abaixo de cão e sempre a levar na cabeça’. A rotina consistia em acordar de manhã para rastejar no meio do pó e da lama, realizando exercícios físicos intensos. Aprendeu a disparar, mas foram poucas vezes. Depois de ter terminado a recruta, foi colocado no bar do quartel de paraquedistas de Tancos, em Abrantes.

‘Tenho os meus camaradas... é pessoal fixe. Somos para aí uns trinta. Partilhamos uma caserna com mais condições. É mais quente, tenho cortinados. Tenho imensos cobertores. Tenho um armário enorme.’

Nos paraquedistas conseguiu um contrato de dois anos e se quiser renovar existe a obrigação institucional para ele ser recolocado perto de casa.

Embora continuasse a ir aos ensaios e a participar em alguns dos concertos da Geração, no dia-a-dia, no quartel isso estava posto de parte. A música e a escola estavam em suspenso, raramente, tinha tempo com as tarefas que realizava no quartel. O tempo estava todo contado, nem dava para estudar. Primeiro, tinha que estar no apoio ao almoço, abrir as portas e deixar tudo arrumado para fechar. Mais as outras responsabilidades que iam surgindo e as horas obrigatórias do exercício físico. No final, recolhiam à caserna para dormir e no outro dia reiniciavam a mesma rotina.

Nos tempos livres, quando regressava aos coletivos das orquestras, observou a enorme evolução dos companheiros mais velhos e mais novos que tocavam cada vez melhor. Para continuar a acompanhar precisava de manter o foco, tendo por vezes algum apoio do irmão e da irmã. Mas, quase nunca tocava com os irmãos, só na ‘Geração’. Os irmãos é que tinham mais o hábito de ensaiar e estudar em conjunto, combinando quando possível as passagens do violino e do contrabaixo.

Por músicos nunca fui convidado muitas vezes. O meu irmão e o Ivo<sup>12</sup> é que estão sempre a ser convidados para muitas coisas. Ai Jesus! Sempre a serem convidados. Eu nem por isso. O Amadeu anda sempre a correr e o Ivo é a mesma coisa. Também nunca levei a música como uma coisa para levar para a vida. Eu era mais desligado. Não via isso na minha forma de trabalhar. Desde miúdo eu sempre quis ir para tropa. Gostava de brincar com pistolas e isso, mas nunca transmiti a ninguém.

(Amadora, 6 de abril de 2018)

Como podemos constatar as motivações dos seus cursos de ação de longa duração (Bertaux, 2014) estavam mais direcionadas para desenvolver uma carreira na vida militar, organizando as sequências situacionais (Agier, 2011), os papéis discordantes (Goffman, 1993 [1959]) e os

---

<sup>12</sup> Nesta densa rede de sociabilidades ligadas às práticas musicais da orquestra, Ivo é um dos melhores amigos de Amadeu e de Francisco, partilhando entre eles diferentes esferas da vida quotidiana.

diversos domínios da vida urbana Hannerz, 1980) em redor desse horizonte gravitacional. No entanto, embora não estivesse nos seus planos fazer vida com a música, esclarecia a vontade de permanecer nas redes de relações da ‘Geração’. Para ele a música representava um mundo paralelo mais forte do que um mero *hobby*, ao qual gostava de regressar sempre que tinha oportunidade.

#### 4.1.3 Ivo: ‘Comecei a ganhar a minha liberdade’

**Este jovem trombonista nasceu em 1996 (entre quinze, vinte e vinte três anos as principais narrativas), na ilha de São Vicente em Cabo Verde.** Viveu na cidade do Mindelo até aos doze anos de idade. Nas nossas conversas, ressoam visões nostálgicas da infância passada em Cabo Verde, nomeadamente a relação mais livre com a paisagem da praia e do mar, na qual brincava ao jogo do ringue e dançava com os amigos. Nesses anos em que viveu em Cabo Verde, não participou em nenhuma aprendizagem musical organizada que se lembre.

Em meados de 2009, com treze anos veio viver para Portugal, acompanhando o pai, a madrasta e duas irmãs na localidade de Queluz, que fica na fronteira dos concelhos de Sintra e da Amadora. O progenitor tem formação técnica em robótica e automação e trabalha numa empresa de transporte marítimo.

Atualmente, pretende terminar o ensino secundário para poder estudar música ao nível superior, além disso entrou na Força Aérea Portuguesa, procurando integrar a banda militar da instituição. Colabora esporadicamente com o projeto da OG (com o estatuto de ex-aluno). Nos seus projetos artísticos pessoais desenvolve uma intensa atividade em volta de uma banda jazz/pop/funk com amigos brasileiros e portugueses. A música é vista como algo fundamental para a sua forma de estar na vida.

Assim que chegou a Portugal, após ouvir uma colega dizer que ia em viagem para Bruxelas com uma orquestra que existia na sua escola, ficou logo entusiasmado com a possibilidade de ter a mesma experiência. Embora já soubesse dessas atividades extracurriculares, considerava a ideia de fazer música clássica uma coisa enfadonha e monótona. Essas noções iniciais mudaram rapidamente. De tal modo, que passou a dizer aos que criticam a OG para primeiro entrarem antes de mostrarem preconceitos sem sentido.

A integração na orquestra foi muito fácil, tendo tocado regularmente entre 2009 e 2014. Não houve lugar a provas nem audições. Bastou preencher um formulário que foi assinado pelo progenitor. Observei com ele, entre 2010 e 2011, os impactos positivos do trabalho cooperativo

nos diversos agrupamentos da OG, a acessibilidade gratuita aos instrumentos, os diferentes géneros musicais (popular, jazz e clássica) e os inúmeros projetos que se fazem dentro da organização.

Com esta facilidade de acesso, Ivo e mais alguns colegas foram dos primeiros a fazerem parte do primeiro núcleo da OG, no Agrupamento de Escolas Miguel Torga, na Amadora. Num primeiro momento, quis ir para o violino instigado pelos amigos, mas os professores aconselharam a escolher outro instrumento por causa de ser demasiado alto e grande para a sua idade. Andou de sala em sala a conhecer os sons dos diversos instrumentos, fez a escolha que lhe pareceu mais acertada quando observou o professor a tocar trombone.

Quando começou a tocar não sabia ler partituras, tocava por imitação e decorava os temas musicais propostos ao grupo. A leitura é que complicava mais o desenvolvimento e os professores insistiam na sua importância. Na superação passo a passo desses obstáculos, tal como aconteceu com alguns dos seus amigos mais próximos, foi integrando as estruturas mais avançadas da OG, quer ao nível do modelo clássico, com a orquestra juvenil, quer na aprendizagem da linguagem do jazz, quando foi criada a orquestra Gerajazz.

Ivo refere o impacto positivo do trabalho cooperativo nos diversos agrupamentos, o acesso gratuito aos instrumentos, a formação orientada para a prática nas interações da OG, acrescentando as inúmeras pessoas que se conhecem de diferentes áreas profissionais, origens culturais e sociais dentro da organização.

É um projeto muito bem feito. A grande maioria das pessoas que estão aqui não eram assim quando entraram, não paravam quietos. Os professores da orquestra conseguem mudar as pessoas, eles antes de serem nossos professores são nossos amigos. Aqui fora podemos brincar, mas os ensaios são para levarem a sério.

(Amadora, outubro de 2011)

Esta formação e o apoio do professor de trombone, Eduardo Lala, levaram a outro momento de viragem na sua vida quando decidiu, em meados de 2011, com quinze anos de idade, fazer audições para a Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa. A preparação desse compromisso está registada num pequeno filme vídeo que fez com alguns dos seus amigos que se chama ‘Nha Sonho’ que, inclusivamente, foi transmitido pelo canal 2 da Rádio Televisão Portuguesa (RTP2) em 2011, na série B.I., um programa que pretendia mostrar a realidade de jovens habitantes em quatro ‘bairros multiculturais’ do país<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> A consulta deste vídeo foi feita em: <https://www.youtube.com/watch?v=RIgeRuuT>

Basicamente para mim eu estava em Portugal quando estava na Amadora. E vim para aqui (Escola de Música do Conservatório Nacional), e supostamente vim para outro país. Porque não conhecia e é tudo diferente. Pá, é diferente, como é que eu vou explicar? Porque aqui tem-se tudo (Lisboa). E mesmo a nível das casas é tudo diferente. Como as casas são e depois mesmo no centro, por exemplo, na baixa é turistas e isso... é uma coisa que não se via muito. E pronto! Basicamente foi um choque e também foi quando eu comecei a ganhar a minha liberdade, conseguia andar mais... (em locais diferentes).

(Lisboa, 25 de fevereiro de 2015)

Nesse período, entre 2012 e 2015, as dificuldades na Escola de Música do Conservatório Nacional (ESMCN) foram sentidas pelo maior grau de exigência, em comparação com a OG. Na sequência, contou-me que embora fizesse amizades facilmente, ‘uma das coisas que me ajudou muito na integração foi ter alguns amigos da Geração que já estavam no Conservatório.’. Quando visualizou as primeiras provas de apresentação individual que gravou em vídeo, compreendeu o nervosismo que estava a sentir, descrevendo como as hesitações descontroladas interferiam no movimento e nas posições do trombone.

Estudou até ao 11º ano na Escola de Música do Conservatório Nacional, porém não conseguiu concluir o ciclo de estudos, ficando com o ensino secundário incompleto. As provas no final de cada período ou as frequentes audições solicitavam um compromisso mais complexo. ‘Torna-se necessário coordenar diferentes tarefas ao longo do dia e da semana. Todos os dias é fundamental articular o treino diário do trombone, com a formação musical e as outras disciplinas. No Conservatório, como todos estão ali para seguir música também se sente que a competição aumenta. Há um número maior de colegas que têm níveis de interpretação elevados e esse aumento de pressão pode perturbar a confiança.’

Com o acréscimo de experiência nessas situações ultrapassava mais serenamente as dificuldades através da constante procura de um registo musical em que transmitia a sensação do seu próprio prazer para a audiência. Apesar do modelo da música clássica ser aquele que está mais presente na aprendizagem do ‘Conservatório’, pelas inspirações, referências a outros músicos e elogios aos improvisos do jazz, percebe-se a forte influência sobre as suas disposições.

Entre 2015 e 2016, fez conciliação dos estudos na Escola de Música do Conservatório Nacional com o trabalho desenvolvido na Orquestra Geração e no agrupamento de jazz, mas a participação nestes últimos dois já não foi feita de modo tão regular. Na Orquestra Geração e

na Gerajazz, realizou inúmeros concertos em salas importantes a nível nacional e internacional, teve estágios de preparação com orquestras e maestros reconhecidos e colaborou com performers consagrados de ambos os géneros musicais.

No verão de 2015, concorre para tentar entrar numa banda militar da Força Aérea Portuguesa. Nesta ideia está presente a inspiração de alguns professores que lhe serviram de modelo na Orquestra Geração. Mas, o professor de trombone por quem tem um grande apreço é fundamental nessa escolha. Ele próprio formado sobretudo na linguagem do jazz, em Almada e no Barreiro, integra inúmeros projetos de música, mas continua a pertencer ao quadro de uma banda militar da Guarda Nacional Republicana (GNR) que lhe dá toda a estabilidade necessária para outras aventuras artísticas e empresariais.

Com essa inspiração e o apoio familiar acabou mesmo por entrar para a Força Aérea. No entanto, confessa que não alcançou logo os seus objetivos. As entradas para os lugares da banda de música estavam todas preenchidas.

Em 2017, consegue entrar para a Força Aérea Portuguesa com um contrato de quatro anos, extensível a mais dois, deixando o curso profissional do ‘Conservatório Nacional’ por concluir. Nessa mesma altura, entra para a fanfarra da instituição militar. Contudo, não alcança a integração na banda militar, que era um dos seus planos iniciais para seguir uma carreira de músico num contexto de estabilidade.

Em 2018, foi promovido a 1º cabo, porém, manteve o foco no trabalho musical cada vez mais intenso, plural e profissional que os Alta Cena estavam a desenvolver, abandonando gradualmente algumas das intervenções musicais nas várias redes interpessoais das orquestras Geração.

Numa conversa em fevereiro de 2020, ele contava os dilemas de vir a ser integrado na banda militar da Força Aérea:

‘A entrada na banda militar tem as suas vantagens e os seus contras. Se entrar fico com um lugar mais estável e ligado à música, mas depois fico com menos tempo para tocar noutros lugares e com outros músicos. Vou ter de fazer muitos eventos com a banda (militar) e não queria deixar de participar noutros projetos. Logo se vê como é que a coisa corre!’.

Este dilema numa situação do percurso pessoal é revelador da importância dada ao fazer-música em contextos diversificados. Há um aspeto de realização individual e coletiva que parece ser indissociável dos propósitos, aspirações e sociabilidades musicais.

Para o aumento desta experiência musical contribuiu significativamente a forma como se juntaram estes amigos da OG, agora na EAMCN, em explorações com músicos que iam conhecendo no Largo do Chiado, nas ruas pedonais da Baixa de Lisboa. Ao tocarem nesses locais para esporadicamente fazerem algum dinheiro, divertiam-se enquanto praticavam as artes de interagir com uma audiência. Isto conduziu à criação dos **Alta Cena**: uma pequena banda que toca jazz, *blues*, *funk*, samba e temas da música dita popular, que posteriormente, será alvo de análise num capítulo posterior da pesquisa.

#### 4.1.4 Ariadne: ‘Vejo-me na Geração, na música...’

**Ariadne é flautista e tem vinte e cinco anos de idade.** Nasceu na região de Lisboa e os progenitores conheceram-se no local de trabalho, uma fábrica industrial na zona de Queluz de Baixo, onde trabalhavam como operários. Os avós maternos e paternos tinham falecido a meio da sua infância, mas lembrava-se de ir muitas vezes ‘à terra’. Em Trás-os-Montes, nos meses de verão era hábito irem com a família às festas das aldeias próximas. Foi nesses momentos que começou a apreciar as bandas de música das filarmónicas.

Antes de virem para o Bairro do Casal da Boba, em 1998, viviam em Massamá. Ariadne ainda chegou a viver nessa casa com a irmã e o irmão, ambos mais velhos. Quando chegou ao bairro com a família a escola Miguel Torga já estava construída, mas o edifício da escola pré-escolar e da primária ainda não existiam. O bairro municipal para o realojamento de munícipes em situações sociais precárias também foi construído posteriormente, em 2001.

Depois de entrar para música na escola primária, Ariadne costumava brincar com um pequeno piano de parede em casa. Durante a entrevista, levantou-se e foi buscar uma fotografia para mostrar como era o instrumento musical. Como foi demonstrando interesse e vontade de aprender a tocar, a mãe levou-a para se inscrever na Sociedade Filarmónica Indústria e Comércio da Amadora (SFCIA), onde passou a ter aulas de piano e de flauta com a banda.

Com o passar do tempo, o projeto era entrar na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN). Como a professora de piano, adotou logo a postura que ela não iria conseguir entrar, saiu do piano e ficou apenas na flauta, que era o que mais queria.

Em 2007, no 8º ano da escola e com treze anos, entrou para o ‘Conservatório’ (EAMCN) para flauta de bisel e, em simultâneo, para violino na OG, deixando de fazer parte da banda filarmónica. A inscrição aconteceu em setembro, mas no começo do projeto ainda não existiam os naipes dos sopros ou das percussões. Importa relembrar que o projeto da OG nos seus primórdios parte da constituição do naipe de cordas. A inscrição que Ariadne podia escolher

era para tocar um instrumento desse naipe instrumental. Decidiu que ia aprender violino. No dia da primeira aula, recebeu uma chamada, na qual a informaram que tinha entrado para o ‘Conservatório’. Ariadne estava como suplente em flauta de bisel, por conseguinte, caso alguém desistisse ela podia entrar. A dada altura, não era possível conciliar a orquestra e as aulas do ‘Conservatório’, a primeira exigia que tivesse aulas três vezes por semana, ao final da tarde e optou por sair.

Mas estive fora da orquestra apenas alguns meses. Assim que constituíram o naipe de sopros, inscreveu-se para a flauta transversal (o seu instrumento preferido). Inicialmente, os responsáveis da orquestra não deixavam entrar alunos do 8º ano. Queriam que houvesse uma margem de maior continuidade progressiva na ligação ao projeto, em princípio os participantes só podiam estar até ao final do 9º ano. Porém, como havia poucos interessados e Ariadne tinha passado por uma série de experiências musicais conseguiu entrar.

Ao todo eram pouco mais de cerca de dez alunos a integrar essa fase inicial da orquestra. Ariadne, recorda-se que nesse tempo eram escassos os participantes que assistiram à apresentação dos instrumentos feita pelos professores de música da OG, quando entraram na sua escola.

Participou em diversos concertos e estágios internacionais, entre eles o primeiro concerto em 2008, que a orquestra deu no Parlamento Europeu, em Bruxelas, quando tocaram o Hino da Alegria de Beethoven. Nos verões seguintes, estive em Salzburgo e Viena, Áustria, no primeiro estágio de verão do El Sistema Europa em 2013, depois em Istambul na Turquia em 2014, e, finalmente, em Milão, Itália em 2015. Nestes encontros trocaram experiências com músicos de outros países, consoante a necessidade e o ajustamento dos instrumentos para se poderem formar todos os napes de uma orquestra, apresentando no final do estágio um concerto público em que outras orquestras mais consagradas também estão presentes.

No seu percurso musical, algumas das situações mais marcantes foram com a Orquestra Juvenil da Geração, dado que, por vezes chegam a ser uma centena de músicos em palco. Nesta orquestra, as formas de conciliar os participantes todos em palco não era fácil, visto que, uns seguiam os estudos em música, mas no caso de outros isso não sucedia. Tornava-se especial encontrar uma dimensão mediadora, de modo a que, todos conseguissem trabalhar em conjunto para mesma coisa.

Esse contexto na ‘Geração’, provocava emoções diferentes daquelas sentidas pela Ariadne nas orquestras em que todos os elementos seguiam e estudavam música. Reconhecia que sentia uma diferença que não sabia muito bem explicar.

‘Acho que tem a ver com o projeto. É como se fosse uma família e isso é importante quando fazemos música. Eu reparo nisso quando são grupos mais pequenos, por exemplo. Há grupos de câmara que funcionam porque são todos muito unidos e muito amigos e, então, na música vai transparecer isso. Se forem pessoas que já não se dão tão bem isso vai transparecer mesmo que os músicos sejam muito bons, ou que toquem muito bem.’

(Amadora, fevereiro de 2017)

Num dos exemplos, descreveu um concerto na Casa da Música, na cidade do Porto, em que apesar de não terem uma grande audiência, houve uma experiência muito profunda da orquestra juvenil ao longo de todo o concerto em que o maestro Ulysses Ascânio (venezuelano) conduziu o concerto.

Outro momento importante foi quando participou nas gravações do CD da Geração, num estúdio frequentado por muitos dos músicos portugueses mais consagrados. Nesse local, compreendeu como é que os técnicos que trabalhavam na produção preparavam as gravações, aquilo que precisavam e pediam aos músicos profissionais.

A meio do curso profissional na EAMCN, Ariadne teve problemas familiares que conduziram a um abandono das metas escolares. Nessa altura, aconteceu a separação dos pais, que não se desenrolou da forma mais amigável para o agregado familiar. Por causa disso saía de casa muito cedo e voltava o mais tarde que pudesse, manifestando um desinteresse geral por quase todas as disciplinas, com exceção da aula prática de flauta transversal, a que nunca faltava. Nas outras aulas não conseguia ter a atenção necessária para ouvir as matérias e os professores. A situação da separação tornou-se ainda mais complexa pela razão de ambos os progenitores continuarem a partilhar a mesma habitação, não conseguindo resolver o divórcio com o estabelecimento de novas rotinas familiares e sociais. As tensões no ambiente familiar levaram Ariadne ao encontro do apoio dos amigos do ‘Conservatório’ e da ‘Geração’.

Aparecia muito cedo, pela manhã no ‘Conservatório’, mas para estar com os amigos. Iam almoçar e ficavam a conversar no café. Andavam pelas ruas do Bairro Alto e pelo Chiado a tocar e a conviver.

Posteriormente, num estágio da OG, uma professora de Oboé, sabendo da situação, convidou-a para que fizesse audições para a Escola Profissional da Metropolitana (EPM). Na altura, não tinha o repertório preparado e convenceu-se a si própria que não seria capaz de fazer as provas.

Por causa destas hesitações, mas não querendo ao mesmo tempo ficar parada, mudou de curso para: técnico de apoio à infância. Durante o ano seguinte, Ariadne foi aceite no 11º ano, tendo-lhe sido dada equivalência a um conjunto de disciplinas que tinha feito no ‘Conservatório’, mas também teve de fazer novas disciplinas como matemática, técnicas pedagógicas, etc. Embora tenha mostrado gosto pelo curso de apoio à infância, no final do ano letivo percebeu que queria mesmo seguir música.

Para conseguir entrar na EPM em 2015, realizou as provas de audição e entrou novamente no 11º ano, devido ao número de equivalências que transportou com a frequência do ‘Conservatório’. Nesses dois anos da ‘Metropolitana’, voltou a ganhar confiança em si mesma, tocando quase todos os dias.

Na continuidade da colaboração com a ‘Geração’, Ariadne recebeu uma bolsa para poder continuar os estudos, o trabalho musical na orquestra e receber a orientação de uma tutoria artística e social (planeamento psicológico do tempo, de ideias e de ferramentas para estar em palco). Em contrapartida, tinha de ajudar os elementos menos experientes dos diversos núcleos da orquestra que se foram criando ao longo dos anos. As tarefas eram dar aulas, participar nos trabalhos da orquestra, organizar os instrumentos e acompanhar os elementos mais novos nas deslocações de autocarro para concertos, estágios e ensaios.

Em 2016, viveu essa experiência de ensinar como monitora, dando apoio a professores da OG, no Bairro do Zambujal, em Alfragide e no núcleo do seu próprio bairro, na Escola Miguel Torga. No primeiro caso, deu aulas de orquestra (em grupo) aos alunos mais pequenos. Alguns dos mais velhos, que também eram seus colegas na OJG, quando os mais novos se portavam mal diziam: ‘Estejam calados, não façam barulho que a Ariadne quer falar!’. Acabavam por ser uma ponte de ligação para que pudesse exercer a sua autoridade. Nessa orquestra, ela tentava criar um sentimento forte de grupo, quando eram os mais velhos que se desconcentravam, por exemplo, adotava uma postura mais de amizade e menos de professora, explicando que os mais novos podiam repetir aquele comportamento.

Nas aulas da orquestra da Escola Miguel Torga, tinha de mostrar mais a sua autoridade. Eram todos de idades mais novas (entre o 5º e o 6º ano de escolaridade). Estava com apenas com o naipe de sopros, mas para além de eles mostrarem muita desconcentração, tinha de conjugar diferentes velocidades de aprendizagem. Quando ela tentava trabalhar com aqueles que tinham mais dificuldades, de repente perdia o controlo do grupo (perto de dez elementos). A melhor estratégia que arranjou foi colocar os que tinham mais facilidade a trabalhar com os que tinham

mais dificuldades. Os mais faladores tinham de estar permanentemente ocupados dentro do grupo.

Na sua imagem de futuro imaginava-se a dar aulas e a fazer música na Orquestra Geração, não se via como uma solista a tocar numa orquestra. Para ela, a sua personalidade não se adequava a esse papel que lhe exigia um grande à vontade em cima do palco e a capacidade de expressar aquilo que se pretendia. Ao longo do tempo, parecia que conforme ia crescendo os seus nervos aumentavam, em algumas situações isso impediu mesmo que tocasse. Mais tarde, conseguiu controlar minimamente essa reação, mas mesmo assim via-se a trabalhar com crianças e a ensinar. Por isso, gostava de poder articular e aprofundar as duas vertentes, música e educação.

Vejo-me na Geração, na música e gostava que fosse a dar aulas. Acho que ficava bem a dar aulas. Ficava feliz com isso. Agora entrar no superior (ESML), ainda está em aberto, mas talvez fazer provas para a PSP, para a banda da PSP. Senão for por música, então por educação. Acho que vou dar ao que eu quero no futuro.

(Amadora, fevereiro de 2017)

A preparação para a audição da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML), em 2017, foi feita tendo em conta um percurso alternativo. Nesse trabalho, teve aulas particulares que lhe foram dadas pela sua antiga professora da ‘Metropolitana’, para além de incluir algumas aulas com o seu futuro professor na ESML. Na audição que foi feita em maio, soube tocar as peças todas de cor, e como correu bem entrou para o curso de ‘Música e Comunidade’. Normalmente, nestas audições para o ensino superior pediam peças obrigatórias, a execução de escalas e leituras à primeira vista. Esta última parte, foi aquilo em que sentiu mais dificuldade, porque tinha de descobrir a melodia a partir da leitura.

#### 4.1.5 Inês: Combinar a flauta com o nutricionismo

**Esta flautista nasceu em 1994, no concelho da Amadora.** É uma das ‘fundadoras’ da OG. Por outras palavras, foi uma das primeiras participantes a integrar o movimento das orquestras, em Portugal, em conjunto com os elementos das outras trajetórias individuais que tenho vindo a desdobrar a partir do núcleo da Amadora. Os progenitores são originários do Alentejo, mas Inês sempre morou na Amadora. Na altura da nossa conversa, ambos os progenitores andavam perto dos sessenta anos de idade. Os pais terminaram a escola no 9º ano, sem nenhum tipo de qualificação ou especialização ao nível da formação. O pai teve diversas profissões ligadas à restauração, como cozinheiro e empregado de mesa. A mãe trabalhava como auxiliar de educação na própria escola que frequentava e onde se iniciou o projeto das orquestras. Antes

disso era funcionária numa loja de tecidos em Benfica que ficava ao pé de uma escola de música, na qual Inês teve as primeiras aprendizagens musicais. No final do ensino secundário, ainda ponderou seguir a via profissional de música, porém, depois de fazer testes psicotécnicos optou por seguir a área de dietética e nutrição.

Entre os seis e os sete anos de idade, entrou para as aulas de piano da Banda Filarmónica da Amadora e ficou até ao 12º ano de escolaridade, mas não pertencia à banda propriamente dita. Uma das suas futuras colegas da Orquestra Geração tocava trompa e pertencia ao grupo da banda filarmónica. Por essa razão, estavam juntas com mais regularidade e trocavam comparações sobre colegas, formas de aprendizagem e professores de ambos os lugares.

Nas audições anuais que eram feitas regularmente, ainda se recorda de tocar ao piano ‘Para Elisa’ de Beethoven. Esse tema musical foi um dos objetivos que concretizou, antes de deixar as aulas de piano da Banda Filarmónica da Amadora. Nessa altura, conciliou durante cerca de cinco ou seis anos a participação nas aulas de piano com as aulas da Orquestra Geração que estavam prestes a ser iniciadas, em 2007.

Nesta perspetiva, podemos observar como nesta altura as duas ‘Sociedades Filarmónicas’ existentes na Amadora, desempenhavam um papel muito ativo na formação e nas aprendizagens musicais, cumprindo os valores associativos de elevação cultural e social, sobretudo junto de populações de origem operária. De certo modo, essas aprendizagens estão ligadas com as práticas na OG, não só ao nível dos percursos dos alunos, mas também ao nível dos percursos de alguns dos seus jovens professores, que também foram inicialmente formados por algumas dessas instituições, em vários pontos do país.

Mais por insistência dos progenitores para que aproveitasse os conhecimentos musicais aprendidos na Banda Filarmónica, acabou por concordar em fazer a experiência na orquestra, embora nessa altura existisse apenas o naipe de cordas, instrumentos que não pretendia tocar. Inês, ainda perguntou se havia flauta transversal, por ser um instrumento com uma sonoridade de que gostava, mas o grupo de sopros nem sequer estava formado. Em alternativa, perguntou se podia acompanhar as peças ao piano. Durante o primeiro ano de orquestra foi isso que aconteceu, passando a acompanhar os colegas dessa forma.

Em 2008, no segundo ano, apareceu o naipe dos sopros (metais e madeiras) e ela voltou a mostrar o interesse na flauta transversal. A totalidade dos participantes na orquestra traduzia-se num grupo relativamente reduzido. Inicialmente, começaram por ser pouco mais de uma dezena de alunos e cerca de quatro professores: um de violino (Juan), viola (Sandra), violoncelo

(Cláudia) e contrabaixo (José). Recordar-se de estarem cerca de quatro elementos nos violinos, o mesmo número nas violas, 2 ou três nos violoncelos e dois alunos nos contrabaixos.

Com o alargamento da orquestra, cresceu-lhe a preocupação de ter que terminar logo no primeiro de participação em que tinha conseguido ir para flauta transversal. Segundo os planos da orquestra, os alunos só podiam ficar até ao final do 9º ano. Com a mudança de escola e de ciclo de ensino, ela teria de abandonar a participação na orquestra. Por ter demonstrado essa vontade, conjuntamente com outros colegas, começou a participar todos os sábados de manhã na classe de conjunto. Para além disso, um dia por semana tinha uma aula individual de flauta transversal.

Posteriormente, ela soube que os professores da orquestra procuraram encontrar, para aqueles alunos que queriam continuar depois do 9º ano, uma forma de dar continuidade à participação na orquestra. Segundo a sua interpretação, isto também acontecia porque os professores verificaram que se estivessem sempre a entrar alunos novos a orquestra nunca mais se desenvolvia adequadamente.

Gradualmente foi evoluindo, mas tendo a consciência que nunca estudou muito para flauta. Nessa fase, achou que devia dar mais atenção aos estudos e que a flauta transversal era apenas um passatempo. Os planos da Orquestra Geração para manter os alunos com mais experiência passaram por fazer uma orquestra mais avançada (a Orquestra Juvenil da Geração) e grupos de orquestra ligados às autarquias que davam continuidade a estudos musicais de maior complexidade.

Nos relatos de Inês, foram recordados com alegria alguns dos concertos: como aquele concerto em que foram tocar pela primeira fora do país, em outubro de 2009. Tocaram na entrada do Parlamento Europeu o ‘Hino da Alegria’ de Beethoven, em Bruxelas, com um frio de cortar a respiração e estavam todos com a t-shirt da orquestra. Como ficaram cinco dias ainda tiveram a oportunidade de visitar a cidade e andar de barco. Os concertos de final de ano da Fundação Calouste Gulbenkian também ficaram na memória, principalmente um no anfiteatro ao ar livre, durante o verão, em que uns amigos da orquestra iam voltar à Roménia. Por causa disso, chorou agarrada aos três amigos que iam sair de Portugal.

Lembrou a importância do concerto no claustro do Mosteiro do Jerónimos, com a orquestra toda e uma série de convidados importantes e a gala de solidariedade, no teatro São Luiz, onde partilharam o palco com cantores como o fadista Camané, entre outros.

Ao longo de uma década, foi notando uma grande evolução da orquestra, tendo em conta o momento em que começaram. Inês sentiu que a evolução aconteceu devagar, em parte porque não sendo uma escola de música tudo pode ter demorado mais tempo, mas não assentou certezas sobre este assunto, hesitando em tirar conclusões precipitadas, ‘puxavam por nós, mas não nos queriam estar a dar algo mais complicado, porque depois se calhar não ficava tão bem e não havia oportunidade de fazer melhor no ano seguinte.’

Na ‘Orquestra Juvenil’ houve uma grande evolução que era sentida pela Inês e os amigos na forma como em todos os estágios iam aparecendo alunos novos. Por um lado, considerava que isso não era muito produtivo. Exemplificava com os cerca de cinquenta participantes mais experientes que faziam parte da ‘Juvenil’, a orquestra mais avançada dentro do projeto da Orquestra Geração, que sempre que se deparavam com a integração de alguém mais novo não podiam avançar. Para serem integrados na ‘Juvenil’, os alunos tinham de alcançar um certo nível, porém, segundo a perspetiva da Inês existiam diversos níveis dentro da própria ‘Juvenil’.

Primeiro, apareciam aqueles alunos que estavam a seguir a via profissional de música, que mostravam muito mais conhecimento e capacidade. Em segundo, os alunos que mantinham um percurso de longa experiência, embora não estivessem a seguir música, onde a própria Inês se incluía e, finalmente, aqueles que por atingirem um determinado nível se viam obrigados a transitar para a ‘Juvenil’ sem terem ainda incorporado as práticas adequadas.

A sua crítica estendia-se às dimensões demasiado grandes assumidas pela orquestra da ‘Juvenil’. Diversas vezes, chegavam a ser cento e cinquenta nos ensaios, estágios e na apresentação dos concertos. Descreveu situações em que era difícil a organização e que nem cabiam em palco, tornando o ato de interpretar algo desconfortável. Por outro lado, também considerava injusto que fossem feitas reduções depois dos ensaios e dos estágios, eliminando músicos de determinadas posições.

Inês tinha uma consciência fina dessas diferenças, inclusivamente em relação aos próprios professores. Por exemplo, percebeu que professores de violino de núcleos distintos trabalhavam as mesmas peças musicais com abordagens e tempos de construção diferenciados. Principalmente, quando esses núcleos se reuniam na orquestra municipal (caso do núcleo da Miguel Torga e do Zambujal) ou na ‘Juvenil’. Nesse caso, os que trabalharam com os coordenadores (na Miguel Torga) estavam dentro do seu tempo de trabalho na orquestra municipal ou na ‘Juvenil’, enquanto os outros tinham de se adaptar às novas formas de execução e interpretação das peças.

No entanto, reconheceu que trabalhar com pessoas diferentes e conseguir adaptar-se fazia parte, porque ao longo do ano trabalhavam com maestros muito diferentes.

Em 2015, uma das experiências marcantes foi ter sido selecionada para o concerto em Itália (Milão), representando Portugal no El Sistema Europa. Teve de preparar uma peça individualmente para uma audição em que estavam o seu professor de flauta (Bruno) e o coordenador do ‘Sistema Europa’ (Juan). Foram escolhidos vinte e cinco elementos da Orquestra Juvenil para se juntarem aos jovens músicos dos outros países da Europa.

Nesse encontro, fizeram dois concertos com alunos de Itália, Inglaterra, Croácia, Dinamarca, Áustria, Turquia, Espanha e Portugal. Um dos ensaios foi dirigido pelo maestro Gustavo Dudamel, um dos maiores símbolos da formação musical do El Sistema da Venezuela. Posteriormente, tocaram no Teatro La Scala, em Milão, conjuntamente com a orquestra Simon Bolivar, sob direção do maestro Dietrich Paredes (venezuelano). Nem todos tiveram oportunidade de tocar nesse concerto, somente alguns foram selecionados durante os ensaios que foram feitos em Itália. Entre eles, encontrava-se Inês que fez ‘equipa’ com duas flautistas italianas.

Através do ‘Sistema Europa’, viajou em 2015 e 2016 para Inglaterra como ‘mentora’ dos alunos ingleses menos experientes. No primeiro ano, deu aulas de flauta num palacete no centro de Londres a alunos de três escolas da região londrina e de Norwich. Em 2015, estiveram sobretudo duas delegações presentes a organizar essa formação, a portuguesa e a croata. Em 2016, estiveram durante uma semana num campus universitário nos arredores de Londres, em que foi possível usar as residências, refeitório e um auditório para fazer a apresentação. Não existia qualquer contrapartida financeira, mas era o El Sistema Inglaterra que convidava determinados alunos. Nesse ano estiveram professores e mentores de Portugal, Venezuela e Reino Unido para ensinar os jovens ingleses.

Em 2017, o estágio de verão do ‘Sistema Europa’ foi na cidade grega de Atenas. Para poder participar, Inês teve de preparar o quarto andamento da 4ª sinfonia de Tchaikovsky, uma peça que lhe trouxe muitos desafios e horas de trabalho.

Um dos fatores que motivou a continuar a trabalhar com o projeto orquestra foi a presença na audiência de amigos e familiares. No concerto de final de ano, era normal convocar os amigos das suas diferentes redes de amizade, mesmo que não tivesse bilhetes para todos. Quando sabia que eles estavam lá, na escuridão da sala ainda conseguia ver os que se sentavam à frente, fazia

tudo para que as coisas saíssem bem. Depois no final do concerto, reuniam-se para saber do que mais gostaram e saíam todos juntos.

#### 4.1.6 Lara: ‘Eu nunca iria tocar violoncelo’

**Lara toca violoncelo e nasceu em 1996, em Lisboa.** Seguiu a via profissional em música, depois de ter entrado em 2011 para a Escola Profissional da Metropolitana (EPM). Posteriormente, entrou para a licenciatura da mesma instituição, Academia Nacional Superior de Orquestra (ANSO), para finalmente, entre 2018 e 2019, seguir para o mestrado da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML).

Lembra-se de ter tido aulas de piano, em 2001, com uma vizinha que sabia alguma coisa de música, mas não era uma professora credenciada e fazia aquilo de uma forma que se caracterizava pelo seu amadorismo. As aulas aconteceram no edifício onde o pai morava, os pais tinham-se divorciado recentemente, e o problema de dar continuidade às aulas aconteceu quando ele pretendeu ocupar os fins-de-semana que pertenciam à mãe, argumentando com a necessidade das aulas de piano. O pai morava na zona de Entrecampos, ao pé do hospital de Santa Maria. Por causa das disputas, a aprendizagem do piano acabou por ser interrompida.

Nenhum dos progenitores exercia qualquer tipo de profissão relacionado com a música. Na família que se lembrasse não existiam músicos. O pai tirou um bacharel em direito sem nunca exercer e retirava os seus rendimentos da fotografia, sobretudo com a venda de equipamento fotográfico da loja que possuía. A mãe estudou estilismo na escola profissional CITEX e chegou a trabalhar na área, tendo, posteriormente, entrado no desemprego no contexto da crise económica de 2008. Esporadicamente, fez alguns trabalhos como modelista, construindo moldes, mas deixou de desenhar a roupa propriamente dita. Habitavam as duas sozinhas na primeira casa comprada pela mãe em conjunto com os avós, em São Brás, na Amadora, para onde se mudaram depois do divórcio dos pais. Esses avós maternos vieram do distrito de Castelo Branco para morarem no concelho da Amadora, em meados dos anos sessenta.

A entrada na Orquestra Geração aconteceu, entre 2007 e 2008. Foi uma das primeiras de duas dezenas de participantes.

E depois apareceu a Geração no meu 5º ou 6º ano, começaram a falar disso, falaram disso numa reunião e eu acabei por entrar. Eu fui das primeiras entre catorze ou quinze pessoas a aparecer. Quem me apresentou o violoncelo nem sequer era professor de violoncelo. Eu cheguei lá a não querer violino. Devia estar na idade de ser do contra, ou assim. Eu disse: “Aquilo é muito agudo para mim. Viola ou violoncelo é o que quiserem, qualquer coisa assim mais para o intermédio.” E como toda a gente estava a querer violino, eles estavam a empurrar mais para a viola que é mais parecido. E lembro-me de alguém perguntar, para

aí a professora Sandra, ou assim, se eu não me importava de ficar no violoncelo e eu disse que não importava que ficava. E ficou por aí.

(Belém, fevereiro de 2017)

Nessa época, observou que os professores davam o seu tempo sem sequer serem remunerados por isso, pensando apenas no melhor para os alunos. Os problemas que eram identificados durante o período da orquestra não se conseguiam resolver no meio do grupo, nem nas aulas individuais que tinham apenas trinta minutos. A correção de tensões e de posturas corporais na interligação com as exigências do instrumento eram um elemento importante e que dentro do contexto de um projeto social, os professores acompanhavam de forma próxima.

Entre 2008 e 2011, manteve sempre com regularidade a presença nas aulas e ensaios durante a semana e ao sábado de manhã na Orquestra Geração, terminando o 9º ano de escolaridade sem nenhum atraso.

Alguns dos momentos que a marcaram na evolução da Orquestra Geração foram as alterações em relação ao silêncio. Nos primeiros estágios em que estiveram com um maestro vindo de propósito da Venezuela, estava um barulho insuportável na sala com toda a gente a falar, de tal modo que o maestro teve de elevar a voz diversas vezes para impor ordem. No ano seguinte, Lara recorda-se de que houve um momento em que todos iam começar a tocar num ensaio e, enquanto aguardavam para avançar, estava um enorme silêncio, de tal maneira que até receberam elogios pelo profissionalismo.

Outro momento marcante foi ter ido a Itália, no âmbito do SEYO, onde teve a oportunidade de tocar com sérvios, croatas, italianos num estágio de verão e assistir à ópera ‘La Bohème’, no teatro *La Scala*, em Milão. Ficou impressionada com a qualidade da ópera em relação aos figurinos, aos cenários e a imensidão de participantes envolvidos. Durante a entrevista, refletiu que nada disto teria sido possível se não pertencesse à Orquestra Geração.

Em 2011, quando entrou para a ‘Metropolitana’, apesar da professora de violoncelo ser a mesma da ‘Geração’ houve um grande impacto com as diferenças de ensino. Mais alguns companheiros da ‘Geração’ passaram pelo mesmo. A continuidade das relações entre professores e alunos foi um apoio, mas era um mundo completamente diferente. Lara entrou para a Escola Profissional da Metropolitana numa fase ainda inicial da instituição (era o 4º ano da escola profissional). ‘Muitos dos alunos estavam a fazer o ensino regular, mas na verdade queriam fazer música e em dado momento desistiam no final do secundário e começavam a

profissional. Portanto, eram tudo pessoas muito mais velhas. Lembro-me de chegar ao edifício e estar toda a gente a fumar cá fora, uma nuvem de fumo.’

As aulas que eram dadas diferiam muito daquilo que tinha aprendido na OG. Primeiro, teve que estudar sem ser na orquestra e sem ser nas aulas, em segundo deparou com colegas a tocar muito melhor, a ler partituras fluentemente e com uma boa formação auditiva. Inicialmente, todas estas variáveis concorreram para desorientar o percurso de aprendizagem.

Muitos dos colegas da ‘Metropolitana’ mostravam algum desagrado com o ‘pessoal que vinha da Geração’ e também com aqueles alunos que vinham da Casa Pia, através de um acordo protocolar. Principalmente, por causa do barulho e das confusões que arranjavam com comportamentos mais impróprios. Havia outras pessoas que manifestavam a injustiça de na OG tocarem em muitos lugares que outros não alcançam.

Lara observou que muitos desses colegas da ‘Metropolitana’ colocam imenso trabalho de aperfeiçoamento e de ensaios para conseguirem fazer um concerto e que não têm as mesmas oportunidades para tocar em determinados sítios mais consagrados. Lembrava-se de que ‘tinha uma colega que se ressentia porque passavam anúncios na televisão em que nós éramos os coitadinhos, quando via esses colegas da ‘Geração’ com telemóveis topo de gama. Mas esses eram apenas casos singulares. Conheceu muitos outros casos da ‘Geração’ que não levavam lanche e não comiam, que passavam dificuldades.

Na representação de alguns alunos da ‘Metropolitana’, eles faziam os concertos da ‘Geração’ porque eram os ‘coitadinhos’. A força da mediatização provinha da componente social da orquestra, servindo como captação de financiamentos de possíveis investidores. Porém, isso não significava que em simultâneo a orquestra não tivesse vindo a realizar um trabalho de qualidade para poder estar a tocar em determinados lugares.

Eu brinco muito, e digo que aquilo é como ‘*La Família*’, tipo máfia. Uma pessoa está lá dentro (OG) e consegue *connections*. Lá está, eles conseguem dar bolas às pessoas, conseguem ajudar as pessoas, vamos ao estrangeiro sem pagar nada, ou quase nada. Tocamos em salas incríveis. Eu fui ao *Scala* ver o *La Bhoeme*. Há pessoas que vivem lá e não conseguem durante uma vida inteira. Durante anos e nunca foram ver uma ópera lá. São bilhetes de cento e tal euros e duzentos e tal euros. Eu fui e tive essa oportunidade. Eu toquei no *Scala*. Isto são coisas impossíveis de acontecer fora da ‘Geração’. Para já, eu nunca iria tocar violoncelo, de certeza absoluta. E não iria estar a fazer nada disso. Ou seja, estar lá... é *La Família* e depois não se sai... eu conheço os professores há anos. São família.

(Belém, fevereiro de 2017)

Lara conseguia distinguir essas diferenças a partir do interior, sabendo que muitas dos participantes nem estavam diretamente ligados ao mundo da música, e, mesmo assim, trabalhavam para poder aprender e tocar.

Reconhecia que a imagem do projeto social ocultava, por vezes, o esforço e dedicação artística dos participantes. Contudo, constatava que sem os devidos apoios, a maior parte daquelas crianças e jovens não teria dinheiro para instrumentos ou a frequência de aulas de música com professores especializados.

Terminada a escola profissional, Lara seguiu para a licenciatura da Academia Nacional Superior de Orquestra (ANSO), pertencente ao nível do ensino superior da escola da 'Metropolitana'. No primeiro ano da licenciatura em 2015, começou a ter mais tempo livre. Nesse momento, percebeu que quase não tinha outros interesses para além do que estava associado à música, não sabendo o que fazer com o seu excesso de tempo livre. Voltou a fazer coisas das quais gostava, como ler e ver televisão em casa.

No segundo ano da licenciatura começou a trabalhar cada vez menos. A um dado momento, apenas pegava no violoncelo quando ia para as aulas. Um dos professores descreveu-lhe que isso tinha a ver com o seu carácter perfeccionista e obsessivo, o que ela reconheceu como características suas. Embora quisesse fazer as coisas bem, na realidade faltavam-lhe as ferramentas necessárias para alcançar esse desempenho e isso causava frustração.

Embora, fosse alguém com um carácter determinado e que gostava das exigências vinculadas às tarefas de estudar, subitamente, isso tornou-se um sofrimento tão grande que ficava triste só de pensar em estudar. Essa situação levou a que decidisse parar durante um ano. O facto de fazer música sem gostar era estranho. Para si tinha sido sempre uma paixão, mas houve um ponto em que não sentia mais avanços. Embora estivesse a viver uma situação de crise introspectiva, ainda mantinha as idas aos ensaios de sábado de manhã da Orquestra Geração, mas não queria passar demasiado tempo relacionada com a música. Nesta fase, raramente foi à 'Metropolitana', nem sequer fez a inscrição no ano letivo.

No ano seguinte, entre 2017 e 2018, regressou ao curso e terminou a licenciatura. Queria mesmo estar dentro do mundo da música, embora tivesse dissipado algumas das dúvidas anteriores ainda sentia a presença de pressões a nível físico e emocional. Entre 2018 e 2019, ingressou na Escola Superior de Música de Lisboa (ESML), na qual estava a frequentar o curso de mestrado em música.

## 4.2 Performances: *'Nós tocamos, isso é importante!'*

Para podermos compreender as dinâmicas que relacionam as capacidades de agência individual com os modos de organização das práticas musicais coletivas, importa descrever algumas das diversificadas performances que envolvem reciprocamente estas dimensões, analisando como as interações coletivas constroem ou possibilitam as trajetórias individuais, e como alguns dos caminhos alternativos inerentes aos próprios processos criativos influenciam as estruturas das orquestras. Nesse sentido, como modo de organizar as diferenças e semelhanças entre performances (ensaio, consagração, entretenimento, comunitárias e anónimas, ver p. 58-59), irei usar essa tipologia para melhor enquadrar as descrições sobre os modos como estas experiências musicais acontecem.

### 4.2.1 Ensaio na cidade da Amadora, Inverno de 2017

Num dia de céu ensolarado, em 20 de dezembro de 2017, atravesso a quietude das ruas do Bairro do Casal da Boba. Este bairro municipal da Amadora aloja perto de quinhentas e duas famílias, das quais mais de metade tem ascendência cabo verdiana. Obviamente, esta composição populacional reflete-se nos alunos da escola do bairro e, por ordem de razão, na caracterização dos participantes da própria orquestra.

A construção destes bairros residenciais destinou-se sobretudo a famílias pobres, muitas delas provenientes dos fluxos migratórios das antigas colónias portuguesas, sobretudo nas últimas cinco décadas. Esta foi uma forma que as autarquias encontraram para mitigar os problemas urbanos de insalubridade dos bairros de barracas que se instalaram nomeadamente nos concelhos da Amadora e de Loures e nos arredores da cidade de Lisboa, locais estratégicos para estar próximo das oportunidades de trabalho. Contudo, estas lógicas de realojamento sem consultar devidamente os visados, acrescentando as opções de políticas públicas e educativas direcionadas especificamente para os habitantes, ao invés de terem sido eixos de discriminações positivas, serviram para aprofundar desigualdades sociais ao nível dos recursos, da segregação social e espacial, tendo em conta os contextos mais abrangentes da sociedade urbana.

No centro do bairro, sigo em direção ao complexo educacional no qual se vai realizar o ensaio de preparação para os concertos comemorativos do aniversário dos dez anos da OG. Após ter sido reconhecido pela funcionária que está na portaria da Escola Miguel Torga, entro no pátio do campo de jogos e sigo em direção à sala dos violoncelos e dos contrabaixos. Nesse espaço, encontra-se Amadeu um dos meus principais informantes que ataca o contrabaixo em conjunto

com uma violoncelista. Ambos repetem intensamente as passagens da abertura 1812 de Tchaikovsky, interligando as vozes de cada um dos instrumentos uma na outra.

Durante uma paragem, o maestro diz:

‘Há um momento em que os violoncelos estão focados, mas depois perde-se o foco e ficamos desfocados. Temos de manter. Estar no tempo para poder tocar o contratempo. Para os russos isto é natural. Entrar com força sem receio. É isso que a peça pede. Não há força porque não estamos juntos! Não há força porque não há uníssono, não há unidade. Também não corram porque já é rápido. De outro modo parecemos um camião numa rampa sem freios. Não podemos mentir a nós próprios. Não há mentira. Como conduzir um automóvel de olhos fechados. Muito perigoso. Estamos apenas metade juntos! Es uma orquestra!

Com os braços a desenharem um grande círculo continua a transmitir à orquestra que haja mais elegância e menos força na interpretação. ‘Vamos lá! Mais coração, cabeça e menos músculo’.

No intervalo, enquanto alguns alunos vão espairecer para o exterior outros não largam os instrumentos e continuam a ensaiar em pequenos aglomerados nos corredores e salas da escola. Observo isso a acontecer nos grupos das percussões, violas e violoncelos. Lara e mais alguns dos seus colegas estão a trabalhar com o metrónomo, para serem rigorosos com os tempos e o ritmo.

No retomar do ensaio da orquestra, às 11 horas e meia, o professor Juan está no naipe dos violinos no meio dos alunos – ele é um dos coordenadores nacionais e representante português no Sistema Europa Youth Orchestra (SEYO). A partir dessa posição ele serve de apoio ao maestro na própria abordagem que a peça pede, em relação aos movimentos, à digitação, ao ataque que é feito às notas, como crescem ou diminuem as frases, esclarecendo de forma mais próxima as dúvidas que possam existir em relação à interpretação. Numa das passagens, pedem para o arco ser longo e lento, para conseguir interpretar a duração das notas.

Assim que me vê no corredor, a professora do naipe de percussões convida-me a assistir ao ensaio que vai começar dentro de momentos. De certa forma, são estas performances de ensaio que dão acesso a uma compreensão fina da complexa partição de filiações entre grupos que cooperam, sociabilidades e redes de amizade. Relembro-me que ela é casada com um dos coordenadores nacionais da OG, não sendo um caso único dentro do projeto. Existem pelo menos mais dois ou três casais na esfera dos professores e coordenadores, uma tendência que pode revelar alguma endogamia entre músicos que trabalham nas orquestras, mas que não será obviamente aprofundada neste trabalho

Visualizo quatro rapazes e uma rapariga a ensaiar. Alguns estão encostados a uma parede com uma janela ampla, esperam a sua vez de entrarem. Enquanto vou circulando pelas salas de naipes vou intuindo o todo da peça através dos diversos fragmentos que os diferentes instrumentos tocam isoladamente. Um puzzle sonoro que se vai montando mais facilmente quando temos a memória auditiva da melodia que congrega estas pontas soltas. Na percussão sente-se de forma mais poderosa essa divisão em fragmentos temporais distintos, por existirem demasiados momentos em que é necessário contar os tempos de silêncio para voltar depois a entrar no momento certo. A professora vai entoando a melodia e alternando com a contagem do tempo para ninguém se perder. A rapariga vai usando os ferrinhos enquanto os tímpanos preparam o seu ataque que mais parece uma tempestade sonora.

Quando os tímpanos embatem um no outro, entram também os pratos que ensurdecem o espaço, ocupando cada minúsculo interstício molecular com a expansão das ondas sonoras que percorrem cadeiras, mesas, janelas e os outros corpos presentes na sala de aula. O jovem músico que segura os pratos queixa-se do peso e de como já não aguenta mais. Outro diz que está cansado, levando a professora a retorquir: “ainda agora começámos, parece que já nasceste cansado!”. Este trabalho de paciência, concentração e rigor é exigente ao nível da contagem mental do tempo, mas também no esforço corporal que as execuções das percussões requerem.

Depois de mais umas quatro ou cinco passagens pelos mesmos trechos da peça, interrompem para fazer uma pausa. A professora diz-me que em algumas ocasiões e em determinados repertórios é muito cansativo estar a fazer o ensaio sem ter o apoio do naipe dos sopros. A ausência da melodia obriga-a não apenas a dirigir, como é necessário que cante para tornar a melodia presente, mas mesmo assim o ensaio pode ficar monótono e cansativo. Mais logo, ao final da tarde vão tocar com os sopros e já vão poder ter uma noção mais intensa e global da força da música que estão a construir.

No refeitório estão a ensaiar um tutti de cordas. O maestro Olivetti é que está a dirigir. A sua juventude faz contraste com a energia com que agarra o violino para exemplificar aquilo que pretende. O maestro vai pedindo para tocarem a partir do compasso A ou B e explica que a peça tem a sua estética, dizendo que o som está demasiado académico, demasiado limpo e isso não é a sonoridade da peça de Tchaikovsky.

‘Isto não é academia, o som não é tão bonito. A sonoridade é mais feia, um inferno, mais sujo. A música tem a sua estética, a sua cultura. O que está na partitura não é o compositor, é apenas o seu pensamento. Faltam emoções, os tons, o carácter do corpo.’

O maestro Olivetti, tal como mencionado anteriormente, foi formado nas orquestras El sistema e atualmente estuda em Munique (Alemanha). Nesta performance de ensaio desconstrói pacientemente o ataque e as intenções que devem ser dadas a um movimento da peça musical, chegando até à sua maior simplicidade. Esse gesto fracionado que provoca o primeiro som, depois junta-se à nota seguinte e serpenteia numa espiral para a próxima reverberação. Isto tudo é feito enquanto pede para o acompanharem na procura dessa sonoridade idealizada. Dirige um grupo com mais de quarenta cordas, sem perder de vista o refinamento microscópico das vozes instrumentais. Assim, ouve e trabalha a interpretação de violoncelos, em seguida contrabaixos, violas, violinos e, finalmente, sincroniza a voz de todos.

Um dos contrabaixos empresta a cera a um colega que está sentado atrás de si, de modo a que ele hidrate a fluidez das cerdas do seu arco. Neste momento, o ensaio decorre com sete contrabaixos: quatro rapazes e três raparigas. Os violoncelos são cerca de catorze e dividem-se igualmente em termos de género. Os violinos e violas são aproximadamente entre trinta ou quarenta no seu conjunto.

Ao final da tarde, observo o ensaio dos sopros com as percussões, percebendo com mais nitidez aquilo que estava anteriormente a ser trabalhado de forma isolada com as percussões. A intensidade dos pratos e do tímpano precisava de se juntar ao andamento dos metais e das madeiras. O professor de sopros reafirma uma disciplina para aqueles que estão na brincadeira e mais desconcentrados:

‘Se quiserem fazer disto um massacre, eu não me importo, eu continuo mesmo que vocês estejam a tocar outra coisa.’

Quando finalmente conseguem atingir satisfatoriamente os resultados que se pretendem recebem um elogio:

‘É preciso ter essa segurança de que sabemos aquilo que estamos a dizer, sem hesitar e sem entrar a medo.’

A capacidade de ouvir as diferenças mínimas, as subtilezas que marcam as sonoridades acabam por transformar a sensibilidade, os processos de empatia e de perceção. A construção do carácter começa nessa forma de levar a ação até aos limites de uma corporalidade que se expande aos lugares mais recônditos da expressividade. A prática artística, em particular a música em conjunto, leva a que a produção do som das notas seja uma extensão que se desprende dos nervos, das pulsões e sentimentos mais finos e desconhecidos que vão sendo trabalhados pela

dupla experiência de receber ouvindo e de criar os sentidos próprios que tecem as melodias (Schutz, 1951).

A fragmentação dos locais de ensaio por grupos que trabalham conteúdos musicais distintos, porém, com um sentido comum parece ser um gerador de confiança entre os participantes. Essa colaboração com o desconhecimento das tarefas que estão a ser feitas pelos outros, culmina nesse juntar de peças do puzzle, criando uma noção posterior de como as singularidades de cada papel encaixam no todo do coletivo (**ver anexos I, J e K**).

A incorporação desse trabalho quotidiano das performances de ensaio é diversificado e expande-se como um processo. Isso é constatado nos ensaios gerais em que, no palco principal da Fundação Calouste Gulbenkian, o maestro Ulisses descreve o dramatismo do tema de “Sansão e Dalila”, de Saint Saens, enquanto gradualmente os músicos profissionais da orquestra Gulbenkian vão ocupando os seus lugares lado a lado com os jovens músicos da OG. A configuração da orquestra revela uma alternância geracional, misturando os participantes de uma e de outra orquestra. Helena com uma voz eloquente dirige-se aos alunos, dizendo, ‘São poucas as orquestras em Portugal que têm oportunidade de tocar com a orquestra Gulbenkian. Nós tocamos! Isso é importante.’

O diretor da orquestra Geração, Wagner Diniz, aproxima-se do lugar onde estou e em breves palavras diz-me em tom crítica:

‘Gostava de levar os músicos mais vezes para fora, mas isso não é fácil sem financiamento. Os alojamentos, viagens, seguros e alimentação de tantos músicos e pessoal têm custos elevados. Gostava de ir mais vezes lá fora para tocarem com outros maestros e terem mais reconhecimento. Como é possível que agora, com os resultados do trabalho de 10 anos da OG, não se veja a importância do projeto. A nível da educação, da inclusão social, da violência e segurança e do próprio projeto artístico. Isto deveria ser incorporado nas escolas, do 1º ao 9º ano, em vez de termos apenas dois míseros anos de música que ninguém sabe muito bem para que servem. Mas para isso tem de existir vontade política.’

(Fundação Calouste Gulbenkian, 1 de fevereiro de 2017)

Estes significados e interações sociais são reveladores de propósitos e situações em que os protagonistas agem num sentido de uma seriedade criativa e social, procurando socializar estes grupos de jovens no contexto institucional em que se também se movem os músicos profissionais. Desta forma, as performances de ensaio (Goffman, 1993 [1959]) representam uma oportunidade de estar muito próximo da realidade de bastidores dos músicos de orquestra, imitando gestos e modos de frasear as notas, além de proporcionarem a construção das redes de interconhecimento necessárias para estar dentro desse meio artístico-cultural.

Harari (2016), afirma mesmo que o que nos distingue e nos permite inventar novas formas de organizar a sociedade é precisamente o mecanismo que temos desenvolvido no tempo de longa duração para trabalharmos cooperativamente com um vasto número de desconhecidos.

#### 4.2.2 Concerto da Orquestra Municipal da Amadora, 8 de junho de 2007

No centro cultural dos Recreios da Amadora, a identidade da Orquestra Municipal Geração Amadora (OMGA) aparece na própria indumentária. Todos vestem t-shirts verdes, com símbolos alusivos ao projeto Geração, inclusive a própria maestrina e coordenadora do núcleo do Agrupamento de Escolas da Miguel Torga enverga esse uniforme enquanto conduz no palco o movimento da orquestra. O espetáculo está a ser gravado para um documentário patrocinado pela instituição francesa BNP Paribas que mais tarde vai ser divulgado na televisão francesa.

Usualmente os membros responsáveis pela direção do projeto costumam dirigir-se ao público para explicar a dimensão social das práticas musicais coletivas. Nessa ocasião, é a Helena Lima que sobe ao palco para descrever como o projeto quer prevenir o abandono escolar, os valores da inclusão social através da música, realçando que este nasceu na Amadora, mas que atualmente se espalhou por todo o país.

A relevância cultural e social do projeto é destacada ao longo de todo o discurso, mencionando o acesso, a igualdade de oportunidades, a criação de autoestima e o fortalecimento dos laços com as comunidades.

A OMGA começa o concerto numa espécie de pátio interior adjacente ao edifício dos Recreios da Amadora e os habitantes dos prédios aparecem às janelas para ver o que se passa. Muitas delas estão com os telemóveis a filmar esse momento. As pessoas que passam na rua entram livremente. Assim que as peças terminam para além dos aplausos do público que está sentado em frente à orquestra, ouvem-se também as pessoas a incentivar no topo das varandas. Um violoncelista que faz parte das redes da OG entra em palco, sendo apresentado como solista e vencedor de um importante prémio nacional para jovens intérpretes.

Podemos afirmar que as crianças e jovens socializadas nestas práticas musicais comunitárias incorporam a visibilidade e o reconhecimento social que está associado ao próprio projeto, em inúmeras dimensões institucionais, redes de relações alargadas e disposições estéticas e culturais.

#### 4.2.3 Gravação e concerto da OMGA, março de 2017 e de 2018

Em março de 2017, ainda no âmbito das comemorações dos dez anos da OG, vou na companhia da Helena (assistente da direção) assistir à gravação de dois CD'S. O primeiro é constituído pelo reportório da Orquestra Municipal Geração da Amadora (OMGA) e pelas músicas do grupo de jazz que nasceu nesse núcleo. Neste registo audiófónico surgem sobretudo compositores clássicos franceses, as influências africanas e o jazz. No segundo, a Orquestra Jovem Municipal de Lisboa (OJMLx) grava quatro fados, com a participação do fadista Ricardo Ribeiro e a fadista Joana Amendoeira, uma composição erudita contemporânea e uma música de Cabo Verde.

Chegamos a uma sala fechada com uma mesa de mistura, onde vai ser produzido o CD da (OMGA). Na sala estou eu, a Helena (coordenadora da direção da Orquestra Geração), o Yuri (assistente administrativo da Orquestra Geração), a Sandra (coordenadora do núcleo da Escola Miguel Torga, viola e casada com o Juan), o Juan (coordenador nacional da Orquestra Geração e violinista) e o Pedro (engenheiro de som do *Blue Estúdio*).

Os trabalhos começam a meio da manhã com a audição e masterização da “*Carmen*” de Georges Bizet. Estão a ser trabalhadas as árias: *Habanera e El Toreador*. A atenção que é dada aos pormenores do trabalho de cada instrumento exige muita paciência e dedicação. Os ínfimos detalhes revelados pela gravação permitem trabalhar cirurgicamente nas incoerências de notas falhadas ou erros rítmicos. Embora as possibilidades de intervenção na pós-produção sejam imensas, os intervenientes na situação realçam a necessidade de manter a autenticidade da performance, destacando a dinâmica do coletivo da orquestra.

É a voz da Helena que interpreta a *Habanera* da ópera de Bizet. Ela revê a sua própria performance, lendo as partituras e escolhendo as melhores partes que foram captadas em cerca de seis repetições diferentes. Ao longo de toda a sessão, o Juan é muito interventivo na construção da edição e produção dos temas. Encontra forma de ocultar notas, ou fazer sobressair outras, liga tempos, diminuendos, crescendos, encontra instrumentos no pano de fundo que precisam de ser corrigidos. Os jovens músicos que participaram nas gravações sentem nestes momentos uma responsabilidade, mesmo que não estejam a seguir uma carreira musical, como relata esta estudante universitária na área da saúde e nutrição.

‘Disseram logo que os microfones gravavam tudo e eu tive muito medo de errar! Já tínhamos feito a gravação para o anúncio da SIC notícias, para os europeus e foi semelhante. Tivemos imenso tempo a repetir sempre a mesma coisa. Foi só uma peça. Nestas gravações do CD tínhamos mais peças, era mais... e tínhamos o tempo muito contado. Sentia a pressão que tinha de fazer mesmo bem para que corresse bem. Sabia que

tinha de tocar afinado, acertar nos *staccatos*, *legatos* e não errar notas. É muita coisa a acontecer ao mesmo tempo e no tempo certo. É não poder tossir nem espirrar (risos). Por exemplo, na *Elegie* do compositor Gabriel Fauré, a peça de violoncelo tinha uma parte com solo de flauta que eu estava eu a fazer. Estava sozinha e em pânico dizia à Ariadne: ‘ajudame que eu não consigo fazer isto’ (risos). Tentei eu, tentou ela. Nós fomos variando a ver qual é que saía melhor, porque isto também tem a ver com o próprio instrumento. Eu tinha tendência a ficar muito baixa na afinação e tinha de ser correta com o violoncelo e estava a ser muito difícil. Estava sempre a deixar cair (afinação) e então tive mesmo que naquela parte mexer na flauta e aumentar para conseguir estar afinada com o violoncelo. E depois no resto da peça baixava outra vez. Foi mesmo um desafio daqueles. Ufa! Estava uma pilha de nervos porque queria que aquela parte saísse bem. O resto em conjunto, mesmo que os microfones apanhem tudo, cortam a minha voz e põem a voz de outra pessoa, não sei! Ali não! Ali tinha mesmo de sair bem. Foi mesmo complicado. Ainda perdemos bastante tempo com isso. Repetimos uma série de vezes, foi mesmo puxada essa parte, mas foi muito giro.’

(Inês, 25 anos. Amadora, março de 2017)

Na sequência da situação anterior, passado um ano na produção e arte final dos registos gravados em estúdio, em 8 de março de 2018, é lançado o CD da OMGA com a atuação ao vivo no auditório da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML).

A orquestra inicia a apresentação com: “Fanfarra para um Homem Comum”, de Aaron Copland. Na abertura, as percussões desta composição contemporânea recordam um acordar dos passos lentos de transeuntes anónimos, depois vêm os sopros que criam um ambiente épico e solene. Os uníssonos dos metais parecem enfatizar a importância do coletivo, aqueles que discretamente trabalham sem destacar um virtuosismo individual.

Na peça *Elegie*, do compositor Gabriel Fauré, pelo contrário, evidenciam-se as subtilezas dos vibratos de um jovem solista de violoncelo.

A Sandra dirige a orquestra e alguns dos professores como de costume estão entre os alunos criando laços de confiança e apoiando na qualidade da interpretação musical propriamente dita. Neste caso, observamos o Juan nos violinos, a Eva nas percussões e o Bruno nos metais que funcionam como pilares de cada um dos naipes da orquestra. A interpretação do solista e da orquestra arrebatam a plateia que se levanta no final. Nas primeiras filas estão os principais coordenadores da orquestra e os financiadores do BNP Paribas.

A performance de consagração da Orquestra Geração termina com um arranjo de uma música cabo-verdiana do compositor Paulino Vieira chamada, “Sol Di Manhã”<sup>14</sup>. Os ritmos desta

---

<sup>14</sup> Sol de manhã, deu-me um beijo no rosto/ Sol de manhã desperta minha vida/ Coragem está a faltar-me/ Alegria já me abandonou/ Vontade, eu já não tenho mais de viver/ São dele saudades grandes/Sol de manhã, deu-me um beijo no rosto/ Sol de manhã desperta minha vida/ Ontem, quando eu tinha alguém/ Estava cheio de vida, coragem... animação/ Tudo me

melodia fazem os músicos dançar em rodopios sobre si próprios num movimento coreografado que deixa a audiência em frenesim, rompendo com a ideia mais formal e contida que se possa ter dos concertos das orquestras em geral.

Esta orquestra tem vindo a desdobrar-se em inúmeros concertos nos auditórios e teatros da Amadora, com muitas apresentações em eventos públicos e privados, comemorações festivas, como a data da revolução do 25 de Abril, apresentações de natal para empresas privadas em grandes centros comerciais, mas também nos palcos centrais da cidade de Lisboa, Sintra ou Almada. Por isso, considera-se que as raízes associadas ao localismo dos núcleos não impedem uma circulação mais aberta, em situações urbanas mais alargadas e contextos de interação cosmopolitas entre grupos e indivíduos.

Em virtude destas situações de interação múltiplas criarem recursos materiais e simbólicos, significados e propósitos de ação socialmente criativos, estes jovens músicos encontram uma continuidade processual que agiliza as oportunidades e a participação nas práticas musicais coletivas, mesmo quando vivem trajetórias musicais divergentes (Hannerz, 1980; Finnegan, 1989; Magnani, 2005; Bertaux, 2014), no sentido em que também perseguem outras aspirações que se autonomizam destes contextos de orquestra.

No dia 8 de maio de 2018, no concerto de gala que encerrava as comemorações dos 10 anos da OG, no Teatro São Luiz, em Lisboa, diversos músicos consagrados foram convidados para celebrar com as várias orquestras do projecto que se desenvolveram ao longo dos anos. Muitos desses músicos participam numa rede de entrelaçamentos e de ancoragens circuitos musicais tão diferenciados como aqueles que pertencem ao fado, ao jazz, à música designada geralmente como popular ou aos contextos da música erudita em orquestras e pequenos grupos da música de câmara. Em certa medida, o encontro destas redes interpessoais e profissionais associadas aos diferentes modos de expressão musical, revelam uma unidade de pertença e empatia entre as diversas identidades musicais em jogo.

Nesse concerto da noite de gala que estava marcado para as 21.00 horas, era uma situação em que esperava encontrar a grande maioria dos jovens com os quais dialogava para reconstruir a sua narrativa relativamente ao papel da música nas suas vidas. Portanto, seria expectável observar quer aqueles que participavam nas orquestras de grandes dimensões, mas também a presença daqueles que compunham as segmentações dos grupos que se foram formando ao

---

deixou, me deixou/ Desde o dia que partiu/ Sol de manhã, deu-me um beijo no rosto/ Despertou esta minha vida/ Eu só queria um consolo que ajudasse nessa minha tristeza/ Procuo, não encontro/ Só podia ser esse mesmo que partiu!/ Sol de manhã, deu-me um beijo no rosto/ Sol de manhã, desperta esta minha vida.

longo do tempo, e que irei abordar em detalhe nos capítulos mais à frente, como o grupo de jazz ou o agrupamento de música de câmara.

Nos bastidores do teatro São Luiz, Amadeu e Marta estão concentrados nas frases graves dos seus contrabaixos, enquanto fazem o aquecimento para se preparem para o concerto. Num rumor de cadeiras a arrastar, de instrumentos de um lado para o outro e vozes que saem da luminosidade do palco para a obscuridade, chegam as *pizzas* e as bebidas que são rapidamente distribuídas pelos camarins. As estantes e os lugares dos músicos no palco são dispostos pelos produtores, com a ajuda de professores e do maestro que dão algumas indicações específicas. Há um ambiente geral de solicitude e de entreajuda que vemos na partilha dos gestos que afinam os instrumentos, na divisão das refeições, como se penteiam os cabelos e as roupas, como os mais experientes motivam os mais novos. Durante o ensaio geral consigo circular perfeitamente em cima do palco, aproximar-me e afastar-me dos músicos e mudar de ponto de vista. Alguns dos jovens, informam que a casa vai ficar praticamente cheia. Na internet, visualizam entre eles que existem poucos lugares vagos, enquanto me convidam para comer perto de um camarim.

Mais tarde, já em palco Amadeu e Marta sincronizam os seus corpos atacando os seus respetivos contrabaixos, enlevados pelos movimentos da Marcha Eslava de Tchaikovsky. Em simultâneo, na fila da frente, Lara articula violenta e elegantemente o arco do seu violoncelo. No naipe dos violinos, Sara e os colegas desenham uma envolvente dança sonora que se enlaça na melodia das flautas transversais de Inês e Ariadne, enquanto Paulo aguarda pacientemente o momento decisivo dado pelo maestro para o ribombar das percussões.

Nesta performance de consagração tão simbolicamente importante para o projecto da OG, misturam-se os afectos, as emoções e as sociabilidades das diferentes orquestras municipais do projecto, organizam-se os pontos nodais das redes de orquestras que convergem para o nível nacional de integração da Orquestra Juvenil da Geração, ou celebram-se nos ritmos do jazz a aventura de fazer música em conjunto.

As redes de vizinhança dos diferentes locais nos quais as orquestras trabalham diariamente, as comunidades escolares (professores, funcionários e alunos), as relações de parentesco e amizade, os apoiantes do projecto e os inúmeros desconhecidos que preenchem quase por completo o espaço do teatro, reagem apoteoticamente às diferentes orquestras e sonoridades. No final, professores e maestros contam como foi feito o caminho para chegar a este concerto

de comemoração de uma década. Mas aquilo que mais se expressa é a vontade de continuar a fazer música em conjunto.

Podemos analisar, através das descrições anteriores, como estas diferentes práticas musicais se incorporam desde as aprendizagens intraindividuais, até ao domínio das relações complementares de cocriação artístico-musical, produzindo gradualmente impactos na identidade dos indivíduos, territórios e comunidades urbanas. Esta construção dinâmica de criatividade social possibilita a intervenção significativa e plural de mais vozes nos desígnios políticos e culturais da cidade, sendo uma das potencialidades que as práticas artísticas possuem para inspirarem a ação de movimentos sociais urbanos que pretendem uma visão alargada de justiça, dos poderes democráticos e do bem-estar coletivo (Nelho, 2018).

A somar a isto, temos que considerar como os jovens que participam nestas práticas artísticas desconstruem certa mediatização de ideologias que representam os valores artísticos e sociais de sucesso a partir do individualismo, simbolizando a hierarquia e distanciamento das celebridades como algo inalcançável pelos comuns mortais. A complementaridade das relações cooperativas de grupos mais ou menos estruturados em que participam influi nas decisões da agência individual que são integradas, rejeitadas ou transformadas nos processos de criação artística. É também nesta conjugação que estes jovens vivem por dentro e de perto as redes de interconhecimento de diferentes músicos, apreendendo de forma prática, corpórea e reflexiva o que faz realmente um músico, experimentando diretamente que técnicas e saberes, capacidades de expressão e invenção, canais de produção e distribuição cultural usam quotidianamente. (Bento, 2018; 2020).

## 5 ‘A música faz parte de mim’: ‘Bora Nessa’ de Loures

O projeto da OG surge em Loures entre 2009 e 2010, num ímpeto de expansão das orquestras pela Área Metropolitana de Lisboa, e por essa razão aparecem nesse mesmo período três núcleos de orquestra nos respetivos agrupamentos escolares da autarquia.

Em 2015, os núcleos dos agrupamentos de escolas de Camarate, Apelação e Eduardo Gageiro contavam com aproximadamente trezentos e vinte e sete alunos. Se tivermos em conta que na mesma data, no concelho da Amadora, participavam quatrocentos e setenta e cinco alunos, é razoável concluir que somente nestes dois concelhos se congregavam praticamente dois terços do total dos alunos envolvidos na AML.

A Orquestra Municipal Geração ‘Bora Nessa’ de Loures (OMGBNL) propriamente dita, surge em 2012 para enquadrar os participantes mais velhos dos diferentes núcleos escolares de Loures, sendo composta por cerca de quarenta alunos.

As dinâmicas das práticas musicais, das performances de ensaios de naipes, aulas individuais são relativamente semelhantes, no que diz respeito à organização de horários, grupos e objetivos de aprendizagem com aquelas descritas sobre o núcleo da Amadora. Aliás, será necessário dizer que as quatro trajetórias individuais que acompanhei de participantes de Loures, partiram primeiramente das observações, conversas e interações com os grupos da OJG e da Gerajazz que articulavam a participação de jovens dos vários territórios da AML. Contudo os lugares, as vivências das situações e as redes são diferentemente ativadas pelos jovens no relacionamento com a rua, a escola, o bairro ou como representam os mapas simbólicos da cidade mais alargada (Cachado, 2012).

### 5.1 *Narrativas de vida na ‘Bora Nessa’: ‘ganhei mais amigos’*

As trajetórias musicais destes quatro jovens partem das relações que foram construídas em diversos grupos da OG, a partir de 2017, foquei-me nas práticas de tocar em conjunto em Loures, onde iniciaram as suas diferentes aprendizagens instrumentais. Neste caso, irei analisar e descrever os relatos individuais de: Paulo na percussão e bateria, Marta no contrabaixo, Simão na viola e Sara no violino.

De acordo com a experiência de mais de cinco anos destes jovens, dentro do seu núcleo de orquestra, eles assumem uma dinâmica criativa ao nível estético, ao nível de novos projetos, ou trabalhando como monitores com as crianças e jovens menos experientes.

Nestas quatro trajetórias é possível identificar que, embora por caminhos distintos, todos mantêm fortes aspirações de virem a trabalhar como músicos profissionais, com exceção do Simão que tende a enquadrar as práticas musicais numa perspetiva informal de aprendizagem, aprofundada pelas redes de sociabilidade a que acede (Cordeiro, 1987; Frúgoli Jr., 2007).

Na sua maioria estes jovens realizam os seus cursos de ação (Bertaux, 2014) em diversos espetros musicais, das configurações mais informais até à validação formal das credenciais, que se furtam aos horizontes de sentido da OG. Apesar disso, davam continuidade aos laços de amizade, às interações de aprendizagem e práticas musicais coletivas solicitadas pela OG, em particular na participação do núcleo de Loures.

Embora seja um grupo de pares de dimensão relativamente reduzida, existem entre eles relações de parentesco, de enamoramento, de amizade ou partilha de projetos musicais comuns que serão exploradas no desdobramento dos significados heterogéneos, perceções e experiências que tiveram/têm lugar na sua vida.

#### 5.1.1 Paulo: Nos ritmos da percussão e da bateria

**Paulo toca percussão e bateria, nasceu no concelho de Almada, em 2000.** Viveu até aos quatro anos de idade com o irmão mais velho e os pais na Charneca da Caparica, numa moradia que atualmente ainda faz parte do património familiar. Nessa época, vinha com a família quotidianamente para o infantário que pertencia à associação da igreja evangélica presidida pelo seu pai e na qual a mãe também trabalhava. Para além disso, o pai também era empresário, tendo sido um dos sócios principais da cadeia de supermercados AC Santos. A igreja Filadélfia estava localizada no Bairro de São Francisco, em Camarate. Mais tarde, por razões logísticas a família mudou-se para o Bairro de Angola, também em Camarate, para estarem mais próximos da escola e do trabalho dos progenitores. As primeiras experiências musicais que Paulo se recorda foram vividas na igreja Filadélfia, na qual o pai era pastor evangélico. Segundo os familiares lhe contaram, com apenas dois anos de idade encostava-se no assento da bateria, encontrando o equilíbrio necessário para tocar sem cair. Durante praticamente oito anos pôde tocar bateria na igreja sem nenhuma restrição. O pai tinha o seu escritório na igreja com um isolamento sonoro, por isso durante a tarde, depois da escola, treinava pelo menos duas ou três vezes por semana.

A mãe de Paulo era uma das principais funcionárias da associação religiosa, mas quando o seu marido morreu, em meados de 2011, a sua situação social sofreu uma profunda transformação. Paulo sentiu que houve uma hipocrisia daqueles com quem partilhava a vida na igreja da

Assembleia de Deus (ADL), percebendo que quando a sua mãe teve dificuldades ninguém realmente ajudou.

Com a perda do seu pai e das referências sociais dos amigos da igreja, Paulo começou a passar mais tempo em atividades com o grupo de pares da escola que faltavam às aulas para jogar futebol, nos jardins e parques de lazer próximos. Com apenas doze anos, Paulo jogava futebol com colegas que eram maiores de idade. Em certa medida por influência das relações de amizade, ocupava quase todo o seu tempo a treinar e a pensar em futebol. Mesmo quando estava sozinho treinava e via vídeos para melhorar o desempenho na equipa do ‘Águias de Camarate’.

Paulo tinha muitos amigos que viviam nos bairros sociais da periferia de Lisboa. Como era considerado um deles nunca foi diretamente intimidado, mas viu situações em que faziam coisas ilegais a outras pessoas com as quais não concordava.

Por exemplo, tinha amigos no Bairro da Quinta do Mocho e no Bairro da Quinta da Fonte que apesar das melhorias nas relações mútuas ainda viviam uma grande rivalidade entre si. Podia acontecer que um encontro entre grupos de bairros distintos numa qualquer discoteca terminasse em violência de ‘facada e tiroteio’. Segundo ele, esta violência latente acontecia por causa do fechamento dos bairros e por causa do controle territorial do tráfico de droga.

Para Paulo, a Quinta do Mocho era um bairro mais aberto do que a Quinta da Fonte, mas reconhecia que as coisas tinham melhorado muito ao longo do tempo. Em 2008, houve uma situação em que os moradores do bairro de diferentes etnias andaram envolvidos num tiroteio nas ruas da Quinta da Fonte que teve um grande impacto mediático.

Um dos aspetos mais positivos que observava na OG, era que os alunos oriundos dos diversos bairros não sentiam essa rivalidade e estavam desde cedo habituados a construir colectivamente relações, ultrapassando manifestações identitárias mais fechadas.

Agora está mais calmo, mas pronto. É o bairro da Quinta da Fonte e o da Quinta do Mocho. Ainda hoje são rivais. Se juntarem um grupo deles e um grupo nosso, numa discoteca, há tiroteio ou uma facada (a namorada Sara, violinista, vive na Quinta da Fonte). Continua a haver rivalidades. Na Geração isso não acontece porque tu dás-te com eles desde os nove anos. Com nove anos não vais agarrar numa faca ou isso. É gangues. Gangues e controle de drogas. É seres conhecido. Aquilo são bairros que vivem muito dentro de si. Fecham-se muito. Toda a gente conhece toda a gente. A Quinta do Mocho agora é um bairro mais aberto. Na Apelação as pessoas não se dão a conhecer assim tanto à vista. Os velhotes ali da Quinta do Mocho dão-se a conhecer. É um bocado diferente só por isso. Mas não penses que vais chegar lá e vais ser logo roubado. Pode acontecer. É como tudo. Na Quinta da Fonte já foi mais perigoso. Na Quinta do Mocho como tens guias é diferente. Os guias não te levam para os sítios piores. (Bairro de Angola, Camarate, outubro de 2018)

A entrada de Paulo na Orquestra Geração deu-se entre 2010 e 2011. Ao início entrou para viola, tal como o seu irmão Simão. Porém, a sua vontade era aprender a tocar bateria e percussão. Durante sensivelmente três anos, teve a promessa de que mais tarde iria haver percussão no seu núcleo de orquestra. Entre 2013 e 2014, desistiu da música por não gostar muito de viola, e, devido a uma lesão, deixou também de jogar futebol.

Em meados de 2014, regressou à música porque o coordenador de Loures da Orquestra Geração, que dava aulas de viola ao seu irmão Simão, propôs que ele fosse aprender percussão na escola da Apelação, próxima do bairro da Quinta da Fonte. Essa oportunidade de voltar à música surgiu-lhe em simultâneo com a mudança da igreja de Sacavém para o culto da ADL na Rua Neves Ferreira, na qual começou a ter aulas de bateria com o seu amigo e ‘irmão’ de culto Leonardo (Leo).

Então, iniciou na escola da Apelação a aprendizagem de percussão, mas ainda não tinha aulas individuais. Essa situação prolongou-se durante mais três anos. Manteve a aprendizagem de percussão em grupo na OG, consolidando simultaneamente a aprendizagem individual de bateria na igreja. Como demonstrou empenho e conhecimento, integrou logo em 2015, a Orquestra Juvenil da Geração (OJG), embora tivesse um percurso de formação ainda curto.

Paulo viu esse enquadramento na formação avançada da OJG, menos como um reconhecimento e mais como uma estratégia sua que foi gradualmente desenvolvendo. Como percebeu que iria ser difícil alterar as suas condições de aprendizagem, devido ao facto de não ter aulas individuais de percussão, decidiu por iniciativa própria ir assistir aos ensaios da OJG. Como aconteceram situações em que estava lá e não havia ninguém para tocar bateria deram-lhe oportunidade para mostrar o que sabia fazer.

Sentia que entre os núcleos eram feitas algumas diferenças injustas. Por exemplo, uma vez soube que os colegas da Amadora tiveram as partituras com meses de antecedência, tendo sido beneficiados em relação aos restantes. Alguns deles tinham instrumentos melhores que os seus colegas de Loures. Compreendia que também era pelo facto de terem sido os primeiros a fazer parte da OG. Mas, era crítico com as diferenças de tratamento dadas pela organização, quando não lhe emprestavam instrumentos para estudar em casa sem argumentação plausível e faziam o contrário em relação a outros colegas. Ou, então, em relação aos critérios de seleção de quem iria tocar e de quem ficava fora dos eventos internacionais da orquestra.

Ele estava grato pelas aulas na OG, mostrando a importância da gratuidade para poder fazer parte da orquestra, inclusivamente agora tinha um professor que lhe dava aulas individuais, mas assinalava estas diferenças, procurando um maior reconhecimento pelas suas ações dentro do grupo.

Nestas aulas individuais de percussão, o novo professor era mais metódico e orientado para a escola da música clássica. Uma das questões que colocou isso em evidência foi quando lhe perguntou que repertório de percussão sabia interpretar. Quando lhe respondeu que apenas conhecia os temas da ‘Juvenil’, percebeu que o professor se referia a peças para solos de percussão. Nesse diálogo com o professor, compreendeu que para tocar percussão mesmo a sério era necessário trabalhar composições criadas para o próprio naipe. Essa nova abordagem, foi um grande estímulo para conhecer novas técnicas. Em virtude desse trabalho começou a tocar marimba com quatro baquetas, experimentando novos movimentos corporais e novas rotações ao nível do pulso que desconhecia.

Paulo estava no último ano do secundário. Sabia que queria seguir música, mas ainda tinha dúvidas sobre se ia para a Faculdade de Letras (onde o irmão se encontrava) e conjugava com a formação em bateria e percussão, ou se entrava diretamente para uma instituição de ensino superior vocacionada para a música.

### 5.1.2 Simão: ‘Quando toco viola represento bem aquilo que sou’

**Simão<sup>15</sup> toca viola e nasceu em 1998, em Almada.** Vive com mãe e o irmão no Bairro de Angola, em Loures. Frequenta o 2º ano do curso superior de Estudos Gerais, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde também integra a Orquestra Académica da Universidade de Lisboa.

Atualmente, a mãe trabalha como assistente operacional na Câmara Municipal de Loures, mais concretamente na Escola da Apelação. Como mencionado, em relação ao seu irmão, o seu pai era pastor evangélico e empresário. Na escolha do curso em Estudos Gerais pesou o fato de poder construir o seu currículo em diversas áreas das ciências, artes e humanidades sem estar condicionado por escolhas prévias do seu percurso escolar.

Simão entrou para a OG entre os dez e os onze anos de idade, na viragem para o 2º ciclo da Escola Mário de Sá Carneiro, em Camarate. É nessa altura que se começam a ter as primeiras

---

<sup>15</sup> Simão é o irmão mais velho de Paulo. No primeiro momento entraram os dois ao mesmo tempo para viola na OG, só mais tarde é que Paulo trocou para bateria e percussão.

aulas de educação musical no ensino público. Foi o professor dessa disciplina que lhe apresentou pela primeira vez o projeto das orquestras, explicando que este existia na escola e que podiam assistir às sessões e experimentar os instrumentos musicais.

Entre 2009 e 2010, um grupo alargado de colegas da sua turma foram assistir às demonstrações do naipe de cordas, violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. Neste núcleo ainda não estavam constituídos os naipes de sopros e de percussões, configurações que viriam a ser gradualmente criadas no futuro, seguindo os normais planos de desenvolvimento das redes da OG. Nos primeiros dias, Simão escolheu aprender violino, mas por estarem demasiados alunos nesse instrumento, decidiu mudar para viola, dado que aí escasseavam participantes.

Na sua infância, recorda-se de os seus progenitores darem importância à aprendizagem de música, inscrevendo ambos os irmãos em aulas de guitarra clássica e de bateria, mas no caso de Simão isso nunca foi levado muito a sério, porque tinha a perceção que era horrível na guitarra. Por isso, no dia em que deu a notícia em casa de que queria inscrever-se na OG, todos ficaram surpreendidos com sua decisão.

No núcleo de Loures, integra o grupo inicial dos alunos mais velhos, aqueles que persistiram de modo mais coerente nas práticas coletivas da orquestra. Em todos os começos do ano letivo era comum a entrada de muitos alunos novos para participarem, mas ao longo do processo havia muitas desistências.

A proximidade desse grupo de amigos é reforçada por serem todos de Loures, aumentando a frequência nas interações de sociabilidade e das práticas musicais quotidianas. Por outro lado, isso também implica que façam as viagens de autocarro todos juntos para os concertos e ensaios que são fora do município, com os habituais jogos, brincadeiras e canções que caracterizam esses momentos de transgressão da rotina.

‘Os concertos que fiz na Aula Magna (Universidade de Lisboa), na Gulbenkian e na Casa da Música do Porto foram momentos muito importantes. De início a viagem para o Porto foi logo espetacular. Depois a sala da Casa da Música é incrível. Gosto sempre desses concertos. Eu quando toco viola represento bem aquilo que sou. Sou mais discreto, fico mais lá atrás. Não me quero destacar tanto para poder observar melhor. É como eu sou na realidade.’

(Cidade Universitária de Lisboa, novembro de 2018)

Confessa que nunca pensou realmente fazer da música a sua principal atividade de vida, embora tivesse alguns exemplos entre os seus colegas de orquestra e do seu culto, na igreja ADL, que seguiram essa via.

Na igreja participa como músico, acompanhando instrumentalmente o coro. Para além de nesse papel desempenhar partes como solista por serem apenas um trio, piano, viola e violino, nesse contexto a acústica da sua viola é amplificada pelo técnico de som. Essa situação coloca em primeiro plano a exposição de erros, aumentando a pressão de tocar para uma audiência que normalmente se situa entre as oitenta e as cem pessoas. Contudo, a menor complexidade do repertório musical ajuda a mitigar essas dificuldades.

Em 2016, Simão ingressou no curso de Estudos Gerais da Universidade de Lisboa, em simultâneo, entrou para a Orquestra Académica de Lisboa, depois de fazer audições. Nessa orquestra não estava tão à vontade como na OG, existiam grupos que já se conheciam, trabalhando os mesmos repertórios há mais tempo. Por outro lado, as complexidades das composições musicais exigiam-lhe mais trabalho individual. As práticas dos ensaios estavam logo muito próximas da velocidade das apresentações públicas, levando a que tivesse de melhorar a sua leitura à primeira vista para poder acompanhar.

Por outro lado, o naipe de violas da orquestra da universidade era menor do que o seu naipe na OG, tornando-se mais complicado ocultar as possíveis falhas. Num grupo de maiores dimensões, os erros de interpretação nem sempre se refletem no som do coletivo, por isso a sensação de estar mais apoiado nesses grupos transmitiam-lhe confiança. Enquanto o repertório não estava bem conhecido, Simão adotava a estratégia de tocar mais piano (menor volume de som) para se defender das situações em que estava mais exposto.

Apesar de Simão não ter seguido a música como percurso profissional, comprou a sua própria viola e mantém-se musicalmente ativo, mantendo a continuidade na rede de relações da OG, alargando as suas ações, quer no grupo da igreja ou na orquestra universitária.

A importância das práticas musicais no quotidiano de Simão, na integração em redes e instituições, no envolvimento situacional e na criação de propósitos de vida manifesta-se na profusão de aprendizagens e ensaios regulares. Aos sábados de manhã participa alternadamente nos ensaios de naipe da OG, com os ensaios de um conjunto de música de câmara, criado pelo grupo dos alunos mais experientes do núcleo de Loures. Uma vez por mês, aos sábados de tarde, ensaia ou com OMGBNL ou com a OJG. Na quinta-feira, ao final da tarde, tem uma aula individual de viola com o professor da OG. Na quarta-feira, durante a noite, são os ensaios da Orquestra Académica de Lisboa. Temos de considerar que esta listagem de algumas atividades incorporadas no fluxo do dia-a-dia, dizem apenas respeito a alguns dos momentos performativos, etapas de um processo que abarca outros níveis de complexidade e de

participação, que se relacionam com diferentes esferas de sociabilidade (igreja e grupos de pares) e performances de consagração (concertos), criando novas relações sociais de representação de identidade e de alteridade, na articulação dos significados intergrupais ou na atribuição de sentido aos espaços materiais da cidade que são experimentados (Lefebvre, 1974; 2012 [1958]).

### 5.1.3 Marta: ‘O contrabaixo é a minha voz’

**Marta toca contrabaixo e nasceu em 1996, em Lisboa.** Seguiu música na Escola Profissional da Metropolitana (EPM) entre 2014 e 2017. Em 2018, entrou para o curso de licenciatura da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML).

Marta vive com os pais e dois irmãos, um mais novo e outro mais velho. A mãe veio da Guiné-Bissau e o pai nasceu em de Cabo Verde. Desde que se lembra, viveu sempre no Bairro da Quinta do Mocho, em Loures. Primeiro, na ‘Quinta do Mocho Velha’ que era um conjunto de prédios que ficaram por acabar, tendo o construtor J. Pimenta declarado falência, em 1974. Em seguida, a família manteve-se no bairro com cerca de quatro mil habitantes, quase na totalidade de origem africana (98%), depois de terem sido construídos novos edifícios. Entre 2006 e 2008, diversos episódios de violência com tiroteios entre grupos dos rivais dos bairros da Quinta da Fonte, na Apelação e da Quinta do Mocho em Sacavém foram mediatizados pelos diversos meios de comunicação a nível nacional.

Desde 2010, as políticas públicas da cidade têm procurado superar essas representações mediáticas que exarcebam visões estigmatizantes e violentas do bairro, procurando mecanismos de abertura, nomeadamente através da utilização da arte urbana, da criação de serviços e melhoria de infraestruturas.

Dentro do bairro da Quinta do Mocho ainda vivia a sua tia, com a sua mãe e irmã. Anteriormente, também vivia a avó e o tio, mas ambos foram para Boston, E.U.A, porque ele encontrou trabalho numa empresa de construção civil. Em períodos festivos, costumavam reunir os familiares sempre que podiam. Nessa época de Natal, Marta planeava viajar até Boston para se encontrar com a família.

A mãe trabalhava como jardineira num colégio católico privado (São João de Brito), localizado no Lumiar. O pai era mecânico de automóveis na cidade de Bilbao, em Espanha. Na sequência da crise económica em 2008, perdeu o trabalho e teve de sair do país em 2011. O seu irmão mais velho era pasteleiro e o irmão mais novo, tal como ela, ainda estava a estudar.

Na sua infância frequentou a escola primária nº3 de Sacavém. Quando já era adolescente estudou na escola secundária Bartolomeu Dias, na qual mostrava inclinação para a leitura e a escrita. Foi também num desses dias, em que estava a ler na biblioteca da escola, que ouviu os acordes dos instrumentos musicais que pertenciam ao projeto da OG.

Na igreja que frequentava no interior do bairro as cerimónias rituais eram acompanhadas por música, normalmente um coro e por alguns instrumentos musicais. Depois de ter entrado para a OG, viu na igreja mais uma forma de se ligar à música e começou a tocar flauta de bisel e a cantar, mas depois não resultou e deixou de participar. Passou a ir só à missa, em parte porque o som da flauta lhe saía mal, mas também porque tinha pouco tempo por causa das atividades em que se envolveu na escola e na orquestra.

Inicialmente, Marta não sabia nada sobre música clássica, nem tinha qualquer tipo de referências para saber se gostava do género. Por influência de uma colega de escola no 8º ano e vizinha na Quinta do Mocho esteve inclinada para aprender violoncelo. Como não havia vagas nem para violoncelo, nem para violino (as suas referências mais próximas), disse à professora que apenas queria aprender um instrumento, que podia ser um qualquer. Foi nesse momento que o contrabaixo entrou na sua vida.

Começou com catorze anos na orquestra e sentiu que se operaram grandes transformações nas suas relações intersubjetivas:

‘Ganhei mais amigos. Andava mais entusiasmada para ir para a escola. Eu antes era uma pessoa... não era não gostar da escola, mas era indiferente. Pronto, tinha que ir fazer o meu trabalho e voltar. Mas, lá está! A escola ganhou outra cor.’

(Benfica, outubro de 2018)

Marta chegava a casa e sentia uma enorme vontade de praticar com o contrabaixo, de subir de nível, de passar para os níveis de orquestra mais avançados. Um dos seus objetivos era chegar à Orquestra Juvenil da Geração (OJG), na qual se encontravam os alunos com mais experiência e grau de desenvolvimento. Descobriu que era aquilo que gostava mesmo de fazer no seu futuro. A sua perspetiva de trabalho era que se devia fazer aquilo que se gosta para não vermos aquilo como um mero emprego para ganhar dinheiro. A ideia era ganhar dinheiro com uma atividade que se gostava, como a música.

Essa sua vontade de seguir música foi apoiada pelo professor, que não só aumentou a exigência para perceber a consistência desse desejo, como depois se traduziu na ajuda interpessoal, apresentando-lhe escolas, professores e opções várias dentro do meio musical. A experiência

de tocar no naipe dos contrabaixos na OJG passou por trabalhar com prestigiados maestros internacionais e nacionais. Assim, ela conseguiu trabalhar em estágios e concertos com os músicos da Orquestra Gulbenkian, da Casa da Música, no Porto, entre outros. Para poder continuar os seus estudos de música, teve um apoio monetário vindo de uma bolsa subsidiada pelos patrocinadores da OG, tendo que ser ‘monitora’ das crianças mais pequenas dos núcleos de orquestra de Loures.

Quando fez a inscrição na Escola Profissional da Metropolitana (EPM), encontrou uma referência no seu amigo Amadeu, contrabaixista que pertencia ao núcleo da OG da Amadora e que também frequentava a escola. Pediu-lhe ajuda e a mais uma amiga da OG para preparar as audições. Embora fosse tímida e não falasse muito com eles na orquestra, ultrapassou essa barreira e recebeu informações importantes de ambos sobre os professores, a melhor forma de conduzir o estudo e as burocracias mais usuais da instituição.

Ficou a saber que o professor com quem ia trabalhar era muito similar, em termos de exigência e empenho, ao professor que tinha na OG. Gostou da notícia pois queria trabalhar com alguém assim. Uma das grandes dificuldades que experimentou, depois de ter entrado, foi na formação musical. Na ‘Geração’ essa dimensão de aprendizagem não tinha sido tão trabalhada e ela própria tinha focado quase toda a sua energia na relação com o contrabaixo, de uma forma mais prática. Claro que sabia as notas e conseguia fazer leituras, mas haviam assuntos de maior complexidade que escapavam ao seu entendimento.

‘Tinha mesmo de passar esses módulos (formação musical). Eu ficava. Ok seria verdade. Ele é capaz de ter razão. Vou-me esforçar mais. Comecei a esforçar-me mais e percebi o quão difícil era o que eu banalizava. Depois, fui recuperando os módulos. Ainda assim fui deixando... pedi ajuda à professora de formação musical. Já no 10º ano, ela reparou que eu tinha dificuldades, mas como eu não me esforçava... ela dizia-me, mas eu... banalizava mesmo. A partir do 10º/ 11º é que comecei mesmo a perceber. Pedi ajuda à professora e ela disponibilizou o tempo dela para as aulas de apoio. A iniciativa foi dela.’

(Benfica, outubro, 2018)

Nessa altura, conta como a própria direção da EPM se envolveu no apoio necessário de modo a que, quando chegou ao 12º ano, tivesse desenvolvido as estratégias indispensáveis para preparar as audições de acesso ao ensino superior.

Marta esteve um ano sem estar ligada a nenhuma instituição de ensino, ficando a consolidar a aprendizagem e a estudar as suas opções futuras. Nesse período, para preparar as provas de entrada na ESML, ela trabalhou entre cinco e seis horas por dia com o contrabaixo. Apesar de não gostar muito de ensaiar em casa, quer por causa da acústica quer por causa das distrações

da televisão e das idas ao frigorífico, teve de trabalhar ali em algumas ocasiões. Como estudava muito durante a noite, tinha de pôr uma surdina no contrabaixo para não incomodar os vizinhos. Segundo as suas descrições, foi importante ter aulas com a OG para dar continuidade aos estudos nas salas ensaio, sendo mais fácil para si manter a concentração nesse ambiente. Para além disso, ir à orquestra manteve-lhe o ânimo em cima, permitindo esclarecer dúvidas e ultrapassar indecisões com professores e colegas, quer em relação ao estudo dos dois módulos em falta da EPM, quer na preparação das audições para as provas da ESML.

Para as audições teve de estudar um andamento de um concerto, um andamento de uma sonata e um estudo. Na ESML, por azar a prova não lhe correu tão bem como desejava. Quando saíram as notas na pauta verificou que tinha havido um dezanove, três dezassetes e ela tinha tirado um dezasseis. No entanto, antes de tomar uma decisão, falou com os seus professores e eles aconselharam que seria melhor aguardar. Passado mais ou menos uma semana, soube que o aluno que tinha tido dezanove não vinha para a ESML e que só uma das concorrentes com dezassete tinha entregue a ficha de candidatura.

Como conhecia a aluna que tinha essa nota, enviou-lhe uma mensagem para saber as suas intenções. Não obteve uma confirmação imediata, mas nos dias seguintes ela respondeu dizendo que ia estudar para fora, deixando a vaga por preencher. No mesmo dia, Marta saiu de casa e foi fazer a inscrição que tanto desejava. No final de agosto de 2018, estava no curso de contrabaixo clássico da ESML.

Nesta etapa, estabeleceu objectivos múltiplos relatados desta forma:

‘Não me fechar num mundo em que seria só eu e o contrabaixo. Tenho de valorizar mais tudo aquilo que faço. Afinal não é tudo música. Eu gosto muito de música e de tocar contrabaixo. Acho que toda a gente gosta de tocar o seu instrumento, mas quando olho para ele, ou seja que contrabaixo for, eu gosto muito. Depois quero fazer as tarefas e estudar bem. Sair daqui (ESML) a bombar (risos).’

(Benfica, outubro de 2018)

Nos poucos meses de trabalho na ESML, Marta mostrava-me os corredores e as salas de ensaio da escola como se sentisse em sua casa. Na nova escola, voltou a encontrar o seu amigo contrabaixista (Amadeu), que se encontrava a iniciar o último ano da licenciatura, projetando fazer um mestrado fora do país.

Em poucos meses, Marta passou a integrar a orquestra dessa instituição do ensino superior e também um grupo de câmara que interpreta música antiga, através do convite de uma amizade feita na nova escola. Neste grupo, apenas conhecia duas pessoas, mas tinha perceção da

necessidade de se adaptar a inúmeras situações desconhecidas que as performances musicais exigem.

#### 5.1.4 Sara: ‘O violino agora faz parte de mim’

**Sara<sup>16</sup> toca violino desde os dez anos de idade, nasceu em Lisboa no ano 2000.** Entrou para a OG em 2010, no núcleo da Escola da Apelação em Loures. Em 2016, decidiu seguir a via profissional na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN).

Os progenitores têm ambos ascendentes de Cabo Verde. Atualmente, Sara vive com a mãe e um dos cinco irmãos mais velhos no Bairro da Quinta da Fonte, na Apelação. Quanto tinha quatro anos, o pai separou-se da mãe e foi viver para França. A mãe em meados dos anos 90, tirou um curso de turismo e trabalha no Hotel Ritz, em Lisboa.

No final de 2009, quando estava no quarto ano de escola alguns dos professores de violino, contrabaixo e viola foram demonstrar aos alunos que tipos diferentes de instrumentos podiam aprender a tocar na OG. Escolheu logo o violino por causa da sonoridade, mas também pela perceção que teve da proporcionalidade do instrumento em relação ao seu corpo. No primeiro ano, foi demasiado complicado manter uma continuidade com as práticas da orquestra devido ao horário dos ensaios que começavam às oito, terminando perto das nove horas da noite. Nesse ano, a mãe de Sara foi diversas vezes manifestar as suas preocupações ao professor de viola e coordenador do núcleo. Embora viessem em grupo da escola para o bairro da Quinta da Fonte, no qual moravam, tinham de atravessar ruas e becos escuros que quase não tinham iluminação e isso levantava um conjunto de receios.

Em particular, existiam receios dos perigos que estavam associados aos tiroteios, que em anos anteriores criaram uma imagem muito negativa da vida no Bairro da Quinta da Fonte. No ano seguinte, lembra-se que dois adultos que viviam no bairro foram contratados pela OG para transportar as crianças e jovens, levando cada um deles à porta de sua casa. Os horários dos ensaios também foram alterados para terminarem mais cedo, perto das seis horas da tarde. Por esses motivos, a mãe autorizou que frequentasse mais assiduamente as aulas na orquestra.

Mesmo durante o dia, Sara raramente frequentava as ruas do bairro, embora tivesse uma imagem muito simpática e carinhosa dos vizinhos. Em 2012, recorda-se do impacto que o festival ‘O Bairro e o Mundo’ teve na aproximação das pessoas do bairro com as pessoas de

---

<sup>16</sup> Sara e Paulo são namorados, depois de se terem conhecido melhor durante um estágio que a OG fez em Castelo de Vide, no Alto Alentejo.

fora. Nesse evento, uma série de músicos da Banda Sinfónica da PSP tocaram com uns rappers do bairro, artistas pintaram murais e houve festa pela noite fora.

Neste bairro municipal vivem cerca de duas mil pessoas, com uma população heterogénea proveniente sobretudo de Cabo Verde, Guiné-Bissau, Angola, São Tomé e Príncipe e moradores de etnia cigana. Inicialmente, os seus colegas de escola e os jovens do seu bairro, mandavam ‘bocas’ quando a viram interessada em aprender violino, dizendo que era música para velhos e que aquilo que estava a dar era a música eletrónica. Mas, com o passar do tempo perceberam que ela estava a construir, seriamente, uma carreira e mostravam-lhe consideração por estar a mudar o sentido do seu futuro.

Na transição de ciclo escolar, do 6º ano para o 7º ano, as coisas começaram a correr mal. Apesar de ser uma aluna acima da média, acabou mesmo por ficar retida nesse ano letivo. Na sua autorreflexão atribui esse período negativo a diversos fatores: em particular as mudanças no método de ensino que passaram a ter menos aulas e baseavam-se em guiões de tarefas, com os quais não soube organizar os estudos. ‘Foi um ano de devaneio’. Isso também coincidiu com a mudança do seu professor de violino, que quase a levou a desistir. Porém, conta como o professor foi ter com ela ao recreio da escola, quando estava a faltar à sua aula, e insistiu para que ela continuasse.

Nas férias de verão desse ano, pensou naquilo que queria para si, ‘comecei a atinar, a ver a escola e os estudos com outro olhar, fiquei mais adulta.’ No final do 8º ano de escola, surgiu-lhe a ideia de seguir música e procurou apoio no seu professor de violino da OG. Para além disso, outras experiências com a música transformaram a sua visão do mundo:

‘Em 2015, estive na Itália com a OG. Foi assim... a melhor experiência que já tive. Foi mesmo incrível. Estava lá com pessoas de muitos países que sabiam muito, e eu ainda não tocava nada de especial. Estava com receio, mas foi incrível! Estivemos em Itália doze dias. Fomos todos de avião, no mês de agosto.’

(Belém, dezembro de 2018)

Na candidatura a um lugar na EAMCN, teve de preparar a prova técnica de instrumento (apresentação de uma peça, um estudo, e uma escala) e uma prova escrita (formação musical). Esta última não lhe correu muito bem, porque nos cerca de cinco anos da OG, apenas teve um ano de formação musical. No entanto, com o seu próprio esforço e com a ajuda da sua professora de formação musical da OG, que lhe dava aulas ao sábado na sua própria casa,

conseguiu entrar para o ‘Conservatório’ com mais dois colegas de trompete do núcleo da Amadora, que facilitaram a integração no novo contexto de aprendizagem.

Quotidianamente, em termos de aulas práticas tinha por semana duas aulas individuais, uma aula de naipe em contexto de orquestra e uma aula de orquestra tutti. Durante esses dois primeiros anos na EAMCN, saía de casa para o Bairro Alto, no centro de Lisboa. No último ano do seu curso (12ºano), com as obras na instituição tiveram de mudar-se para Belém/ Ajuda, o que dificultou a mobilidade na cidade, tendo de apanhar três transportes para uma travessia urbana entre a casa e a escola de quase duas horas.

Atualmente, utiliza um excelente violino que pertence ao ‘Conservatório’. Um dos seus objetivos no próximo ano era conseguir adquirir um violino de boa qualidade, mas é um investimento que tem um grande peso financeiro. Agora, mais do que nunca, nota as diferenças estéticas quando explora outros violinos, as distâncias entre as notas, a facilidade ou dificuldade de fazer um som aberto e claro.

‘O violino agora faz parte de mim. É como se fosse um órgão meu. Está tão dentro de mim que se um dia não pudesse tocar mais, não sei! Não consigo de todo imaginar que um dia deixasse de tocar. É uma coisa que vem de dentro e que não sei explicar. Não é algo que possa descrever. Não é um sentimento específico.’

Nos cultos da Igreja da Assembleia de Deus (ADL), que integra aos fins-de-semana em conjunto com a família do seu namorado Paulo, o irmão Simão (violetista) e a mãe (coralista), participa musicalmente com o violino na parte coral do louvor. Estas apresentações têm repertórios sobretudo ligados a músicas cristãs de orientação protestante. Como podemos constatar estas redes de relações musicais e de gostos são produtoras de diversidade (Hennion, 2004; 2010a). Partem por vezes de grupos domésticos mais próximos para depois alastrarem para relações de carácter mais secundário, criando contiguidades entre universos familiares, grupos de pares e de amizade, afinidades estéticas e religiosas.

Na sequência da multiplicidade de práticas musicais de aprendizagem, uma imersão de três anos na sequência do curso profissional, Sara refere a intensidade que teve de existir da sua parte para suplantar obstáculos, constrangimentos de ter tido menos tempo de preparação do que os seus colegas do ‘Conservatório’.

‘Pretendo ir para a faculdade, tocar numa orquestra e ensinar. Gostava de dar o meu testemunho por que acho que, até agora, está a ser muito complicado. Evoluí muito em três anos. Coisas que outras pessoas fazem em sete ou oito anos, eu consegui em três anos por que tinha mesmo que fazer. Gostava de ensinar e dar testemunho de não desistir e persistir sempre. O objetivo é chegar até ao fim e sentir-me feliz pelo que fiz. Olhar para trás e

orgulhar-me do que fiz, do que sou e do que fui. Apesar de todas as quedas, não é?  
Conseguir sempre levantar-me.’

Apesar de Sara ter um horário preenchido durante a semana na EAMCN, ainda mantém sempre que possível uma aula de meia hora por semana com o seu professor de violino da OG, participando nos ensaios da OMGBNL, nos ensaios da OJG e da Camerata de Loures, tendo sido um dos elementos que teve a ideia de criar um grupo de música de câmara neste núcleo de orquestras.

## ***5.2 Performances: palcos, bastidores e territórios urbanos***

### ***5.2.1 Ensaio da OMGBNL, 22 de novembro de 2018***

Acompanho dois alunos mais experientes de Loures, que na função de monitores da OG conduzem as crianças do ensino básico para a Escola Secundária da Apelação que fica no cimo de um monte. A rua é estreita e mais parece uma estrada enquadrada por uma paisagem campestre. As crianças seguem em fila indiana enquanto entoam uma canção, incentivados pelos mais velhos. A grande maioria deles vive no Bairro da Quinta da Fonte, um bairro municipal de Loures que foi construído para instalar aqueles que foram desalojados dos vários locais onde se fizeram as obras urbanísticas da Expo 98, nomeadamente do bairro de barracas do Prior Velho, que ficava na entrada norte da cidade de Lisboa, próximo do Aeroporto Humberto Delgado.

Neste périplo acompanho Paulo, o jovem percussionista de dezoito anos, que quando terminar o trabalho de guiar as crianças do primeiro ciclo (6-10 anos) para os ensaios da OG, vai ele próprio ter aulas individuais de percussão. Antes de entrarmos no espaço da escola paramos os dois no cimo do monte a contemplar o Bairro da Quinta da Fonte, enquanto ele vai mostrando a estrada em que os monitores também orientam as crianças no trajeto do bairro para a escola e vice-versa, conta como o bairro está a ser reabilitado, com pinturas, arranjos de portas e elevadores.

Seguimos nos corredores de chão e paredes brancas da escola, mas com tons alaranjados por causa da iluminação para uma sala insonorizada com paredes pretas, repleta de instrumentos de percussão: tarolas, címbalos, bombos, tímpanos, xilofone e marimba. Paulo senta-se para tocar numa tarola em frente ao professor Cristiano, que deve ter pouco mais de vinte anos de idade pergunta, ‘consegues ouvir a diferença de quando sai bem e de quando sai mal? É que quando sai mal os ressaltos saem uns em cima dos outros. Tenta fazer isso, mas mais piano.’,

enquanto vai corrigindo com vocalizações as frases da percussão. A ideia é que os ressaltos sejam dominados para que o trémulo tenha qualidade.

Combinam que vão ver duas peças, uma na ‘caixa’/ tarola e outra no címbalo para, mais tarde, a professora Eva decidir quem é que vai tocar o quê, no próximo concerto. Cristiano pede ao Paulo para o som ser mais aberto, organizando as sequências sonoras numa batida tripla numa das mãos com uma dupla na outra, exemplificando aquilo que quer dizer no instrumento.

Na interpretação de um ritmo completo, o professor dá a imagem de relaxamento dos braços de um polvo, mas sem que se perca a organização sonora e tendo presente o carácter festivo que se quer dar às vozes da melodia. Numa das passagens liga o metrónomo a partir do telemóvel e ouve-se uma voz eletrónica que vai mantendo o ritmo contando em inglês... two, tree, four five... one... two, tree, four, five...one... e os dois vão tocando em conjunto sem que o Paulo retire os olhos da partitura.

Ao longo da sessão o professor remete a passagem que estão a estudar para o conjunto da orquestra, salientando as características que os outros naipes de instrumentos têm, e como importam as dinâmicas dos diminuendos ou dos crescendos. Importa perceber através destas situações quotidianas que é a socialização nestes códigos especializados da formação musical, nas práticas que esses códigos comandam com uma linguagem simbólica própria que se encontram os significados partilhados que ativam ou inibem as redes de afinidades, sejam elas de trabalho ou de sociabilidade, acrescentando ou diminuindo a pluralidade de papéis nas estruturas macro das orquestras.

Mais tarde, depois de terminar a sua aula individual desloca-se para outra sala de ensaio na escola da Apelação, mas desta vez no contexto de uma orquestra tutti para dar apoio aos professores como ‘monitor’ no naipe das percussões.

Paulo inverte o seu papel de aprendizagem para ajudar os alunos mais novos e inexperientes na percussão, supervisionando as percussões com o apoio de três jovens professores, um como maestro da orquestra e os outros dois nos sopros e nas cordas, respetivamente. Cerca de uma dezena de crianças nas cordas, outra dezena nos sopros e duas nas percussões produzem uma cacofonia de felicidade. Numa das peças, o maestro pede para começarem três compassos antes da secção D, pedindo que Paulo trabalhe com os seus pueris companheiros, as qualidades do seu novo papel de liderança.

Neste caso para além de ser um modelo a seguir dentro das orquestras, ajudando a manter o silêncio e a ordem, a ler as partituras, nas técnicas de audição e de interpretação entre as

crianças mais pequenas, também é um elemento que estas identificam com a sua própria segurança, quando na rua assume o papel de monitor nos caminhos entre as escolas e entre o bairro da Quinta da Fonte.

Estas atividades em múltiplos níveis ilustram como as diferentes ancoragens na estrutura reticular da associação de orquestras, vista em toda a sua abrangência, desdobram as posições dos papéis desempenhados nas redes de relações e significados (Geertz, 1973). Em muitos dos casos observados a entrada nestas redes de relações parte de relações sociais primárias, grupos domésticos nos quais se incluem os irmãos, familiares mais afastados ou próximos, mas também vizinhos e colegas que estudam na mesma escola. Estas relações alastram-se progressivamente para conexões sociais de carácter secundário com diferentes tensões de proximidade e distância social, entre interações de interconhecimento de intimidade ou de relativo anonimato.

Todavia, mesmo neste envolvimento situacional existem múltiplos nós de interação próxima que reforçam gradualmente laços sociais de pertença nas relações secundárias das orquestras, permitindo que as relações de confiança, empatia e construção identitária se mantenham numa perspetiva de estabilidade. Isso pode ser analisado nas relações diádicas que o aluno tem com o seu professor nas aulas individuais de instrumento – que se propagam para as partilhas com professores e alunos de áreas performativas afins no âmbito da articulação com orquestras de diferentes núcleos. Podemos adicionar que este interconhecimento quotidiano nas performances de ensaio entre companheiros de naipe no núcleo de origem, os interesses gerados pela exploração dos diversos instrumentos musicais ou numa dimensão mais abrangente – um sentido de comunidade como inscrição de um conjunto de práticas e valores estético-culturais que são atribuídos às relações de poder de um território urbano, constroem uma identidade imaginária que reforça em diferentes escalas a pertença da espacialidade vivida na rua, escola, bairro ou localidade.

A Orquestra Municipal Geração Amadora (OMGA) usa a cor verde com os logotipos em branco, a Orquestra Juvenil Geração (OJG) recorre ao vermelho em pano de fundo e verde para os caracteres, enquanto a Orquestra Municipal ‘Bora Nessa’ Loures (OMGBNL) utiliza um cravo vermelho estampado sob preto, alusivo ao 25 de abril de 1974. Não obstante, esta demarcação de fronteiras identitárias, importante para reconhecer as complexas solidariedades em jogo, é uma linha com diversas pontes de travessia, dado que quer Amadeu, Ariadne, Francisco, etc. (núcleo da Amadora) ou Paulo, Sara e Marta, etc. (núcleo de Loures) misturam as pertenças territoriais consoante a participação que fazem nas performances musicais das

diversas orquestras independentemente das questões de vizinhança urbana, experimentando as *nuances* de repertórios entre umas e outras.

A densidade das interações sociais é naturalmente mais intensa nos núcleos, dado que são os diversos pontos nodais que dão sustentabilidade à construção da rede de orquestras por territórios urbanos de maior amplitude. Essa filiação ou sentido de pertença transparece nos conversas e percepções, mas também nas afinidades visíveis em ensaios e concertos.

Todavia, existem fatores que aumentam as possibilidades de relações de pertença com aqueles que se conhecem menos bem dentro de determinado círculo socializador das orquestras, como fazer parte do mesmo conjunto de instrumentos, partilhar interesses nas performances de ensaio, terem os mesmos professores de instrumento ou trilharem percursos escolares similares. Isso leva a uma maior proximidade e aumento de confiança entre os participantes, mesmo que em muitos casos a intimidade esteja ausente e predomine uma tendência de quase anonimato.

### 5.2.2 Concerto da OMGBNL, junho de 2019, Bairro da Quinta do Mocho

Nas ruas do Bairro da Quinta do Mocho ouve-se música que sai das janelas, que ecoa de praceta em praceta, integrando o quotidiano dos residentes. Uma plataforma elevatória ergue um artista de arte urbana que desenha um mural de uma mulher com um véu que lhe cobre o rosto. No bloco de edifícios seguinte, visualizo no largo central o palco ao ar livre onde vai ser o concerto. Enquanto a orquestra não aparece três técnicos de som procuram limitar os estragos das rajadas de vento que sopram sobre nós e quase que arrancam o teto do palco. Quando na mesa um dos técnicos abre um dos microfones que amplificam os sons dos instrumentistas, ouvimos rugir as batidas do vento. ‘Assim não vai ser fácil. Com estas condições é ingrato estar a fazer um som de qualidade. Se pelo houvessem dois painéis laterais a impedir a entrada do vento... vamos ver se isto abranda.’

Este bairro está localizado nos limiões da freguesia de Sacavém, em Loures e foi construído pelos poderes políticos da cidade para realojar, nos anos oitenta, famílias que habitavam prédios que ficaram inacabados sem as infraestruturas mínimas para viver. A população da Quinta do Mocho tem aproximadamente três mil habitantes de origens nacionais diversificadas: Cabo Verde, Angola, Guiné e São Tomé e Príncipe. Recentemente, o bairro foi alvo de uma ‘nobilitação’ urbana, tendo sido considerado a maior galeria de arte urbana a céu aberto da Europa, por via do trabalho de artistas nacionais e internacionais consagrados, entrando nos circuitos culturais e turísticos (Magnani, 2002; 2005) da cidade de Lisboa, atuando diretamente

na produção social do espaço (Lefebvre, 1974), alcançando por essa via reconhecimento social e espacial numa escala urbana alargada (Tonkiss, 2020).

Múltiplas representações morais atravessam as ideias que são feitas acerca do bairro consoante as perspetivas ou os protagonistas. Salienta-se a perigosidade de um *'ethos periférico'* localizado na margem da ordem, em que redes informais substituem a ausência dos poderes públicos. Noutra dimensão, é veiculada mediaticamente a multiculturalidade do bairro, as experiências culturais de hibridez da gastronomia, música e dança. Por outro lado, muitos dos jovens que habitam no bairro participam ativamente nas cenas da música eletrónica, do rap ou em registos mais experimentais<sup>17</sup>, como é possível verificar na editora Príncipe Records<sup>18</sup>, nos coletivos de DJ'S ou na consagração internacional do compositor DJ Marfox (Ferreira, 2017; Sedano, 2018) mencionado como uma figura de referência no panorama da música eletrónica de dança pela plataforma de música online *Pitchfork*.

É neste contexto socialmente polémico em que segregação social e espacial, instrumentalização artística e criatividade emancipadora convivem lado a lado, que vivem as famílias de alguns dos jovens que participam na OMGBNL.

Os técnicos na mesa de mistura continuam a tentar contornar as dificuldades atmosféricas, quando repentinamente dá-se uma situação extraordinária: 'Temos problemas. Um dos moradores desligou a ficha elétrica. Ele diz que não temos nada que estar a tirar eletricidade do prédio para eles terem que estar a pagar. Não sei se vai dar para resolver isto. Ele fechou a porta e não nos deixa entrar.'

Nessa altura, Kally, um jovem residente que tem uma pequena empresa turística que faz visitas guiadas no bairro, vem prontamente dar assistência. 'Eu vou lá falar com ele. Há muito esta confusão por causa disto, mas a ficha da parte de fora do prédio não está ligada ao quadro dos moradores. Por isso, eles não têm de pagar nada. Eu já tentei explicar isso em outras ocasiões.'

Estas situações rituais de encontro com os moradores, são geradoras de interconhecimento entre diversos interlocutores que usualmente vivem realidades quotidianas distanciadas. Nessa interseção social são negociados as atitudes e os valores de quem vive os espaços do bairro dia a dia, as intervenções institucionais dos representantes autárquicos, os indivíduos que procurar

---

<sup>17</sup> A produção artística da editora encontra-se em: <https://principediscos.bandcamp.com>

<sup>18</sup> O artigo foi consultado no jornal Público no dia 10/10/2019: <https://www.publico.pt/2013/07/26/jornal/a-periferia-e-o-centro-26848440>

fazer as mediações e o grupo que faz parte da organização da orquestra, que em certo sentido, está apenas parcialmente ligado ao contexto cultural do bairro.

Depois de estar resolvida a situação, com as várias intervenções dos técnicos de som, representantes da câmara municipal, moradores do bairro e membros da orquestra, os jovens músicos começam a retirar os instrumentos da carrinha, dispondo as diferentes seções da orquestra com as instruções do coordenador da escola da Apelação, o coordenador nacional dos sopros e um elemento responsável pela produção.

No palco estão cerca de cinco jovens que vivem na Quinta do Mocho que vão mostrando o parque infantil e alguns dos murais que estão na proximidade. Para além disso, observo que outros jovens da orquestra residentes no bairro estão ausentes, provavelmente por se encontrarem integrados nos vários concertos de verão que se sobrepõem. Antes do começo do concerto, vejo Paulo a tomar posição na bateria. Constato que estão poucas pessoas do bairro na assistência. Conto perto de quarenta pessoas. Pelo menos uma dezena, fazem parte da comitiva da Câmara Municipal e da equipa da Orquestra Geração.

Aproximo-me de um jovem com vinte e cinco anos. Tem uma t-shirt azul clara de uma equipa de futebol estrangeira. Destaca-se com a sua magreza e altura, mas também por estar mais perto do palco e de pé. Em diversos momentos, trocamos algumas palavras de circunstância sobre os movimentos das lonas do teto do palco que esvoaçam violentamente, falando depois sobre a música e o espetáculo.

‘Estou a gostar. Os miúdos até tocam bem. Mas parece impossível, num bairro com tantos músicos podiam estar aqui a acontecer outras coisas. Eu chamo-me Elias e também sou músico. Mas sou o único (do bairro) que está aqui. Muitos nem conhecem o som do violoncelo, ou do contrabaixo e deviam estar aqui. Eu queria ver o tipo do saxofone que está ali em cima. É isso! A editora Príncipe tem ligações com os DJ’S di Ghetto. Podíamos trazer um DJ, misturar um pouco de música eletrónica ou de rap com a orquestra. Isso é feito nos Estados Unidos. A malta não se interessa muito. Tenho pena que um bairro com tantos músicos (repete)... era bom poder misturar as coisas. Pôr um rapper com a orquestra isso é que era de muito valor, fazer coisas novas.’

No intervalo, quando as primeiras músicas terminam, consigo ouvir na rua paralela música eletrónica que sai de uma coluna *Bluetooth*, inspirada nos sons africanos contemporâneos do *Kuduro* e da *Batida*. O meu interlocutor (Elias) explica que um dos jovens vai fazer dezoito anos e estão a preparar uma ‘assada’ para a festa que vai acontecer na rua.

Entretanto, a cantora cabo verdiana, Maria Alice, sobe ao palco para cantar com a orquestra. Assim que a sua voz ecoa entre os prédios, diversas cabeças aparecem à janela para ouvir,

sobretudo mulheres. Alguns com o novo ritmo balançam o corpo, enquanto bebem uma cerveja. Quatro homens mais velhos estão numas cadeiras mais atrás, perto de uma palmeira e bebem alegremente uma garrafa de vinho em copos de vidro de pé alto. A cantora é aplaudida intensamente, enquanto um deles de camisa vermelha grita em euforicamente, ‘bravo, bravo!’.

No final do concerto, numa conversa de grupo a cantora diz, ‘Apesar do vento os jovens foram uns heróis. Conseguiram fazer boa música. Agora estou a pensar gravar um disco e estou a pensar em convidar alguns deles para gravarem comigo. Estou mesmo a pensar nisso.’

Um homem de camisa vermelha, nos seus setenta e tal anos, vem para o pé desse grupo e interpela a Maria Alice cantando uma morna. Chama-se Osvaldo, mas na Quinta do Mocho todos o conhecem por ‘tio Toni’. Cantam os dois em conjunto. Ela pergunta se ele é de Cabo Verde e ele responde que é guineense. Ele também se apresenta como músico, que escreve letras para as músicas. Junta-se a nós o vereador da cultura para falar do concerto e das ações culturais que estão a pensar fazer no bairro, dizendo que não é uma coisa isolada.

Nessa altura, o ‘tio Toni’ aproveitando a presença de dois representantes da autarquia assume-se como um líder, expondo os diversos problemas da Quinta do Mocho, ao nível das infraestruturas dos esgotos, das pessoas que têm sido despejadas, da recolha do lixo ou dos serviços de transporte que ficam demasiado longe dos acessos ao bairro. Confrontados com estas situações, os representantes camarários argumentam que alguns desses problemas são responsabilidade da Junta de Freguesia de Sacavém que age como um contrapoder.

‘Aqui há um tempo vínhamos ao bairro e o lixo não era recolhido. Era impressionante! Até ao limite da Quinta do Mocho a Junta recolhia o lixo todo, mas dentro do bairro não. Isto não pode acontecer. Ainda para mais atiravam a responsabilidade para cima da Câmara, mas a obrigação da recolha do lixo é deles. A nossa preocupação é tomar conta das condições dignas das populações e não podemos andar nesta luta de poderes.’

Estas situações de sociabilidade informal nos momentos liminares da orquestra, sobretudo quando as performances se fazem no interior das comunidades com quem trabalham quotidianamente, parecem entrelaçar intensamente redes culturais, sociais, de vizinhança ou políticas que se desconhecem reciprocamente. A emergência de conflitos, de negociações e mediações entre mundos é fruto desse deslocamento de fronteiras simbólicas que por vezes falha a promessa de um encontro sincronizado. Nesse desvelamento de alteridade ou de filiação, os processos de poder das políticas públicas estão presentes ou ausentes, entram ou desenvolvem as condições de vida dos indivíduos e grupos, consoante estes últimos, têm ou não a capacidade efetiva de reivindicar os seus direitos de cidadania.

### 5.2.3 Concerto no pavilhão Paz e Amizade, fevereiro de 2017, Loures

Através das largas janelas laterais do recinto do pavilhão Paz e Amizade vejo como os participantes organizam e dispõem os instrumentos nos bastidores, enquanto os músicos da orquestra Gulbenkian e os alunos da OG, nomeadamente os de Loures conversam uns com os outros, trocando impressões antes de subirem ao palco. Contorno o espaço e quando entro no pavilhão desportivo visualizo um interior repleto de animação. A plateia central, improvisada com cadeiras e com lugares marcados na fila da frente, está completamente preenchida e os lugares das bancadas laterais (degraus de cimento), do lado esquerdo e do lado direito do pavilhão idem.

Muitas pessoas que estão no público falam dos filhos, irmãos ou sobrinhos que estão no palco. Estão literalmente milhares de pessoas presentes neste concerto. Diria que estão entre dois milhares ou quatro milhares de participantes na audiência.

No final de cada peça, uma apresentadora faz uma introdução aos autores das peças que íamos ouvir e conta a história por detrás da sua composição de uma forma pedagógica e impressionante, que contextualiza a época, o autor e a história da construção musical.

Quando os músicos terminam as interpretações, a mestre de cerimónias chama ao palco o diretor da orquestra, Wagner Diniz. Primeiramente, na sua intervenção, Wagner Diniz menciona o facto de a orquestra estar a comemorar os dez anos de existência e descreve como começaram com pouco mais de uma dezena de cordas depois de andarem a bater de porta em porta para encontrar voluntários.

Na sequência, conta como a orquestra se desenvolveu em diversos núcleos orquestrais espalhados pelo país, com mais de novecentos alunos. Agradece também ao ministério da educação o apoio constante que tem dado, sem o qual não seria possível pagar aos professores, ao ministério da administração interna, à Fundações Calouste Gulbenkian e à Fundação Share pelo seu contributo em relação à orquestra juvenil, como a outros diversos mecenas.

Fundamenta que projeto comprova que é possível melhorar a inclusão social, o abandono escolar precoce e fortalecer a participação comunitária, mas que mesmo assim enfrenta constantes incertezas de financiamento. No final do seu discurso, é dada a palavra ao presidente da câmara de Loures, Bernardino Soares (anteriormente líder da bancada do PCP no parlamento) que acentua ainda mais a dimensão política associada às redes das orquestras.

‘Subscribo inteiramente as palavras do professor Wagner Diniz. A música é para todos. A música clássica não é para um grupo de iluminados. A construção de um indivíduo tem de

ser integral. Com a ciência, a arte (música, poesia, pintura), a política, o desporto. Para que depois este possa participar e transformar a sociedade.’

Neste concerto está presente uma declaração política explícita, nomeadamente com a presença, o discurso de apoio e a participação ativa dos poderes autárquicos parceiros no financiamento da orquestra de Loures, que se reflete na cedência do equipamento cultural, nas condições técnicas ou na mobilização da população para a performance (Small, 1998; Perrenoud, 2007).

Porém, para lá desse aspeto existe uma dimensão oculta conotada com os processos de elevação cultural, social e política que tem origem nas atitudes e nos valores dos próprios jovens ao construírem as situações quotidianas que possibilitam a ritualização de novos caminhos individuais e coletivos.

## 6 Meso orquestras: Gerajazz e a Camerata de Loures

### 6.1 Gerajazz: ‘*todos temos uma parte de sermos vozes*’

No Outono de 2010, no período em que estava a realizar o trabalho de campo da minha dissertação de mestrado, tive a oportunidade de assistir aos primeiros ensaios que criaram a Gerajazz. Esta banda de jazz surgiu no planeamento quotidiano do primeiro núcleo da OG na Amadora, tornando-se uma atividade satélite para um grupo composto por cerca de uma dezena de jovens, entre os treze e os dezasseis anos de idade, que manifestou interesse em explorar outros horizontes musicais. Nesse sentido, negociaram conjuntamente com o professor Eduardo Lala, que ensinava trombone e organizava o naipe de sopros, como podiam concretizar esse projeto. Ensaivavam uma vez por semana, normalmente aos sábados de manhã, mas a maioria deles mantinha contato com os colegas e o professor várias vezes durante a semana. Inicialmente, a constituição dos instrumentos deste grupo de jazz assentava sobretudo nos instrumentos de sopro, com uma seção de percussão ainda incipiente. Um dos jovens fundadores deste grupo de jazz descreve como foram esses momentos iniciais:

‘Quem teve a ideia de começar o jazz foi o professor Eduardo. Estávamos numa aula de naipe, o professor na altura era mesmo professor da Geração (trombone e metais) e de repente teve uma ideia. Foi quando ouvimos aquela música, *When the Saints go Marching In* – tocada pelo Louis Armstrong. Depois ele começou a dizer notas e a dizer: experimentem lá isto. Mais tarde, nos finais dos concertos nós começávamos a tocar... a tocar e decidiram um dia: vamos lá criar aqui um grupo.’

(Francisco, trompa, abril de 2018)

Nessa altura, pude observar diretamente as dinâmicas de interação desses novos processos criativos que instigavam os protagonistas a expressar a sua individualidade, conduzindo a que tivessem de inventar frases musicais singulares, solos que apoiados nas tramas sonoras tocadas pelos companheiros da banda destacavam a sua própria voz. Em contraste com as práticas da ‘orquestra clássica’, na qual tinham de seguir um caminho previamente delineado pela notação musical, caminho esse que se caracterizava por interpretações solistas apenas em situações extraordinárias, no jazz essas capacidades de improvisação estavam no cerne dos propósitos e valores criativos das interações musicais (Finnegan, 1989; Becker, 2004; 2017).

A criação destas práticas musicais coletivas ligadas ao jazz permitiu uma diversidade de trajetórias musicais que examinei através de múltiplas perspetivas. Primeiro, segui os protagonistas no *modus operandi* dos processos criativos, as oportunidades de novas formas de expressão, mas também os riscos dessa exposição, dado que a construção de relações de

autenticidade nas improvisações do jazz ficava vulnerável aos alicerces incertos da experimentação, transformando ‘erros’ melódicos em frases vivas e inesperadas.

Depois, procurei entender como é que as atividades iniciais do jazz influenciavam as relações de identidade e de alteridade com os outros grupos orquestrais dos quais tinham emergido, em virtude das assimetrias mais ou menos estruturadas da sua composição institucional. Nesse sentido, convém salientar que as práticas e as convenções da orquestra jazz alteraram critérios de cooperação entre indivíduos e grupos, reposicionando relações de poder, redefinindo papéis e hierarquias, ou as redes de afinidades que moviam os participantes.

Num terceiro momento, analisei como as escolhas dos repertórios musicais se repercutiam no acesso a géneros musicais mais diversificados, aproximando-se mais das expressões musicais das culturas juvenis. Em particular, houve uma situação em que alguns destes jovens criaram um rap para mostrar ao professor de jazz, interligando as frases sonoras do trombone, tuba, trompete e teclados com as frases literárias do poema que tinham escrito.

Finalmente, observei como esses jovens manifestavam as suas capacidades musicais em espaços intersticiais, nomeadamente nos corredores da escola, no recreio exterior ou nas ruas do bairro, motivados pela exploração de ritmos dentro das redes de sociabilidade do seu grupo de pares.

Posteriormente, nos dois anos seguintes, a Gerajazz teve um desenvolvimento acentuado com a entrada de novos alunos e mais dois professores, que apoiavam especificamente as percussões, contrabaixos e guitarras elétricas. Para além disso, o protocolo que fez com a escola de jazz *Hot Club*, permitiu desenvolver workshops de aperfeiçoamento e criar novas relações de colaboração com diversos protagonistas do mundo da música jazz. Esta escola de jazz é muito importante a nível nacional e internacional, sendo mesmo uma das organizações de jazz mais antigas da Europa.

A partir de 2014, no âmbito do Ciclo De Jazz da Amadora, a Gerajazz manteve uma relação regular na apresentação de concertos, nomeadamente desempenhando um papel na dinâmica cultural da linguagem e estética do jazz que faz parte da história musical da cidade da Amadora, acrescentando outros concertos em lugares consagrados da área metropolitana de Lisboa.

Em 2017, reencontrei alguns dos participantes fundadores da Gerajazz que ensaiavam principalmente aos sábados de manhã, na escola básica do Bairro do Armador, nas Olaias em Lisboa. Esse reencontro desenrolou-se com naturalidade, dado que cerca de sete dos jovens músicos, com os quais aprofundei as trajetórias individuais nos projetos das orquestras de

maiores dimensões da Amadora e de Loures, participavam em simultâneo nessas práticas musicais de jazz.

Agora passado quase uma década, considerando a relevância deste período de duração como uma dimensão de distanciamento reflexivo que permite ao pesquisador situar os processos de transformação das trajetórias musicais individuais, mas também as identidades coletivas dos grupos, observo mais nitidamente como as relações das interações musicais abrem para redes, experiências e atividades exteriores, mesmo quando consideramos apenas os propósitos de dar continuidade ao ato de fazer música.

Desde logo, constatei que a configuração da orquestra jazz estava bastante modificada, quer no número de participantes, cerca de trinta jovens, quer em relação aos núcleos de origem. Ou seja, percebi que se no começo a participação estava praticamente associada aos três núcleos de escolas da Amadora, mais tarde apenas um terço dos jovens provinha desta região urbana. Atualmente, a banda jazz combinava participantes desse núcleo central com outros que vinham de diferentes zonas da Área Metropolitana de Lisboa, em particular Loures, Sintra, Lisboa, Oeiras e Sesimbra. Por outro lado, as possibilidades das abordagens musicais tinham-se multiplicado porque incluíam duas vocalistas, guitarras elétricas, uma seção de percussão mais especializada e um naipe de sopros com trombones, saxofones, tubas, trompas, trompetes, flautas e clarinetes. Para além disso, embora esta orquestra de jazz mantivesse as estruturas de apoio inseridos no âmbito do projeto da OG, estabelecesse relações institucionais com os pelouros da cultura da cidade da Amadora, nomeadamente com a utilização dos equipamentos culturais, salas de espetáculo, canais de divulgação e de produção de eventos, foi a negociação de um protocolo de cerca de três anos com uma instituição bancária francesa a operar em Portugal, que possibilitou a continuidade do projeto com uma relativa autonomia de recursos.

Nesse emaranhado complexo de articulações espaciais e sociais, mas dentro de um grupo de dimensões menores, foi possível examinar em relação aos dez percursos que acompanhei durante a pesquisa que sete deles participavam nas atividades da Gerajazz, tendo origem nos dois núcleos territoriais com maior número de participantes: cinco deles eram provenientes do núcleo da Amadora (Amadeu, Ariadne, Francisco, Inês e Ivo) e dois do núcleo de Loures (Marta e Paulo). Os alunos da Amadora pertenciam todos ao primeiro grupo de participantes que iniciou este projeto de jazz em 2009/ 2010, sendo que ainda mantêm uma relação próxima com as atividades da orquestra. Os dois jovens músicos que vieram de Loures, integraram a orquestra de jazz, a partir de 2015.

A minha presença nestes diferentes grupos musicais que estes protagonistas integravam, permitiu desenvolver uma compreensão das motivações dessa diversificação, como se criavam relações de sociabilidade em cenas musicais (Kruse, 1993; Bennett, 2004), fazendo emergir desejos performativos alternativos (Oliveira, 2018).

Nesse sentido, estão em causa mecanismos abertos para articular as necessidades musicais do projeto de jazz, com as redes de professores, os objetivos das lideranças, as aspirações dos protagonistas e os tecidos culturais que atuam para manter viva uma dinâmica que explora o cruzamento de fronteiras entre diversas convenções musicais (Becker, 1982).

### 6.1.1 Eduardo, mãos de maestro

Num concerto noturno da Gerajazz em 2017, no auditório dos Recreios da Amadora, um dos lugares mais centrais na vida cultural da Amadora, perante uma audiência que praticamente preenchia todos os lugares da sala, observei como dois dos meus principais informantes ao longo da construção desta pesquisa, Amadeu no contrabaixo e Ivo no trombone, mostravam os seus dotes de solistas, sobretudo este último alongava-se sem receio de se perder nas linhas de ritmo da orquestra.

O professor e maestro Eduardo Lala, durante uma breve pausa, dirigiu-se ao público para nomear os temas que acabaram de tocar e aqueles que se vão seguir, desculpando-se por não haver um programa impresso que apresentasse formalmente o concerto. Assim, enumerou a introdução de um jazz mais experimental do compositor e saxofonista Pee Wee Ellis, com o tema “The Chicken”. A desconcertante interpretação de “Cantaloupe Island”, uma famosa obra de Herbie Hancock gravada nos anos 60 para a editora Blue Note Records. Depois, com a vocalista em palco surgiu a canção “Feeling Good”, inspirada numa versão cantada por Nina Simone. Em seguida, informa que iriam apresentar, “Duke Ellington Blues” de Duke Ellington, “Happy” de Pharrel Williams e “I Feel Good” de James Brown. A vocalista, que também era aluna de violino na OGMBNL, destacou-se nos últimos temas do concerto agitando as paixões da audiência. Para além desta mudança de papel, de violinista para vocalista, detetei que outros elementos dentro do grupo de jazz tinham a oportunidade de tocar outros instrumentos fora da ‘orquestra clássica’, conjugando por exemplo, os acordes da guitarra elétrica e as frases do contrabaixo clássico ou as sonoridades do saxofone com as afinações precisas do oboé. De certo modo, ressaltava entre as conversas dos jovens participantes que estas acumulações de papéis acentuavam a identidade do seu valor musical, adicionando a isso as capacidades que

cada um demonstrava nos momentos de improvisação. Contudo, mesmo que as improvisações fossem incentivadas e fizessem parte do quotidiano das próprias dinâmicas performativas, nem todos arriscavam assumir essa individualização dentro da voz coletiva da jazzband.

Em fevereiro de 2018, numa viagem a Montemor-o-Novo (cidade na região central do Alentejo) com o maestro da Gerajazz, para o local onde dava aulas de música jazz na Associação ‘Ofícios das Artes’, foi-me também possível compreender melhor a sua trajetória musical. Quando assisti ao desdobramento de papéis que Eduardo desempenhava, no que diz respeito aos modos como o universo da música se incorporava na sua vida.

Eduardo nasceu em 1974, com origens familiares no Alentejo. A aprendizagem musical começou por volta dos 10 anos de idade numa banda filarmónica, em Almada. Mais tarde, foi para a Escola do Conservatório de Setúbal, conciliando com a Escola Profissional de Almada. Para poder frequentar o ensino superior em trombone teve de esperar um ano porque o curso simplesmente não existia em Portugal (em meados dos anos 90).

Depois desses longos períodos de formação como músico, para além de dar aulas na Associação ‘Ofícios das Artes’ e de coordenar a Gerajazz, integrava os quadros da Banda Militar da Guarda Nacional Republicana (GNR), era trombonista no projeto de jazz designado LUME (Lisbon Underground Music Ensemble) e participava no projeto da ‘Orquestra TODOS’ (orquestra multicultural que reunia músicos profissionais e amadores de diferentes nacionalidades e expressões culturais). A somar a isto, em parceria com o irmão, conta que, construíram um negócio de restauração chamado ‘Duetos’ que fica no bairro de Alfama, ao lado da Sé de Lisboa.

‘Este lugar tem este nome num duplo sentido. Primeiro, é a combinação da gastronomia e da música que queremos juntar com sensibilidade. Depois são os convites feitos a duplas de músicos para atuarem em conjunto, e nesse caso a programação procura articular quer os interesses dos fluxos de turistas (procuram muito o fado), quer expressões sonoras mais experimentais.’

Em Montemor-o-Novo, na escola ‘Ofícios das Artes’ as vertentes de aprendizagem artística e cultural assentam sobretudo em duas linhas: o ensino do jazz e as oficinas que formam artesãos que constroem e reparam os instrumentos musicais. Nessa incursão no campo, acompanhei o Eduardo num ensaio coletivo da orquestra de jazz e os ensaios individuais de trombone, em que um dos seus alunos da Gerajazz se integrava, após ter decidido seguir a via profissional em música.

O Eduardo, que coordena e dirige a orquestra de jazz quer dar início ao ensaio, mas ainda não estão todos prontos para começar. Primeiro, enfatiza que devem estar preparados para o horário que está agendado, sem estarem à espera que alguém lhes diga alguma coisa para terem o equipamento pronto, nomeadamente, as ligações amplificadas e todo o material necessário para o ensaio. Eduardo diz isto, mas não se foca demasiado no problema e mostra que quer começar a trabalhar rapidamente, gesticulando para se organizarem as cadeiras e as estantes das partituras.

Observo que a orquestra está agora composta da seguinte maneira: 3 trombones, 2 trompetes, 1 bateria, 3 saxofones (um deles é barítono), 3 guitarras elétricas, 1 contrabaixo, 1 piano, 3 vozes femininas. Ao longo do ensaio esta configuração vai-se alterando, principalmente em substituições: 3 bateristas diferentes tocam em diferentes temas, o mesmo para o contrabaixo e para uma das guitarras.

Os primeiros acordes são soprados pelos trombones. Dois alunos de trombone vêm de São Tomé e Príncipe e o terceiro vem da Gerajazz. Aos trombones o maestro dá sinal para se juntarem os trompetes, depois a bateria. Quando interrompe pede, ‘muita precisão nas notas curtas, nos ataques, nos prolongamentos e nos cortes das frases’.

Seção, frases, compassos, são termos que se vão ouvindo ao longo de todo o ensaio. ‘A partir do compasso 37, vamos para a seção tal e atenção à suavidade da frase, cuidado com a dinâmica!’ – vai dizendo o Eduardo.

O maestro trabalha com um computador como partitura. Avança e muda energicamente a posição do corpo, indicando uma dinâmica mais forte, interrompe e pede correções. Volta ao computador e pede mais ligação entre os saxofones e os trompetes naquela parte, ‘os saxofones ajudam os trompetes a crescer, é isso que têm de procurar’.

No desenrolar do ensaio noto que os elementos das seções de instrumentos que estão a tocar menos ficam mais desconcentrados. Quando o maestro, subitamente, lhes pede para tocarem numa entrada, em alguns casos, não sabem onde estão e o que é que devem fazer. Como os saxofones parecem estar a tocar coisas diferentes entre si, em algo que deveria soar mais uníssono, fazem solfejo daquele fragmento com o acompanhamento do piano. As repetições dos ritmos e das notas põem a frase musical ativamente na memória auditiva.

O ensaio vai decorrendo e são trabalhados três temas musicais distintos. No final, passaram três horas (são cinco horas da tarde). Todos se levantam para arrumar os objetos da sala e alguns

preparam-se para ir para o espaço da Associação ‘Ofícios das Artes’ (OFA), onde vão acontecer os restantes ensaios individuais e de combo (banda de jazz ou pop).

Alguns dos alunos transportam um pesado amplificador até ao carro do Eduardo que colocam na bagageira para levar para a OFA. Um dos alunos que vem de São Tomé e Príncipe, aborda o Eduardo. Como aluno de piano, está há três anos em Portugal, colaborando regularmente nos ensaios e concertos da Gerajazz. Neste aspeto, Eduardo medeia pontes entre alunos, culturas juvenis (Feixa, 1999; 2018), músicos profissionais (Menger, 1999; 2014) e redes interpessoais sociais distantes, misturando abertamente estruturas culturais, tessituras urbanas e fronteiras nacionais distintas.

Em conversa combinam como vão participar nos palcos da Festa do Jazz, no Teatro São João, na Amadora, integrando a Gerajazz. Discutem entre si os problemas logísticos: alojamento e transporte. Os alunos de São Tomé e Príncipe têm alguns familiares e amigos na cidade da Amadora, o que pode facilitar a sua ida, mas a questão do transporte é que tem de ser pensada. Neste pequeno episódio quotidiano, podemos analisar como estes intercâmbios socioculturais, linguísticos e institucionais entre países com uma história em comum, ativam laços de redes quer ao nível das relações familiares e de amizade, ou das novas relações sociais que as próprias trajetórias musicais proporcionam, colocando em jogo a necessidade de convocar relações ao nível dos bastidores, de modo a que os cursos de ação (Bertaux, 2014; Rosa, 2019), carreiras (Hannerz, 1980) e circuitos (Magnani, 2005) projetados possam realmente acontecer.

A dada altura, depois deste aluno se retirar, Eduardo conta como as premissas ligadas ao protocolo entre São Tomé e Príncipe a escola profissional da OFA, que em certo sentido estabelecem uma via de cooperação internacional, partem de experiências culturais que a música pode oferecer para ambas as partes envolvidas.

‘As condições musicais em São Tomé são muito más, não existem escolas públicas de música. Aliás, existe apenas uma que é privada. O pai deste aluno (pianista) é um músico e artista plástico importante em São Tomé. Fiz uma série de arranjos para músicas dele e depois atuámos na praça de touros em Montemor-o-Novo. Correu muito bem e agora somos capazes de ir lá. Estes músicos que estamos a formar aqui na escola (OFA), são perto de sete. Eles podem vir a ser fundamentais para desenvolver a aprendizagem e a produção de música em São Tomé.’

A noite vai caindo numa das salas com soalho em ripas de madeira. Perto de um piano, observo pela janela uma rua sem gente no centro histórico de Montemor-o-Novo, enquanto no interior os movimentos dos corpos e objetos anunciam a preparação da aula individual de trombone.

Durante a aula, Eduardo mostra-se muito rigoroso, mas cúmplice das dificuldades, dos truques e subterfúgios do seu aluno.

‘Não importa só saber as notas, mas onde elas caem. É importante contar os tempos. Imitar de ouvido não é suficiente, nem mesmo para o jazz. Para ter a certeza da técnica é importante conhecer bem as regras que codificam o tempo, a dinâmica e a articulação.’

Dirige-se para o quadro branco com as linhas musicais das partituras e exemplifica. Como o aluno está a falhar a leitura do ritmo numa das frases, desenha uma semínima e vai partindo o tempo em colcheias e semicolcheias.

‘Se tiveres duas semicolcheias e uma colcheia que tempo tens? Certo, tens um tempo e lês: tata ta (faz os sons com a boca). Mas se tiveres uma colcheia e duas semicolcheias já vais ler: ta tata. Isto é diferente da construção anterior! Percebeste bem estas diferenças? Olha que isto é essencial para podermos continuar a trabalhar.’

A teoria é usada em momentos muito precisos para resolver problemas que se estão a encontrar. De outro modo, o foco da aprendizagem concentra-se em levar a consonância da respiração impelida no bocal, soltando com os movimentos do braço da vara os sons na campana do trombone. No ensaio da orquestra de jazz, podia-se perceber a segurança e a desenvoltura técnica e expressiva que cada um tinha quando assumia o papel de solista. Essa pressão para aparecer intermitentemente no grupo e depois para se destacar requer um domínio que vem de um estudo anterior, de automatismos que fluem sem sequer se pensar ou hesitar.

Esta formação é aquela que permite mais tarde estabelecer ligações com músicos em diferentes contextos e situações. Mesmo os improvisos acontecem em cima de alguma coisa que já se estudou anteriormente.

O aluno que vem da Gerajazz expressa a sua preocupação por não ter sido capaz de estudar. Estão-lhe a nascer os dentes do siso e só quando começou a tomar medicação é que conseguiu tocar. O professor pede-lhe para tocar e a coisa não corre bem.

‘Embora estivesse doente, podias ter lido a partitura sem tocar. Daqui a umas semanas vais ser avaliado num estudo para poderes passar a um módulo. Estás a ver esta parte? Parece igual, mas não é. Aqui a nota é mais curta e a frase é tocada mais forte. Eles vão dar importância a estas questões de dinâmica e de pormenor. É preciso ter atenção para não deixar passar, senão já fomos.’

No final da aula, esse aluno conta que inicialmente, em 2009, entrou para a OG e para a Gerajazz, porque na Escola Miguel Torga, na Amadora sofreu bullying. Os responsáveis da escola sugeriram aos pais e a ele próprio que através da orquestra isso era mais fácil de superar.

Mais tarde, decidiu seguir música na EAMCN, para onde entrou e esteve até ao ano passado (2016), mas as coisas não lhe correram bem e desistiu dessa escola de música. Neste momento, está a preparar as peças necessárias para entrar na ESML.

Na sequência da conversa anterior, Eduardo explica que a pressão sentida nas audições e nas provas disciplinares tolheram gradualmente os movimentos do seu aluno, diminuíram a sua confiança na alegria de fazer música. Hoje, segundo o professor, ele nem parece a mesma pessoa, muito mais solto, criativo e empenhado no desenvolvimento das aprendizagens musicais.

‘Alguns professores da escola do conservatório (EAMCN) fazem as coisas de uma maneira que retiram prazer à música. Com estes miúdos isso não pode acontecer. Somos flexíveis nos processos e nas avaliações, mas com um rigor que vai sendo incorporado gradualmente.’

Numa análise às relações da Gerajazz, ou considerando este grupo como uma entidade com objetivos, práticas e valores enclausurados, não sublinhamos suficientemente como as ações individuais influem uma sobre as outras, moldando as circunstâncias das redes de sociabilidade alargada, as trajetórias musicais e as representações das identidades coletivas.

Assim, importa considerar como este grupo de jazz, potencia o aparecimento de papéis discordantes, relativamente às definições dramáticas que estas novas performances requerem dos participantes envolvidos (Goffman, 1993 [1959]). Nomeadamente, pela criação de papéis mediadores entre os diversos protagonistas, horizontalizando as relações entre professores e alunos, articulando diversos grupos de músicos na partilha de técnicas específicas, sentidos simbólicos e estéticos plurais.

Por isso, torna-se fundamental entender as múltiplas redes e circuitos musicais que os professores da Gerajazz vivem, tendo particularmente presente que trabalham em contextos diferenciados que se interligam direta e indiretamente com o desenvolvimento humano, as capacidades culturais e imaginativas destes alunos. Estes ‘maestros’ que trabalham em proximidade com os jovens da Gerajazz, partilham em comum a experiência de criarem projetos musicais próprios, estabelecendo relações com músicos, produtores, canais de divulgação e audiências que estão próximas das redes de significados (Geertz, 1973) e circuitos do jazz (Magnani, 2002; 2005) que se apresentam ao vivo em lugares como a *Escola do Hot Club*, *Fábrica do Braço de Prata*, *Galeria Zé dos Bois*, *Festival de Jazz da Gulbenkian*, *Culturgest* ou *Festival Jazz da Amadora*, mas não se confinando nessa circulação com características estéticas específicas.

Uma das coisas que caracteriza as carreiras (Becker, 1963; 2004; Hannerz, 1980) destes músicos de jazz é uma flexibilidade que se envolve em múltiplas formas de cooperação, ancoragem e desenvolvimento de redes que, posteriormente se propagam nos espaços materiais da cidade. Ou seja, existe uma materialização dos códigos simbólicos destas interações nos equipamentos culturais e espaços públicos, reconhecíveis por aqueles que estão aptos a fazer uma leitura dessa criptografia, mais ou menos oculta de interconhecimentos e cumplicidades. Estes músicos trilham uma diversidade de interações sociais que variam nos critérios formais ou informais de associações, tanto como forma de superar constrangimentos financeiros, como para experimentar dinâmicas de maior experimentação, suportando a volatilidade caótica de alguns dos seus projetos artísticos.

## **6.2 *Jazz na cidade: ‘ninguém fica de fora’***

### **6.2.1 Ensaio da Gerajazz, 24 de fevereiro de 2018, Bairro do Armador**

Num sábado depois de almoço, saí de casa iluminado por um céu azul e clima ameno. Tinha combinado previamente com o Eduardo, o coordenador da Gerajazz que iria estar presente no ensaio que iam fazer antes do concerto da 8ª edição do festival de Jazz da Amadora.

Entro nas instalações da Escola Básica Bairro do Armador pelo pátio vazio e entro no corredor que vai dar às salas de aula onde os professores e alunos estão a ensaiar. Ouvem-se uns acordes vindos do final do corredor, parece que a Orquestra Geração também está a ensaiar. Numa porta do lado direito, vejo um burburinho de instrumentos, cadeiras e vozes que me indicam a presença da Gerajazz. No interior, o Eduardo vai orientando as movimentações dos jovens que se dispõem na sala.

Fico de frente para os quase trinta elementos da orquestra e quase colado ao lugar onde a vocalista vai cantar. A voz forte e sentida entre os sons mais graves e agudos sai dos amplificadores, tal como os acordes dos contrabaixos e da guitarra elétrica.

A vocalista está em Economia. Canta na Gerajazz e também toca violino na Orquestra Sinfónica da Geração. Este fim-de-semana, dia 25 de fevereiro, têm um concerto em Évora no Teatro Garcia Resende e no cartaz de apresentação do evento a sua fotografia e a do maestro Olivetti partilham o espaço de destaque.

Neste ensaio o Ensemble da Gerajazz tem 7 trompetes, 2 trombones, 3 contrabaixos, 3 saxofones, 1 clarinete, 1 guitarra elétrica, 3 tubas, 1 bateria, 1 percussionista e 1 cantora. Na direção está o Eduardo, e a acompanhar de forma muito próxima está o professor de percussão e o professor de guitarra elétrica. Ambos estão perto dos aprendizes, tocam nos instrumentos e

trocam informações durante todo o ensaio. Os trombones, saxofones e o clarinete estão na linha da frente, por detrás deles alinham-se os trompetes e as tubas. Na linha mais recuada, temos os contrabaixos na mão esquerda do maestro, e a guitarra à frente deles, ao centro desse paralelo está a bateria e mais à direita outros instrumentos de percussão.

Os temas que estão a ensaiar fazem parte da tradição do jazz, que se designam também por tradjazz. Alguns deles são “Every day I have the Blues”, “Worksong”, “Well Alright, Okay, You Win” ou “Feeling Good” imortalizada por Nina Simone. Nas intervenções o Eduardo, vai pedindo para estarem mais focados. O concerto que vão dar no Festival de Jazz da Amadora é um sítio de referência e convém estarem no seu melhor. Relembra que logo no dia a seguir têm uma apresentação na ESML (Escola Superior de Música de Lisboa) para o lançamento do CD conjunto da Orquestra Geração e da Gerajazz. Um dos contrabaixistas nota-se perfeitamente que não consegue acompanhar o que se está a passar e não há como esconder isso. Por causa da amplificação ele não tem como esconder o erro rítmico ou as notas que saem ao lado. Como suspende a digitação e os seus movimentos com o instrumento percebe-se que não está a acompanhar as outras duas instrumentistas.

O Eduardo diz que as cifras do jazz tornam as coisas um pouco mais complicadas por que não está lá escrito o ritmo, a dinâmica ou articulação. ‘Embora exista essa atrapalhão é importante ele estar ao pé dos colegas, ninguém fica de fora. Assim, vai observando os gestos e ouvindo os outros elementos, mais tarde com estudo gradual as coisas vão acontecendo.’

Depois de duas horas de ensaio, é feito um intervalo. A sala estava demasiado quente com as janelas que recebiam diretamente a luz do sol e o número de pessoas que estavam lá dentro. Quase na parte final do ensaio, o Eduardo pergunta se posso gravar a música “Well Alright, Okay, You Win” que vão tocar do início ao fim, para analisar como é que está a correr. Confirmo que faço a gravação e que depois envio por email.

O ensaio está a terminar. Repentinamente algo inesperado acontece. O Eduardo acena para irmos até à sala da Orquestra Geração. A orquestra sinfónica está aí em peso: professores, alunos e funcionários incluídos. Na porta de entrada vejo o maestro Olivetti, do meu lado esquerdo, com uma camisola de manga curta ergue a batuta suspensa no ar.

No lado oposto, a vocalista que antes estava no jazz segura o microfone, acompanhada pelo músico da guitarra elétrica, ambos se destacam do pano de fundo ocupado por uma centena de músicos da orquestra.

Muitos dos professores que assistem estão encostados à parede por detrás da orquestra e da vocalista virados de frente para o maestro. Estão a interpretar o tema da Nina Simone, “Feeling Good” que já tinham apresentado na Casa da Música no Porto. Sentado ao lado do Wagner Diniz oiço o seu entusiasmo quando incentiva a vocalista para cantar mais forte. Olha para mim e comenta a entrada do Afonso com a guitarra elétrica, dizendo sorridentemente que agora só faltava ele partir a guitarra no chão para um final apoteótico.

Os arranjos para a orquestra foram feitos pelo Eduardo que ao longo da interpretação se colocou ao lado do maestro Olivetti, como se em consonância guiassem com movimentos duplos, as diferentes secções e solistas. No final, irrompe um aplauso respondido por uma vénia da cantora. Estes temas ligados à tradição do jazz e do blues provocam reposicionamentos da orquestra sinfónica para fora das suas convenções habituais, alterando em simultâneo as fronteiras com o grupo de jazz. Por outro lado, a ideia de juntar melodias que nasceram a partir da segregação de operários negros nos E.U.A, com as técnicas instrumentais da orquestra clássica ocidental, mostra aos participantes as possibilidades de experimentação artística, não somente em termos técnicos, mas também em termos de flexibilidade das hierarquias e dos valores morais em jogo.

Obviamente, estes tipos de criações musicais colocam algo de inesperado entre os participantes envolvidos, contaminando as experiências da audiência com as ideias de muitas ‘orquestras’ possíveis, questionando fronteiras simbólicas e rituais culturais de noções previamente concebidas.

Depois do ensaio, consultei uma importante plataforma eletrónica consagrada à divulgação das cenas jazz, que divulgava o projeto da seguinte forma:

‘Neste último dia do Amadora Jazz, mais à tarde e no Cineteatro D. João V, sobe também ao palco o GeraJazz, jovem ensemble da Orquestra Geração que vem interpretando o espólio jazzístico sob a direção de Eduardo Lála. Se o serão é sobre o presente, a matiné pretende contribuir para a construção do futuro, pois poderão estar no palco alguns dos músicos de jazz do Portugal de 2030.’<sup>19</sup>

As performances de consagração (Turner, 1982; Small, 1998; Perrenoud, 2007) são situações sociais de grande importância que não se resumem aos aspetos mais visíveis da atualização do trabalho realizado nos bastidores. Sem dúvida que ter acesso ao trabalho que é feito anteriormente nos ensaios, permite uma visão mais esclarecida sobre aquilo que os músicos

---

<sup>19</sup> Consultado em [www.jazz.pt](http://www.jazz.pt), no dia 27 de fevereiro de 2018.

realizam nessa situação. Porém, para o pesquisador é também nas pausas entre o ensaio geral e o concerto propriamente dito, nos intervalos e no final da apresentação que as conversas fluem abertamente, e, a partir das quais se tem um conhecimento mais aprofundado dos laços entre os indivíduos, as suas trajetórias musicais e visões do mundo.

Nesses intervalos, podemos ouvir falar de como se tentam conciliar os estudos superiores e o trabalho precário como caixa de supermercado, os apoios de um professor para que um jovem trombonista recém-integrado nas forças militares não deixe de tocar, como é que os projetos musicais de cada um se desenvolvem, observamos as relações com as namoradas e amigos mais próximos ou as dificuldades que um diretor da orquestra sente na comunicação com alguns dos vereadores da cultura das municipalidades. Nesses momentos, conhecemos alguns interesses comuns, diferenças nos estilos de vida, hesitações pessoais e aspirações futuras.

Para além disso, em determinadas performances de consagração a definição da situação social faz emergir laços sociais que revelam as solidariedades entre indivíduos, as relações de interconhecimento ou os contatos profissionais. Essas alianças aparecem no palco, nos bastidores e também nos marcos que assinalam os processos de maior institucionalização, como a gravação de CD'S, a criação de protocolos de aprendizagem ou a articulação de projetos em conjunto. Nesse sentido, os exemplos das relações entre a Gerajazz e a escola de jazz do *Hot Club*, com professores que trabalham nos dois contextos ou a gravação de um CD, em 2016, no qual dividiram temas com OMGA, colocam em evidência esses processos colaborativos.

### 6.2.2 Consagração: redes musicais subterrâneas

Em 8 de março de 2018, o concerto da Gerajazz na ESML vai começar assinalando o lançamento da primeira gravação em CD. Fico mais próximo do palco perto de um dos pais que está a filmar com um tripé.

Mais tarde, fiquei a saber que este progenitor participa nessa tarefa regularmente, fazendo um arquivo em filme de todos os concertos, dando posteriormente uma cópia aos coordenadores da orquestra. Podemos ver neste exemplo, como uma conexão colaborativa informal, como provavelmente tantas outras que não conseguimos observar nestas múltiplas interações sociais, cria fortes laços comunitários entre professores, famílias e alunos.

O concerto começa com alguns temas que já tinha ouvido nos Festival de Jazz, no dia anterior, mas não sei se é por causa de terem muito mais público (mais do dobro, muitos são colegas da OG), ou das condições acústicas da sala, o facto é que se sente uma energia diferente. Os improvisos também são mais incisivos e curtos, o que pode prejudicar o prazer dos músicos,

mas no efeito geral a apresentação ganha em expressividade. A voz ouve-se muito bem e as letras de *'Work Song'* e de *'Feeling Good'* favorecem poeticamente a empatia entre uma dimensão social e outra artística, metaforizando as realidades do palco com as vidas das famílias na audiência. As imagens das letras falam sobre o trabalho, de quebrar cadeias e prisões, de esperar uma nova vida, um futuro que ainda não vive no presente. No final, a audiência aplaude de pé.

Nos solos dos temas instrumentais, o maestro vai dando possibilidades aos mais inexperientes para mostrarem os seus improvisos. Neste momento, dois trompetistas entrelaçam nos seus solos um misterioso diálogo que inspira euforicamente a audiência.

O Eduardo vem ao microfone agradecer o financiamento dos mecenas presentes, sem o qual não seria possível levar avante o projeto, o apoio do público (nomeadamente dos pais) e o empenho dos músicos. Agradece a participação especial do jovem pianista, identificando-o como um aluno que veio de São Tomé e Príncipe, que num percurso de apenas três anos na escola profissional de Montemor-o-Novo, aprendeu a tocar e já faz solos com imenso talento. O concerto termina depois do previsível *'encore'*. Na saída estão mesas com pilhas de CD'S onde estão os temas gravados conjuntamente da OMGA e da Gerajazz. Alguns dos jovens solistas e professores assinam e distribuem os CD'S nessa sessão de autógrafos.

Por causa da intensa mobilidade social e espacial dos músicos, estes vestígios materiais e simbólicos dos registos fonográficos são fontes importantes para explorar como se constroem as identidades plurais, os gestos dos corpos e as pragmáticas do gosto (Hennion, 2004) caracterizados tanto por movimentos de permanência como por anseios de mudança.

Na perceção destas complexas *'redes sonoras subterrâneas'*, foi-me possível entender mais profundamente como estes músicos profissionais se desdobravam em múltiplas atividades, visto que os seus reportórios de papéis se alteravam consoante contextos específicos em que desempenhavam funções de professores de música, maestros, músicos, divulgadores culturais ou produtores musicais. No fundo, estas complexas camadas relacionais são importantes por se interligarem com as aprendizagens dos jovens músicos deste grupo de jazz, influenciando a construção de realidades intersubjetivas, linguagens musicais e modos diferenciados de trabalhar.

No que se refere aos meus protagonistas principais, Ariadne, Francisco e Ivo são alguns dos ex-alunos que participam no ensaio geral e no concerto. Entretanto o maestro vai encenando as entradas para os solos e as improvisações, do trompete, do trombone de dois dos alunos e do

saxofonista jazz convidado. A diferença entre eles é notória, quer pela segurança, quer pela linguagem musical mais inesperada e rica das frases saídas do saxofonista profissional. Nos bastidores, Amadeu vai articulando umas passagens das peças, ensinando uma das suas colegas de contrabaixo. Atualmente, diz-me que está a preparar as provas para fazer mestrado em Inglaterra. Marta enquanto segura o seu contrabaixo, conta como também quer fazer provas para entrar no ensino superior holandês.

Na página de *Facebook* da Gerajazz, são feitas diversas referências a participações em concertos e festivais, em particular na Festa do Jazz que aconteceu na sala de espetáculos do Capitólio de Lisboa, em 2 de junho de 2019, aparece a seguinte informação:

A Gerajazz é um projeto da Orquestra Geração/Sistema Portugal. É importante que em Lisboa, pensando nos complexos desafios que a cidade tem pela frente, continuemos a propor o jazz como um modelo de relação entre pessoas e comunidades. Utilizando os tópicos da improvisação para criar mais e melhor cidadania.

Nada melhor do que começar pelos jovens, fazendo aquilo que a Sons da Lusofonia tem fazendo ao longo dos anos: dar-lhes oportunidade para se misturarem e crescerem dentro dos centros de ação neste país periférico.

(Sons da Lusofonia/ Festa do Jazz 2019)

A experiência de participar neste diálogo entre performances de ensaio e de consagração (Small, 1998; Perrenoud, 2007) mostra-nos a importância das redes de relações nos processos de individualização destes músicos (Elias, 1993; Dubar, 2006). Embora as redes domésticas, de parentesco e de vizinhança possam assumir um papel relevante, as redes de socialização secundárias (Berger e Luckmann, 1966) destas práticas musicais coletivas desempenham um papel fundamental na definição das trajetórias musicais individuais, em particular quando enfatizamos as relações de cooperação e de competição intergrupais presentes ou ausentes nos eixos de ressonância horizontais, diagonais ou verticais (Rosa, 2019).

A somar a isto, ao considerar que estas redes de socialização secundária estão dirigidas a famílias de jovens com menores recursos sociais, quer ao nível das escolhas económicas, educativas e culturais, compreendo que em certa medida as limitações, mas também as potencialidades das criações musicais emanam geralmente dos enquadramentos coletivos destas práticas musicais. É a partir destas performances de consagração que estes jovens músicos atualizam convenções, valores e propósitos de ação conjunta (**ver anexo L**).

Para esse efeito, as relações negociadas entre as identidades dos grupos e as aspirações individuais, das diferentes práticas musicais coletivas, é uma forma de complexificar as formas

de socialização secundária, nas quais os indivíduos se envolvem diretamente com convenções distintas.

Certamente, isso acontece ao nível técnico com os modos de composição e notação musical, com as transformações corporais necessárias para tocar música em conjunto ou as singularidades de cada instrumento especificamente. Contudo, noutras dimensões as articulações que associam a construção de possíveis carreiras musicais com as redes de socialização do jazz, por exemplo, manifestam-se nos modos de organizar flexivelmente os estatutos sociais e nos modos como os regimes simbólicos direcionam as capacidades e os conhecimentos dos indivíduos.

Desta forma, como podemos observar na descrição de algumas das situações vividas no interior da orquestra de jazz, as relações de sentido de identidade e de alteridade com grupos diversos são fundamentais para que os jovens músicos desenvolvam formas de reflexividade na necessária preparação que estas práticas de improvisação musical exigem, confrontando convenções, laços de cooperação e circuitos culturais.

Nesse sentido, as trajetórias musicais que englobam este tipo de experiências intermediárias permitem aos jovens músicos experimentar múltiplas qualidades de colaboração dentro das mesmas estruturas, tornando-os conscientes das coordenadas musicais ligadas aos percursos da credenciação formal, aos percursos de consagração ou vivendo por dentro a criação de processos alternativos.

Noutra dimensão, as relações de sociabilidade destes jovens elaboram narrativas estruturantes para o reconhecimento que têm de si próprios, memórias que marcam os sentimentos de autoestima, as perceções de integração nas práticas coletivas, as histórias de vida de quem esteve ligado por dentro dos processos de produção destes eventos culturais.

Nesse sentido, a flexibilidade da orquestra de jazz integra quer alunos que ainda estão a dar os primeiros passos na sua formação, jovens que provêm de outras instituições de ensino ou antigos alunos que querem continuar a participar.

Uma das grandes diferenças na linguagem musical do jazz exigida a estes participantes é um conhecimento profundo e prático das potencialidades que o instrumento que tocam lhes dá para comunicarem com outros músicos.

As experiências de improvisação musical são essenciais para atingir esses fins, colocando em jogo capacidades individuais que sobressaem do grupo e simultaneamente procuram a sensibilidade coletiva. Devido a esses factores, as ligações afetivas aos instrumentos são

necessariamente reforçadas com estas imersões em diferentes linguagens musicais, ampliando os sentidos de reconhecimento das singularidades destes jovens músicos. Para que tal suceda, os instrumentos musicais têm de se transformar numa extensão do próprio corpo.

### 6.2.3 Entretenimento: Combo jazz na ‘Noite Europeia dos Investigadores’

Depois de saber que existia a possibilidade de haver uma apresentação musical Na Noite Europeia dos Investigadores, no Museu Nacional de História Nacional e Ciência, no âmbito do projeto de investigação Cidades em Mudança: processos participativos e Portugal e no Brasil, com o apoio do Centro de Investigação em Sociologia (CIES-IUL), perguntei espontaneamente a um dos saxofonistas da Gerajazz se estaria interessado em formar um grupo autónomo, com inteira liberdade criativa para tocar no evento.

Isso acontece quando ele me está a contar que vai para uma escola profissional, para um curso de produção musical, fazendo companhia a um dos colegas da Gerajazz. Logo nesse instante, fica combinado entre nós que ele e uns amigos iam durante os meses de verão preparar o concerto. Ao longo do mês de agosto de, falámos ao telefone diversas vezes e agendámos um almoço para acertar os detalhes, sabendo que o evento está marcado para o final do mês de setembro de 2018.

Nesse dia, falo com ele sobre logísticas de transporte, pagamentos aos músicos e outras questões concretas relacionadas com equipamentos e produção. Pela descrição que me faz ainda nada está muito adiantado, com exceção da escolha de dois ou três temas. Parece que os amigos de quem vai constituir o grupo ainda aproveitam as férias. Segundo me relata, uma das preocupações é reunir os instrumentos de percussão e confirmar a presença de uma vocalista que também toca baixo.

Nas primeiras semanas de setembro, fico a saber que o nosso projeto não vai ser concretizado, por causa da ausência de elementos na seção das percussões. Ainda procuro ligar esforços, sugerir contatos de músicos que possam ajudar, mas nada surte efeito.

Embora a ideia inicial fosse dar a iniciativa à capacidade de organização partindo dos desejos individuais e expressões criativas destes jovens em particular, para não deixar passar a oportunidade contato com o coordenador da Gerajazz, expondo as hipóteses de tocarem no evento. Entusiasmado com a ideia de eles experimentarem uma apresentação mais independente, propõe que um grupo toque num modelo de banda ou combo, sem recurso à sua presença como maestro.

Com a solicitude e empenho do diretor António Wagner Diniz e do professor Eduardo Lala as estruturas da OG entram rapidamente em funcionamento. Em poucos dias, todos os detalhes são acertados, nomeadamente os problemas de transporte dos músicos, instrumentos e equipamentos vários que permitiam a atuação ao ar livre nos claustros do museu.

A meio da tarde, uma carrinha branca de caixa alta entra no parque de estacionamento no Museu Nacional de História Natural e Ciência, com o produtor (elemento integrado profissionalmente na estrutura da OG) e os jovens músicos do Combo Gerajazz. Na seção rítmica vai estar a Marta no contrabaixo e o Paulo na bateria, acompanhados pelo Lamine no teclado/piano, o Rodrigo no trompete e a Juvânia como vocalista.

Pouco depois, o professor Eduardo Lála chega ao lugar do concerto para lhes dar apoio, explicando como devem estar atentos uns aos outros quando estiverem a fazer os solos e as improvisações.

A Marta senta-se numa cadeira e começa a fazer o alinhamento do concerto. Num papel manuscrito consigo ler por cima dos seus cabelos entrançados num estilo afro a lista com a sequência das músicas: Chicken, Work Song, Cantaloupe Island, Alright, Ok You Win, Moanin e Feeling Good.

Apesar da audiência no evento ser escassa, o concerto desenvolve-se com muita intensidade emocional, em parte isso também é fruto de terem que lidar com as inseguranças de cada um dos músicos. O quinteto tem três elementos que vêm dos núcleos de formação de Loures, um da Amadora e o pianista é um jovem músico de São Tomé, mencionado nos subcapítulos anteriores, que colabora regularmente nas atividades do jazz, mas não pertence a nenhum dos núcleos da OG, assumindo o papel de convidado especial (**ver anexo M**).

Num dos extremos do relvado, observo como o professor Eduardo e responsável pela produção ajudam no exterior a fazer o *check sound*. O piano elétrico aparentemente tem pouco poder de amplificação e ambos se aproximam do pianista para corrigir. A vocalista ergue a voz com a letra de *'Work Song'*<sup>20</sup> de Nina Simone, dançando entre agudos e graves, enquanto os investigadores fazem fila para se inscreverem nas atividades. Entre um dos versos da canção, o trompetista inicia um solo que é seguido pela improvisação do pianista. Durante alguns

---

Breaking rocks out here on the chain gang/ Breaking rocks and serving my time/ Breaking rocks out here on the chain gang/ Because they done convicted me of crime/ Hold it steady right there while I hit it/ Well reckon that ought to get it/ Been working and working/ But I still got so terribly far to go/ I committed a crime Lord I needed/ Crime of being hungry and poor/ I left the grocery store man bleeding/ When they caught me robbing his store/ Hold it steady right there while I hit it/ Well reckon that ought to get it/ Been, working and working/ But I still got so terribly far to go...

segundos sobressaem do fundo os compassos do contrabaixo e os sons metálicos da bateria, até que o trompete sinaliza a reentrada da vocalização.

Por coincidência num dos recantos do claustro, estava em exposição um projeto sobre os ‘Guias da Quinta do Mocho’, em que estes explicavam ao público como orientavam as visitas dentro daquele que é considerado um dos bairros mais africanos da AML, e no qual habitavam dois dos músicos do Combo Gerajazz. Nessa altura, foi interessante constatar que os guias culturais que percorrem as ruas do Bairro da Quinta do Mocho, mostrando os murais de arte urbana, e os músicos do Combo Gerajazz não tinham qualquer interconhecimento mútuo do que uns e outros andavam a fazer. Apesar do envolvimento em projetos de âmbito cultural, e da proximidade das redes de vizinhança, as atividades dos grupos não se tinham ainda cruzado.

Nos momentos de pausa deste pequeno ensaio, vão afinando as estratégias com algumas das indicações do professor Eduardo, mostrando como devem fazer as ligações musicais e gerir os volumes sonoros dos diferentes instrumentos.

Em seguida, com exceção da vocalista, todos os músicos vestem uma t-shirt vermelha com o logotipo associado ao projeto musical de inclusão social da OG. Quando começam a tocar um tema instrumental a maioria das pessoas está no interior do museu. Decido ir chamar pessoas para aumentar a audiência, mas não consigo convocar mais de uma dezena de ouvintes, ficando um pouco nervoso por eles estarem a tocar para uma audiência tão diminuta. Entretanto, assim que a vocalista entoa as primeiras palavras chegam mais algumas pessoas, que dançam em simultâneo com os movimentos que ela vai executando.

Durante o concerto neste formato de Combo Jazz, os músicos tiveram de se apoiar mais uns nos outros para ultrapassarem as dificuldades. Mais tarde, na reflexão sobre estas diferenças na configuração do grupo, revelaram a necessidade de trabalhar as relações entre a identidade coletiva e a expressão das potencialidades individuais sem que eventualmente perdessem um sentido de unidade.

Como não tínhamos muita gente no grupo senti-me um bocado mais exposta. Mas gostei... ouvir o som do contrabaixo lá fora (arquitetura do local). Gosto deste instrumento. Mas, o Combo Gerajazz como era um bocadinho mais pequenino senti que tinha de ser um bocado mais... Tinha de estar mais atenta aos outros colegas e gostei. Foi uma boa experiência.

(Marta, contrabaixista)

Nesta experiência, a sensação de participar na produção do concerto do Combo Gerajazz permitiu que ganhasse uma maior proximidade à forma como a construção das interações sociais, técnicas e estéticas eram negociadas. Nesse sentido, foi uma experiência relevante para

compreender a importância dos pormenores logísticos, as táticas expressivas do grupo, ou o enquadramento dos mecanismos de apoio. Por outro lado, a responsabilidade de pertencer, de ser cúmplice das estratégias de palco dos protagonistas reduziu efetivamente as possibilidades de uma observação distanciada que se ocupasse com o registo da situação, dado que estava a desempenhar um papel muito semelhante ao de anfitrião, preocupado com o bem-estar dos meus ‘convidados’.

A formação destes jovens músicos em concreto, parte de uma atividade sociocultural que nos seus princípios consagra a aprendizagem musical como forma de construir uma identidade coletiva que é reveladora de capacidades e fins culturais, de tal modo que todos os cocriadores, independentemente das suas vulnerabilidades físicas, das suas diferenças de classe social, género ou etnia, conseguem convergir em conjunto para os mesmos objetivos.

Desse modo, os principais propósitos destes projetos musicais distinguem-se da orientação de uma especialização estritamente profissional, mas dificilmente escapam aos elementos diferenciadores que fazem parte de todo o trabalho artístico. Assim, as necessidades legítimas de aperfeiçoamento interior destes jovens músicos e das suas interações coletivas perpassam de forma evidente nestes trabalhos coletivos de jazz.

Neste trabalho cultural e artístico está em jogo um padrão de ações autênticas que conduzem para a necessidade de se quebrarem automatismos, ações rotineiras e temporalidades mecânicas. Nesse sentido, as interações musicais que observei colocam estes cocriadores perante o desafio de inventarem as dimensões temporais e espaciais que vivem quotidianamente, questionando essas lógicas abstratas de medição cronométrica, mecanismos de eficácia das situações e processos de instrumentalização das relações sociais.

Para esse efeito, na maioria das ações orientadas para uma dimensão de expressão estética, posso considerar que os seres humanos manipulam símbolos, objetos e gestos que personificam singularizações prototípicas que dificultam as medidas do seu sucesso ou do seu insucesso.

No entanto, nestas trajetórias musicais que se diferenciam cultural e subterraneamente por via dos cursos de ação (Bertaux, 2014) levados a cabo por estes jovens músicos, dominam os desejos futuros de uma ocupação no mundo artístico. Apesar das dificuldades, são as convenções dos grupos de pares, a formação de identidades coletivas e os processos cooperativos que possibilitam as experiências de autodescoberta pessoal e elevação interior, balanceando rituais de trabalho, sociabilidades e inovação criativa entre sentidos coletivos e individuais.

#### 6.2.4 ‘Eu quero ser o melhor baterista’

Em 2015, quando **Paulo** entrou para o primeiro ano da Orquestra Juvenil, como os professores sabiam que gostava de tocar bateria, encontraram forma de ele entrar para o jazz. A dada altura, quando o baterista que devia ter tocado num concerto faltou, o responsável pela produção da Orquestra Geração convidou-o para integrar regularmente a orquestra de jazz. Algumas das tarefas deste coordenador eram a logística da marcação dos eventos, transporte de alunos e instrumentos, inventário de materiais e financiamentos e articulação das necessidades dos diferentes núcleos. Depois dessa situação, Paulo manteve-se como baterista da Gerajazz, apesar de ter convidado todos os seus colegas do naipe de percussão do núcleo da Apelação (Loures) para irem para o jazz. Assim podiam tocar nos concertos congas, vibrafone e outros instrumentos, para além da bateria. Mas a sua estreia no jazz teve uma história. Quando pensava que ia tocar bateria, soube que ia tocar pandeiro na primeira música e que o seu colega Joaquim ficava na posição de baterista. O professor percebeu logo que ele tinha ficado aborrecido com a situação.

A ‘rivalidade’ entre ambos começou naquele instante. Tiveram que dividir a bateria na orquestra de jazz. Cada um tocou cerca de duas horas. Paulo ficou mais satisfeito, embora tivesse pensado que o convite para o projeto jazz lhe tivesse sido dirigido exclusivamente. Apesar de terem que negociar os seus papéis como bateristas, a interação de ambos no grupo de jazz foi importante para se conhecerem melhor, permitindo que Paulo fosse integrado mais adequadamente na percussão da ‘Juvenil’.

Paulo na Gerajazz conheceu amigos que eram de outras escolas e de outros bairros com quem conseguiu criar rapidamente uma ligação. Principalmente, o grupo dos alunos mais velhos da Amadora, que estavam consigo na ‘Juvenil’ e na Gerajazz, que se metiam consigo e faziam brincadeiras em conjunto. Contudo, isso não retirou da equação a competição que sentia entre si e o seu colega Joaquim. Numa das músicas do jazz que se chamava ‘*Happy*’, que tinha um ritmo de bateria mais difícil de fazer, o professor de percussão lançou o desafio para que ambos estudassem, durante a semana que se aproximava. No ensaio seguinte, quem soubesse melhor o ritmo ficava a tocar essa música na bateria. Para apanhar os pormenores escutou inúmeras vezes a música, isolando as partes do ritmo e da bateria, algo que já acontecia normalmente quando ouvia qualquer tipo de performance musical. Isolava tudo o que fazia parte dos ‘baixos’ e do ritmo. Houve partes das ligações rítmicas entre os pés e as mãos que não conseguiu interligar.

Estrategicamente, pediu ajuda ao Leo, seu amigo da igreja e professor de bateria que dividiu o estudo em diferentes partes. Primeiro, Paulo teve de trabalhar cada uma das mãos em separado, depois foi necessário juntar o pé direito e a mão direita e mais tarde a mesma coisa com a mão esquerda. No ensaio ainda esclareceu algumas dúvidas que tinha com o professor de percussão da Gerajazz, mostrando que estava por dentro da construção do ritmo. Desta forma, ganhou mais uma música para o seu repertório e a posição na bateria, porque o seu colega não sabia fazer o ritmo. Paulo queria ser o melhor baterista, embora também quisesse trabalhar para ser cada vez melhor percussionista. De certo modo, ambos eram referências motivadoras que se inspiravam mutuamente. Os dois queriam manter o espaço do seu mundo de reconhecimento, um mais na bateria, o outro na percussão.

Mais tarde, Paulo conquistou duas músicas que tinham um ritmo similar ao que tinha aprendido, apenas eram um pouco mais lentas. O seu objetivo era ser o baterista principal da orquestra de jazz. Embora dominasse mais de uma dezena das músicas, os professores ainda mantinham o seu colega em duas delas. Foi construindo gradualmente esse repertório, nunca faltando aos ensaios e estudando regularmente. Ainda assim, ficava incomodado quando nos concertos tinha de ceder o lugar de baterista mais do que uma vez para que o seu colega tocasse. Preferia que isso acontecesse logo de uma vez, evitando a desagradável sensação de sair do seu papel de baterista.

Eu sou o baterista! Tu és o percussionista, por isso não te venhas meter no meu mundo. Quando é ao contrário, ele não diz, mas dá para sentir um bocadinho que ele não queria estar a tocar pratos. Queria estar a tocar tímpanos. Estás a ver? Consegues sentir isso. E às vezes, quando o gajo olha para ti e sabe que é o teu chefe de naipe na percussão, tipo... está-se bem, está-se bem. Mas isto é uma coisa saudável. Tipo... cada um quer ser o mais importante na sua área. Eu quero ser o melhor baterista, mas também quero ser bué bom percussionista.

(Camarate, outono de 2018)

No contato com o jazz, Paulo tinha aprendido temas mais simples do jazz tradicional e de *funk*, que evoluíram para composições e solos mais complexos. Reconhecia que a linguagem do jazz não era de acesso fácil, nem para quem tocava, nem para quem ouvia. Durante perto de dois anos, sentiu que o desenvolvimento da Gerajazz sofreu com as constantes entradas e saídas de elementos, levando a retrocessos na forma de comunicar uns com os outros e a repetições de músicas.

Para as coisas resultarem nos ensaios e nos concertos, importava que se conhecessem bem na forma de construir e improvisar as músicas. Na orquestra de jazz, tinham a orientação do

maestro e professor para manter o ritmo e dar as entradas dos solos. Os solos eram os momentos em que cada um estava mais exposto em termos individuais.

Na gravação de estúdio do CD da Gerajazz, sentiu essa ligação especial com o colega que estava ao piano em que ambos trocaram esse fluxo de energia. Estavam os dois concentrados em dar o melhor de si e isso transpareceu no registo. Refletindo sobre essas emoções explica,

Não interessa às vezes estar a tocar bué, estou a tocar bué para mim, e depois na sala isso não transparecer. Eu tenho de estar sempre atento. Por exemplo, são idosos... Eu não vou estar a tocar como gostaria de estar a tocar, a partir tudo. Não! Vou tocar na medida certa. Vou tocar levezinho, mas não vou tocar levezinho a perder energia. Vou continuar com a energia. A cena é isso. Tu tens uma energia. Mesmo que seja uma energia negativa, tu tens uma energia. Agora, cabe-me a mim como músico, que estou tipo a entreter-te, contornar isso. Contornar a tua negatividade. Eh, meu! Tive um trabalho de porcaria... ou só vim a este concerto porque já tinha gasto o dinheiro. A cena é tipo: eu tenho de estar lá não é para tocar para mim. Claro que posso tocar para mim, porque eu gosto de fazer aquilo, mas é para tocar para ti.

(Camarate, outono de 2018)

Noutra situação, em que estavam num concerto da Gerajazz ao ar livre, no anfiteatro da Fundação Calouste Gulbenkian, Paulo conta-me como foi sentir as dificuldades para manter a velocidade dos ritmos de uma peça, inventando algumas das partes com muitas notas que lhe saíam erradas. Contudo, nessa altura quando olhou para o público reparou que todos estavam a dançar, mesmo os seus colegas mais tímidos libertaram-se e fizeram solos. Segundo ele, foi uma questão de manterem a concentração nessa energia. Nesta narrativa de vida (Bertaux, 1997), existe consciência de que a nossa identidade intersubjetiva, a nossa realidade é uma conexão dinâmica que se constrói com identidade e a realidade de outros (Ricoeur, 1990), um cuidado de si mesmo (Foucault, 2004) que se expande para o cuidado da comunidade alargada, dependendo das condições políticas, sociais e económicas.

#### 6.2.5 ‘Temos de saber ouvir... assim como o contrabaixo, subtil’

**Amadeu** começou a tocar contrabaixo na Gerajazz, logo no início em 2010. Primeiro, sentiu-se motivado para fazer improvisos, mas inicialmente também por ter a proximidade dos amigos da Amadora. Relata como experimentou várias formas de pressão com eles em concertos de jazz, primeiro nas apresentações escolares, depois no final de concertos em diversos locais da cidade e mais tarde o projeto em nome próprio. Enquanto os solos se iam desenrolando, eles eram uma espécie de trapezistas que ficavam sem redes de segurança. Para ele os concertos de

jazz eram muito diversos, experimentavam-se sentimentos de imprevisibilidade que desafiavam ininterruptamente as relações entre músicos e audiência.

Eu acho que sinto mais facilidade em ter contato com o público e com os músicos pelo simples facto de ter a bagagem do jazz atrás. Porque o jazz já é uma coisa muito mais natural, muito mais móvel. Eu tenho de ter muito mais contato com quem está a tocar comigo, não é? Mesmo o público tem de sentir essa vibração. É uma coisa muito mais... (pensa e não termina a frase). Mesmo ao nível de ritmo e do som não tem de ser tão perfeito e isso ajuda estares mais focado na improvisação...

(Casal da Boba, Inverno de 2017)

Sobre as sonoridades do contrabaixo e do jazz em particular, como agentes catalisadores de experiências subjetivas, Amadeu reflete acerca de questões de identidade e alteridade que fundamentalmente transformam as perceções de si mesmo e dos outros.

Quando estamos a tocar temos de ouvir o que a outra pessoa está a fazer, estando escrito ou não. No jazz isso não está escrito. Mas uma pessoa está a fazer um solo e há pontos... por exemplo no contrabaixo: posso estar sempre a tocar, mas há aquele espacinho entre a bateria... em que é preciso saber ouvir e entrar exatamente no sítio certo para dar aquela presença. Entrou o contrabaixo. Percebeste? Percebi... ok! Mas, foi subtil. Não estragou nada, está ali. Acho que a vida é um bocado assim. Acho que todos nós somos um bocado assim. Todos temos uma parte de sermos vozes, de sobressairmos, mas também temos de saber ouvir e estar assim como o contrabaixo, subtil, mas quando sai... ele ali fez aquilo! Acho que é isso.

(Casal da Boba, Inverno de 2017)

Assim, como podemos constatar nestes exemplos, a orquestra de jazz, por exemplo, permite não só uma mudança na interpretação, mas também nas redes de contatos com outros músicos e professores que dominam a cena local. Estas segmentações em subgrupos musicais tendem a catalisar permeabilidades de passagem para outros domínios de atuação espacial e social, realçando o valor da improvisação e a possibilidade de criarem as suas próprias composições (ver anexos N e O).

**Marta** participou regularmente na Gerajazz a partir de 2016, vinda de um dos núcleos de Loures, depois de um convite para substituir um dos outros contrabaixistas. Anteriormente, já tinha participado no jazz e aproveitou imediatamente a oportunidade. Mesmo na altura em que tinha saído por falta de tempo, deixou em aberto um eventual regresso. Marta decidiu voltar a tocar jazz porque sentia uma relação forte com a liberdade da linguagem musical. Ela gostava dessas diferentes possibilidades musicais para se poder exprimir.

No caso do jazz, por exemplo, abandonava o arco do contrabaixo e tinha que desenvolver mais as técnicas do pizzicato. Essa performance trazia novas transformações físicas ao nível das articulações, mas também na improvisação melódica e no trabalho rítmico das peças.

Gosto do jazz, não sei bem porquê. Gosto porque é diferente. É uma maneira diferente de nos exprimirmos.... Há essa liberdade de alterarmos as coisas. No clássico isso não dava. Num concerto (clássico) ninguém vai alterar aquilo que foi ensaiado. Por isso é que o jazz é diferente.

(Benfica, Outono de 2019)

Na Gerajazz, em particular, Marta gostava de sentir o timbre dessa linguagem mais Groove em que utilizava outras técnicas para trabalhar os registos da improvisação. No clássico, sabia de antemão que ninguém ia alterar nada de substancial ao que antes estava ensaiado, era essa diferença que lhe despertava o gosto no jazz.

Sim, uso os dedos no caso do jazz. Lá está eu gosto de desafios. É mais um desafio. O meu desafio era, por acaso já não tenho bolhas, mas o meu desafio era conseguir tocar pizzicato sem ficar com bolhas. Agora já só tenho calo e nem sou contrabaixista de jazz, nem nada. Quer dizer sou (contrabaixista jazz) na Gerajazz!

#### 6.2.6 ‘As pessoas acabam por gostar sempre do jazz’

Na transição para a faculdade, **Inês** teve abandonar a Gerajazz para se concentrar mais nos estudos de nutricionismo. Inicialmente, logo nos primeiros anos da Gerajazz gostava das músicas, os ritmos e a liberdade de poder improvisar. Depois, sentiu que as músicas se repetiam muito, tanto que passados uns anos ainda estavam a tocar as mesmas peças. Atualmente, não estava muito por dentro dos planos do jazz, e até podiam ter algumas coisas novas que desconhecia. A somar a isto, julgava que as peças ficavam demasiadamente longas por causa dos inúmeros solos que cada um deles fazia.

Normalmente, tocavam uma introdução e depois vinham os solos de cada instrumento. Como o solo tinha de ocupar toda a linha melódica e isso prolongava-se por quase uma dezena de solos. No seu caso, declarava que manter a mesma base melódica para que os solistas pudessem sobressair tornava-se monótono. Por vezes, deu-lhe a sensação de que nunca mais terminavam determinadas peças, que chegavam a ter mais de quinze minutos.

As pessoas acabam por gostar sempre do jazz, mas eu acho que fica aborrecido. Ao início a música até pode ser super gira, mas só que se torna muito longa. Para mim acaba por se tornar cansativa. Ao início, costumavam pôr toda a gente a fazer um solo, primeiro que aquilo acabasse... poça! Será que vai acabar agora? (Amadora, março de 2017)

**Ariadne** é uma das melhores amigas de Inês. Pertence ao grupo fundador que iniciou os ensaios na Gerajazz, em 2009. Alguns anos depois, três desses colegas acompanharam a sua decisão de seguir a via profissional de música no ‘Conservatório’ (EAMCN). Mesmo nesses períodos de maior intensidade escolar, manteve a participação nessas experiências do jazz.

Por causa da música construiu boas relações de amizade, mesmo que não fossem músicos profissionais ou estudassem música. Isso passou-se quando conheceu o grupo *JazzUp* por intermédio de dois amigos, ambos da Gerajazz e do ‘Conservatório’, tal como ela.

Acho que não é preciso ser músico, mesmo músico para se fazer música (risos). Conheço pessoas que não têm formação em música e que compõem e que criam. Os JazzUp são uma banda que não está agora a funcionar, mas chegámos a fazer algumas coisas com eles, entre jazz, rap e poesia. Mais ou menos essas coisas. Quem escrevia era quem não sabia nada de música. Nós (com mais conhecimentos musicais) tínhamos que andar ali à procura das notas (para encaixarem nas letras).

(Amadora, fevereiro de 2017)

Nesse grupo, a palavra funcionava de forma mais melódica, mas as aprendizagens na Gerajazz, as capacidades de improvisação também permitiam trabalhar com as frases livres de um rapper com quem trabalharam no Bairro do Casal da Boba. A ideia foi juntar instrumentos e fazer coisas diferentes num registo próximo do hip-hop e chegaram a fazer gravações desse encontro, mas depois não avançaram mais.

### 6.2.7 Liberdade para improvisar

**Francisco** lembra-se do momento preciso em que a orquestra de jazz foi constituída. Na altura estavam num ensaio de naipe (sopros) e o professor de trombone sugeriu que tocassem uma melodia, dizendo que notas deviam tocar. Mais tarde, esse grupo do jazz integrou mais elementos, inclusivamente o seu irmão Amadeu (contrabaixo), os amigos Ricardo (trompete) Ivo (trombone) ou Ariadne (flauta). Ao longo dos anos, descreve os processos de desenvolvimento do grupo,

Na Gerajazz quando toco sinto-me bem. Ou seja, a única diferença que noto é tipo quando chego lá no Gerajazz, de semana para semana olho... às vezes só apareço passado um mês, dois meses e digo: espera aí, os miúdos que eu via começar há cinco anos atrás estão a tocar bem. Deixa-me pôr aqui concentrado para não perder o caminho. Noto uma evolução muito grande. É mesmo uma evolução que só deve subir mais.

(Amadora, abril de 2018)

Embora tenha sido um dos fundadores da Gerajazz não gostava de fazer solos com a sua trompa. Sentia-se bem quer no jazz quer no registo da música clássica. Algumas das diferenças que enunciou foram a sensação de estar mais à vontade no jazz, mesmo não gostando dos solos.

O jazz é mais à vontade. Nos solos podemos improvisar há vontade. No clássico temos de seguir mais a partitura, temos maestro, mas eu por acaso não gosto muito de fazer solos. Eu gosto mais do clássico com partitura e isso tudo. Mais discreto. Portanto, não solo muito nas apresentações. Nunca gostei de solar desde que entrei. Eu fui um dos fundadores da Gerajazz e nunca gostei de solar até hoje.

**Ivo** desde o começo da orquestra de jazz, manifestou grande interesse pela liberdade da improvisação, atualmente isso transparece nas suas principais referências musicais:

Na escola supostamente tocamos o clássico. Não é? Mas não gosto de estar sempre preso naquilo e tenho grupos onde tocamos outros estilos como funk, jazz, reggae, sambas, tentamos dar um bocadinho a volta a tudo. (...) Freddy Wesley é um trombonista de jazz de topo. Aquele homem faz milagres com um trombone na mão. É um deles. Outro é uma pessoa que eu gostava... (pausa longa) no ano passado toquei a solo com a orquestra do conservatório nacional de sopros com um maestro que veio de Espanha. Foi outra experiência boa nunca tinha tocado à frente de uma orquestra. É uma experiência única. Ainda por cima não estava à espera, basicamente faltava um mês para o concerto e o meu professor disse: vais tocar a solo com a orquestra.

(Lisboa, fevereiro de 2015)

Até mesmo no domínio do lazer, alguns dos lugares escolhidos para sair com os amigos durante a noite são influenciados pelos interesses ligados às opções musicais:

Por exemplo, eu como músico tenho umas preferências. Óbvio que sair com músicos nós já sabemos onde é que nós vamos. Mas depois tenho aquele pessoal que não é músico... Em Santos (Bairro de Santo, em Lisboa), por acaso há poucos lugares com música ao vivo. Há pouco tempo fui ouvir música jazz aqui no bairro (Bairro Alto, em Lisboa) numa das ruas da frente. Entra-se e do lado direito tem uma vitrine e os músicos estão ali a tocar.

Embora possamos verificar que em muitas destas trajetórias musicais existe um sequenciamento de ações que, por exemplo, tende a querer construir uma carreira por via da credenciação formal das instituições de ensino, as sociabilidades são algo de fundamental nas interações destes coletivos musicais que promovem as passagens entre diferentes grupos musicais, uns mais planeados e outros menos.

Nesse aspeto, as amizades, os namoros e a afetividade com professores e músicos são de grande importância. Neste quotidiano, os processos do trabalho estético e técnico da música misturam

relações de amizade, processos de aprendizagem, rituais de trabalho, práticas lúdicas e expressões artísticas.

De certo modo, estas aprendizagens transcendem uma orientação estritamente profissional, muitos destes participantes seguem inclusivamente aprendizagens académicas fora do domínio da música, colocando em jogo uma ideia mais alargada das experimentações musicais. Por outro lado, estas experiências de diversidade e flexibilidade criativa, parecem consolidar entre pares um estatuto de músico-artista, por acréscimo de capacidades nos bastidores destas atividades socioculturais.

### **6.3 *Camerata de Loures: ‘este grupo foi criado por nós’***

Em outubro de 2017, surge a constituição de uma pequena orquestra de música de câmara, depois de cerca de uma dezena de alunos mais experientes terem proposto ao coordenador do núcleo de orquestras da Apelação, António Barbosa, um grupo que trabalhasse repertórios de maior complexidade. A iniciativa da ideia teve origem na conversa entre duas amigas que viram a necessidade de interpretar temas com menos repetições, explorando outros caminhos artísticos e musicais. Nesse sentido, mobilizaram alguns amigos para abordarem a viabilidade desse projeto, que posteriormente tinha de ser validado pela direção da OG.

Para além disso, em conversa com diversos interlocutores envolvidos, fico a saber que essa necessidade adveio do facto de na orquestra municipal de ‘Bora Nessa’ de Loures, que todos eles integravam, estar constantemente a incluir novos membros, dificultando os desenvolvimentos de organização do grupo quer pela flutuação flexível dos participantes, quer pela grande dimensão de elementos que compunham a orquestra.

‘Sentíamos que estávamos cada vez mais a ficar para trás, que não evoluíamos. Então propusemos (ela mais umas amigas) uma Camerata, um grupo para os alunos mais velhos. Como aquela que existe na Amadora, porque na orquestra municipal de Loures estávamos ali presos... nos mesmos repertórios.’

(Sara, violinista, 10 de dezembro de 2018, Belém-Alcântara)

Seguindo a narrativa dos participantes, tudo parece indicar que as grandes dimensões da orquestra municipal constriam as margens de participação criativa de cada um deles, visto que as cadeias de decisão que constituíam essa organização institucional tinham regras com maior pendor hierárquico, de modo a ordenar as funções e os papéis sociais consoante as

necessidades. Nos grupos de menor dimensão, como a Camerata, os músicos vêm crescer as possibilidades de desenvolver singularmente as expressões de intervir como solistas, criando novas formas de relacionamento entre as experiências individuais e as configurações coletivas, adquirindo consciência do horizonte diverso de trajetórias musicais individuais que se podem conjugar. Finalmente, através desse contato próximo, compreendo que outra das motivações para criar este novo grupo de atividades musicais, é a vontade de estreitar laços de sociabilidade que não se restringem exclusivamente aos desenvolvimentos técnicos e expressivos das atividades musicais.

A Camerata de Loures é composta por cinco naipes de músicos e um professor que coordena os ensaios. Os primeiros dois naipes integram seis violinos que se dividem em primeiros e segundos violinos, cinco elementos deste naipe são do género feminino e um do género masculino. Depois, nos naipes com tonalidades progressivamente mais graves, temos três violas, um violoncelo e, finalmente, um contrabaixo (**ver anexo P**). Praticamente todos os membros deste ensemble fazem parte ou da orquestra municipal ‘Bora Nessa’ de Loures ou da orquestra juvenil mais avançada da Geração (OJG).

Neste agrupamento orientado para a música erudita, existem pelo menos dois protagonistas que também fazem parte da Gerajazz, evidenciando a flexibilidade e abertura entre os diversos projetos artísticos. Por essa via, estes jovens músicos constroem as táticas de passagem que permitem participar ativamente nos diferentes contextos.

Porém, isso sucede com algumas especificidades no que concerne à alteração do papel associado ao instrumento musical, facto que não é de pouca relevância na construção da própria identidade e nos sentimentos de pertença relativamente ao grupo, tal como podemos constatar na distinção feita entre o que é ser baterista ou percussionista, numa das trajetórias musicais descritas no capítulo anterior.

Deste modo, essas dinâmicas conduzem a que um dos violinos da Camerata de Loures passe a ser vocalista no jazz, enquanto que quem está no contrabaixo mantêm a sua identidade de contrabaixista nas configurações relacionais dos dois grupos, alterando, no entanto, de forma significativa as técnicas de execução num e noutra caso.

Os ensaios quotidianos acontecem uma vez por semana, normalmente aos sábados de manhã, na escola básica Bartolomeu Dias, em Sacavém. Para melhor comunicarem entre si, os membros partilham um grupo de WhatsApp, a partir do qual vão gerindo os horários, ausências e presenças, alinhamentos e partituras musicais, entre outros conteúdos de menor importância

para o funcionamento da Camerata, mas de suma relevância para reforçar os laços de sociabilidade e a identidade do grupo.

No começo deste agrupamento, os participantes estiveram alguns dias a estagiar todos juntos fora de casa para trabalharem a coesão do grupo. Estas situações de partilha de experiências, em particular os instantes de viagem, as dormidas sem supervisão parental e os momentos de lazer entre os grupos de pares, constituem histórias fulcrais para a unidade e identidade do grupo. Constatado que a diversidade de percursos escolares destes alunos mais experientes é um parâmetro revelador das formas de sociabilidade e dos estilos de vida dos participantes, não se focando apenas nos aspetos de um virtuosismo profissional e artístico que normalmente caracterizam os ensembles eruditos, quer pelo grau de aprofundamento de um tipo de repertório (determinadas épocas, autores ou temáticas) ou na sequência da exigência interpretativa que normalmente exigem.

Primeiramente, aqueles que seguiram para o ensino profissional e superior de música são aproximadamente um terço do grupo. Depois, os quatro percursos que alcançaram o ensino superior em Psicologia, Estudos Gerais, Economia ou Turismo, mostram como os entrelaçamentos sociais e culturais destas trajetórias musicais individuais, tendem a demarcar-se dos meios sociais de origem.

Na maioria das redes de relações dentro do bairro de residência, ou do contexto familiar, os elementos próximos apoiam estes percursos de escolarização elevada, mas dificilmente identificam os contextos e recursos que estão em causa nestes níveis de aprendizagem superior, tendo dificuldade em apoiar diretamente quem iniciou esse rumo. Neste exemplo, isso sucede quer em relação aos níveis de escolaridade quer em relação aos cursos de ação (Bertaux, 2014), estilos de vida e culturas juvenis (Pais, 2001; Feixa e Porzio, 2008; Feixa, 2018; Ferreira, 2017).

### 6.3.1 ‘Temos de afinar mais pequeno’

#### **a) Ensaio: estratégias, táticas e motivações**

Uma das características dos ensaios da Camerata é que estes permitem logo ver as peças do princípio ao fim, por exemplo, ao contrário daquilo que acontece nas orquestras com maior número de participantes. Num dos ensaios consegui observar trabalho de cerca de quatro peças musicais do início até ao fim, percebendo a satisfação que isso trazia aos vários elementos do grupo.

No dia 4 de abril de 2018, vou assistir a um ensaio noturno na Escola Mário de Sá Carneiro, na Apelação, em Loures. Este ensaio é o início de uma longa preparação para as primeiras apresentações públicas, entre as quais os concertos nas escolas públicas do concelho de Loures, permitindo aumentar as experiências de sincronização nas estratégias de palco em relação aos diversos elementos do grupo. Para lá chegar, atravesso de carro uma paisagem urbana que revela a expansão da cidade através dos novos investimentos urbanísticos da Alta de Lisboa, seguida pelas componentes rurais dos campos baldios que se cruzam com os grandes armazéns industriais e comerciais implantados nas fronteiras do concelho de Lisboa e do concelho de Loures.

A escola está completamente deserta. São oito horas da noite e o negro do céu não deixa sequer ver bem os passos do caminho. As luzes dos edifícios também estão apagadas pelo que entro no pavilhão às escuras, seguindo as indicações prévias dadas pelo porteiro da escola. Tenho de tatear entre as paredes para poder ultrapassar a escadaria. Felizmente, começo a ouvir os acordes dos instrumentos da Camerata, vozes e os passos que nesse piso de cima me orientam para uma frincha de luz de uma porta entreaberta.

Na sala encontram-se o António Barbosa (professor e músico) e os cerca de onze músicos que compõem nesse momento a Camerata. Nessa adaptação ao brilho intenso das luzes sou recebido por uma série de rostos conhecidos com quem já tinha interagido noutros contextos relacionais – a Marta que toca contrabaixo na Gerajazz e na orquestra mais avançada, Simão na viola ou Sara no violino. Com uma parede vermelha em pano de fundo, estão todos sentados em semicírculo, virados de frente para o maestro.

Os violinos atacam freneticamente as cordas com as frases do violoncelo e do contrabaixo em contraponto, mas logo de seguida num gesto assertivo é pedido que interrompam por não estar suficientemente rápido. Todos olham uns para os outros e concordam que isso estava a ser um problema, recomeçando numa velocidade superior.

Quando fazem uma pausa, falam uns com os outros e ao descreverem as dinâmicas do ensaio, as dificuldades das peças e as motivações de cada, dizem-me num tom descontraído que sou testemunha destes momentos embrionários do grupo. Na sequência da conversa recebo um convite informal para estar presente no concerto do dia 21 de maio de 2018. Nessa data, vão interpretar com três cantores (duas sopranos e um barítono) da Escola Profissional Metropolitana uma das passagens da Flauta Mágica, de Wolfgang Amadeus Mozart, na

Fundação Cultural da Culturgest, um dos espaços culturais mais consagrados da cidade de Lisboa.

No dia 24 de novembro de 2018, logo pela manhã volto para registar em filme alguns dos momentos do ensaio da Camerata de Loures na Escola Bartolomeu Dias, em Sacavém. Nas paredes da sala estão pintados uns murais com músicos que lançam notas serpenteantes uns sobre os outros, deixando entrever que estamos na sala de educação musical. Observo que as notas pintadas saem de um piano para se interligarem com os músicos pintados na parede perpendicular, sugerindo visualmente a ideia que as mensagens sonoras unem invisivelmente espaços etéreos, cadeias de ação e perspetivas.

Sentados nas cadeiras, cinco dos elementos do naipe de violinos preparam as afinações, enquanto conversam sobre os repertórios e as datas dos concertos próximos com o professor António Barbosa. Até ao Natal, têm pelo menos cinco concertos marcados. Neste dia, vão rever novamente um arranjo para a peça de Astor Piazzolla, '*Oblivion*'; '*Saint Paul-Suite*' de Gustav Holst, um tema de Vivaldi e ensaiar duas novas peças de Natal. Durante o ensaio, são discutidas as abordagens das articulações dos primeiros e dos segundos violinos com o professor a exemplificar como fica o ataque às frases com o meio ou as extremidades do arco, sendo fundamental o contato visual entre os músicos dado que não vai estar ninguém a dirigir naquela sequência de compassos. A ausência da figura do maestro nestes grupos de música de câmara pede mais atenção e autonomia entre os músicos. As dúvidas sobre as alterações de notas que vão surgindo são resolvidas caso a caso e, neste momento específico os músicos fazem as diversas anotações nas partituras, modificando a duração e volume de som de algumas colcheias, trabalhando ao pormenor a interpretação da performance.

Uma das violinistas chega atrasada e entra livremente na sala para o ensaio. Sem nenhum tipo de indicação, começa a montar uma estante onde coloca a partitura. Os outros violinistas sem prestar atenção aos seus gestos continuam a cantarolar para memorizarem as frases da melodia, logo de seguida fazem deslizar os dedos que num primeiro momento entoam as notas do compasso. Enquanto isso, várias vezes perguntam se são as notas naturais ou existe algum bemol. Na sequência destas dúvidas o professor pede um pouco de ataque numa sequência de semínimas iguais para que esta não fique marcada por um som demasiado monótono.

Num momento de pausa, aproveito para ir ao encontro dos elementos dos outros naipes – estão três violas e dois violoncelos a ensaiar separadamente noutra das salas da escola. Com a mesma disposição circular, a professora de violoncelo orienta os trabalhos do ensaio, pedindo que

toquem mais lento para conseguirem corrigir os erros de afinação. Em seguida diz, ‘os vossos meio tons são impressionantes... o lá está muito perto do si bemol... vocês põem o terceiro dedo demasiado a trás.’ Voltam a repetir ainda mais lento, enquanto a professora vai estalando os dedos a marcar o tempo. Em seguida, complicam os movimentos dos arcos com a adição das dinâmicas. Isso faz com que os instrumentos soltem uns sons ligeiramente desarticulados entre si.

Num intervalo, fico a saber que durante a primeira parte deste ensaio os planos são trabalhar isoladamente os conteúdos do naipe dos violinos, juntando num segundo momento os restantes instrumentos de tonalidades mais graves. Antes disso, são quase uma hora da tarde, ainda vão fazer a leitura de mais uma peça. A interpretação não corre bem e começam a conversar sobre a necessidade de dedicar mais estudo ao repertório da Camerata, mencionando a responsabilidade que têm na criação do projeto. Enquanto se levantam das cadeiras para se juntarem aos violinos no ensaio tutti, comentam as hipóteses de incluir ou retirar os temas menos trabalhados nos próximos concertos, numa clara preocupação com a qualidade do projeto.

Reunidos todos os naves da Camerata, recomeçam as afinações, mas com alguns contratempos que uma das violinistas verbaliza, ‘Eh, temos de afinar mais pequeno (expressão que significa tocar mais baixo). Se começamos todos a tocar cada vez mais uns em cima dos outros não conseguimos afinar.’ Por causa dos concertos que se aproximam, conferenciam sobre as possibilidades de adicionar mais um ensaio ao final do dia durante a semana, chegando a uma data provisória pelo facto de vários deles terem testes e frequências neste período escolar. Outro dos ajustes é tentarem que o ensaio da Camerata coincida com o sábado em que ensaiam na orquestra municipal para não terem todos os sábados ocupados.

No âmbito destas negociações o professor António diz,

‘Quero falar-vos sobre aquilo que disse na nossa reunião em setembro passado. Nós atingimos um nível que ninguém estava à espera. Foi muito acima das expectativas. Atingimos um nível alto. Agora, é de superar essa meta atingida. Para isso vou pedir-vos no meio das vossas vidas sobrecarregadas, que de vez em quando tirem um bocadinho para pegar nas coisas. Pensando sempre: o que é que vou ver no ensaio? É só relembrar. Tocar pequenas notas. Eu agradecia-vos isso. Eu e os outros professores porque assim o trabalho rende muito mais. É muito fácil se vocês já souberem alguma coisa do que se vierem do zero. Porque há sempre muita coisa para ver. É a mão esquerda, é o arco, é o ritmo, articulação e dinâmica. Vocês já sabem!’

Mais à frente combinam a possibilidade de fazerem mais um estágio intensivo de dois ou três dias durante as férias do Natal, enquanto alguém diz que não poder estar presente durante alguns

dias do início de dezembro porque tem um workshop de canto rock em Paredes de Coura, outros falam da viagem para atuar numa ópera em Nice, ambos os eventos apoiados pelas estruturas da OG.

Concluídos os arranjos de agenda comum, ainda conseguem tocar uma peça do princípio ao fim. Antes de voltarem ao tema, interrompem para se focarem nos pontos fracos revelados pelas afinações das violas. No final do ensaio, juntam novamente os violinos para perceber as melhorias do grupo todo e parecem estar mais satisfeitos com os resultados. Os sons na sala passam a ser dominados pelo burburinho das cadeiras a serem arrastadas, as despedidas apressadas, enquanto se arrumam os instrumentos, estantes e partituras.

Partindo destas descrições, observo que a negociação da organização temporal nestes grupos de interação é fundamental para poder cumprir obrigações escolares, compromissos artístico-culturais, relações de amizade e de parentesco, salvaguardando simultaneamente espaço para a vida pessoal.

Em comparação com as orquestras de maiores dimensões, que exigem uma centralização de decisões mais hierarquizada para poderem trabalhar, estes grupos satélites da Gerajazz e da Camerata permitem uma perceção singularizada das trajetórias individuais, relações de compromisso e construções identitárias.

Para além disso, penso que a livre associação na criação destes grupos e a consciência individual das ações assume um grau de elevada importância para que a participação ativa de cada um deles transforme efetivamente os horizontes de ação do coletivo.

Assim, esta interação em grupos descentralizados insere qualidades plurais ao nível da negociação, poderes de decisão individuais e dinâmicas coletivas, sofrendo influências e influenciando nos contextos em que as práticas musicais coletivas tendem a ser hierarquizadas pelos modelos conservadores das orquestras clássicas.

#### **b) Entretenimento: flexibilidades expressivas**

No dia 21 de maio de 2018, sigo com a ideia de que o concerto será num dos auditórios da Fundação Culturgest, mas fui informado pelos rececionistas que a atuação seria afinal no próprio átrio da sede do banco da Caixa Geral de Depósitos. Por esse motivo, entro no edifício pelas escadas rolantes que saem do centro de exposições e dão acesso a esse largo central.

Por coincidência, nos degraus acima dos meus vai o ‘patrão dos patrões’, o responsável pela Confederação Empresarial de Portugal (CIP) com ar de quem segue para uma importante

reunião de negócios. Importa esclarecer que a Fundação Cultural da Culturgest faz parte do património material e imaterial desta instituição bancária, situando-se no interior dessa sede central. O átrio é simultaneamente um lugar de receção e de passagem da fachada norte do edifício para a fachada sul. Naquele momento, ainda se encontra semivazio e o coordenador da OG, Wagner Diniz, ensaia com os cantores os pormenores da atuação.

Enquanto chama a atenção de um jovem barítono que faz a personagem de Papageno, na ópera de Amadeus Mozart, levanta-se e explica que a teatralidade expressa um sentimento mais popular, como se as frases fossem dirigidas a pessoas simples e trabalhadoras dos meios populares, como peixeiros, padeiros ou artesãos. Exemplifica os movimentos no ‘palco’ e a forma como o público deve ser olhado para passar a mensagem.

Não será de todo um acaso, a escolha do repertório da Camerata de Loures num espaço que é um dos pilares económicos do país. Convém recordar que a obra de Mozart simboliza os ideais do iluminismo, nos quais se debate a irracionalidade, a crença, a aristocracia e submissão ao feudalismo, representados pela personagem da rainha da noite.

Temos de convir que há uma dose de ironia na metalinguagem da apresentação, sobretudo se tivermos na memória as recentes crises financeiras (2008/2011) que as famílias, trabalhadores e contribuintes tiveram de suportar em virtude das diversas entidades bancárias portuguesas entrarem no carrousel ideológico da financeirização e desregulamentação da economia global (Piketty, 2019). Nesta circunstância em que se confrontam estas trajetórias musicais com estes poderes estruturais da cidade, somos levados considerar a enorme injustiça e ausência de cuidado institucional (Dowling, 2021) que essa destruição de recursos materiais e imateriais comuns significa em termos de impacto nas condições sociais de bem-estar, aspirações futuras de produção artístico-cultural e cidadania.

No final deste pequeno ensaio geral, em que Wagner Diniz, ele próprio um cantor barítono, ajuda a compor a teatralidade corporal cantores, pede-se aos músicos para irem descansar e fazerem as últimas afinações. Durante essa pausa, começamos a conversar sobre o projeto e logo de seguida afirma, ‘Na minha juventude (anos 60/70) já tinha trabalhado com a música e em bairros de lata complicados, com padres virados para a frente! Foi através do bureau musical, a juventude musical. Erámos cerca de trinta ou quarenta elementos e o bichinho deve ter ficado.’

Repentinamente, chama a atenção da professora de violoncelo que se aproxima de nós, mencionando que um dos alunos que abriu uma das peças no concerto em Sintra, não esteve à

altura da ocasião e que precisa de mais estudo. Segundo a sua perspectiva, a melhor forma para corrigir estas situações é tocar em conjunto para ir aumentando a confiança. Desta maneira, ninguém deixa de tocar apesar das hesitações, ou então estrategicamente evita-se essa abertura e toca-se logo em uníssono. Caso contrário, os erros individuais ficam demasiado expostos em palco.

De certa forma, esta situação informal exemplifica como no terreno se consegue aceder aos detalhes dos movimentos táticos e às estratégias de bastidores que asseguram os valores simbólicos das ações da equipa em relação às audiências para as quais se dirigem.

Ainda nesse âmbito, observo como o ethos da valorização do trabalho coletivo está presente de uma forma pragmática, no próprio ato de fazer a aprendizagem e menos num sentido de doutrinar previamente um conjunto de valores ideológicos.

O concerto da Camerata está prestes a começar. As cadeiras estão quase todas ocupadas. Um coro infantil da OG de Loures também entra na atuação da ópera. Na audiência reparo que grande parte dos presentes são familiares destas crianças, além de representantes e curiosos da instituição que cedeu as infraestruturas de palco. Ao longo do concerto da Camerata, verifico que estão três professores a tocar em conjunto com os alunos. Esta é uma tática também utilizada nas orquestras de maior dimensão, como as orquestras municipais e as orquestras infantis e juvenis.

Neste concerto, os professores distribuem-se respetivamente pelo naipe dos violinos, das violas e violoncelos. Seguramente, esta é outra das formas para transmitir confiança na apresentação em palco, sobretudo quando as peças e os projetos são demasiado recentes para mostrarem uma estruturação consolidada das práticas. Na interpretação das passagens musicais mais complicadas ou de maior visibilidade individual, a presença de músicos experientes em palco permite um acompanhamento das noções rítmicas, dinâmicas e articulações que protegem melhor o estatuto de todos durante a performance.

Em grande medida, neste caso específico a salvaguarda da identidade coletiva do grupo vai-se construindo em contraposição com as expectativas da audiência. Assim, mesmo que existam pequenos erros durante a atuação, a maior parte apenas detetados pelos próprios ou por ouvintes experimentados, é fundamental que a gestão das impressões musicais dirigidas ao público se consiga manter durante todo o processo de apresentação.

Embora a Camerata seja apresentada como um projeto satélite que não estava previamente planeado e se diferenciou da OG, na verdade opera com os recursos humanos e materiais que

estão centralizados no aparelho diretivo dos segundos. Contudo, há uma reciprocidade das relações simbólicas e das identidades coletivas que flui de volta para as orquestras de maiores dimensões, através das novas qualidades de som, da flexibilidade do grupo para se apresentar em locais mais diversos, revelando simultaneamente as intenções do trabalho dos solistas e as relações expressivas do grupo.

Durante o concerto, a Camerata toca as peças dos compositores Amadeus Mozart, Antonio Vivaldi, Astor Piazzolla, Edward Grieg e Gustav Holst. Depois, ainda ouvimos um tema tradicional de ritmos ciganos que é uma das imagens de marca da própria OG, para além de temas de música de Cabo Verde que costumam encerrar muitas das apresentações da orquestra, remetendo para os valores culturais, diversidade étnica e de classe dos locais e bairros da periferia nos quais costumam trabalhar.

No final do concerto, fico à conversa com o Paulo (percussionista) que veio com a sua mãe apoiar a namorada Sara (violinista) e o seu irmão Simão (violoncelista). Num certo momento, em que estamos a falar do percurso dos filhos nestes projetos musicais, a mãe afirma com alguma apreensão nas suas palavras:

‘O Paulo também foi para a viola como o Simão, mas depois aquilo não deu. Como andava sempre a batucar (sorri) foi para a percussão, e até hoje por lá ficou! Gostava que seguissem outra coisa, mas é o que eles querem. Temos de apoiar, não é? É preciso é serem bons no que fazem, depois as portas logo se abrem em termos de trabalho. No que puder estarei aqui para poder ajudar.’

### **c) Consagração: trabalho de autonomia e interseção de territórios**

No dia 25 de outubro de 2018, a Camerata de Loures apresentou-se no auditório dos Recreios da Amadora no âmbito das comemorações do 5º aniversário da Junta de Freguesia da Venteira. No palco estão apenas dois professores entre os alunos, respetivamente no naipe das violas e no único violoncelo que hoje está presente. Depois dos temas mais introspetivos de Antonio Vivaldi, uma música do tradicional cancionero de Cabo Verde, Sol di Manhã, do compositor Paulino Vieira, contagia a audiência que se levanta para dançar.

No final, são levadas flores ao palco pela presidente da Junta de Freguesia, representantes locais e o diretor do Agrupamento de Escolas Maria Keil, da Apelação (escolas onde alguns destes músicos ensaiam). No átrio do teatro, servem-se taças de espumante e fatias de bolo do aniversário que se distribuem entre os músicos e a audiência. Nesse momento de comemoração, o diretor das escolas da Apelação relata-me que é membro da Associação Cultural Janeiro

Musical que se localiza na Venteira, tendo por isso contactos próximos com os órgãos diretivos da Junta de Freguesia.

Nesse sentido, as pontes para a participação da Camerata neste concerto foram criadas por si, estreitando as relações instituições com os vários interlocutores, ampliando desse modo as redes para futuras colaborações culturais. Assim, podemos dizer que as relações informais entre professores enquadrados por quadros institucionais distintos, como é o caso das escolas públicas e da OG, permitem gerar um movimento de ampliação das redes de interação em diferentes contextos reputacionais e territoriais da cidade que favorecem as práticas musicais eruditas dos jovens participantes.

Por outro lado, na configuração relacional da Camerata de Loures observa-se uma cooperação intergeracional entre professores e discípulos que se diferencia pelo reconhecimento da autonomia de capacidades artísticas como músicos solistas, pela motivação do fortalecimento das redes de sociabilidade dos atores, pela tendência para descentralizar os modos de decisão (embora o seu efeito seja ainda diminuto), mas também no reconhecimento público destes nos concertos.

Como afirma o filósofo Jacques Rancière (2010), esta tendência relacional de afastar a distância radical entre mestres e discípulos coloca em jogo as possibilidades de verificação da igualdade das inteligências, escapando a lógicas de embrutecimento social, ao mesmo tempo que se promovem gradualmente processos de emancipação artística e intelectual (Rancière, 2018). Assim, este regime de interação *open source* entre professores e alunos é uma fonte renovada de criação de capacidades que não têm necessariamente de estar justapostas a um papel ou a uma ocupação exclusiva, constituindo motivações para novas formas de participação.

### 6.3.2 Os timbres da Camerata de Loures: ‘é mais um grupo de música com os amigos’

Na Camerata predominavam as redes de interação dos alunos mais velhos dos núcleos de Loures, mas englobavam entre dois e três elementos com entradas recentes, mostrando uma abertura do grupo à integração intergeracional de novos membros. Uma das coisas que exprimiam constantemente em relação aos motivos do aparecimento da Camerata, diziam respeito à iniciativa de ter sido criada por eles, aos novos desafios técnicos e artísticos e ao desenvolvimento das relações de sociabilidade entre eles.

No acompanhamento das trajetórias musicais nestes múltiplos coletivos musicais, aprofundo como os movimentos de agência social fluem na construção da diversidade cultural do tecido urbano (Finnegan, 1989), pensando como articulam, distanciam ou complementam um repertório de papéis interligados nos propósitos das atividades musicais (Hannerz, 1980).

Como podemos verificar, as trajetórias musicais diversificam-se em relação aos grupos que são integrados, aos envolvimento situacionais que integram a construção de papéis em diferentes perspectivas ou no esboço das aspirações futuras.

### 6.3.3 ‘A camerata era a minha prioridade’

**Marta** vive uma forte relação com o seu contrabaixo, dizendo emocionada que ele é uma extensão física do seu próprio corpo. Como decidiu seguir música no ensino superior, a música aparece em inúmeras esferas do seu quotidiano, nas suas relações de sociabilidade e lazer. Através do contrabaixo, descreve como consegue comunicar os sentimentos mais profundos e indizíveis da sua sensibilidade. Por isso, embora tenha já uma grande parte do seu tempo ocupado com a música, sente que as abordagens complexas e as formas de sociabilidade da Camerata são uma mais-valia para poder desenvolver as suas capacidades.

Na Camerata tenho que olhar e comunicar com os meus colegas. Aí tenho que ouvir a parte dos outros, mas tenho de ouvir mais a minha parte. Porque o contrabaixo é muito difícil de se ouvir, não é? E eu gosto de sentir o timbre do instrumento (faz sons com boca: boom, boom).

Doutra forma, descreve o espectro das relações de sociabilidade, analisando os sentimentos de afetividade, as tensões e conflitos desse acréscimo de interconhecimento pessoal.

A Camerata, no entanto, é mais um grupo de música de câmara com os amigos. É um grupo pequeno, damo-nos todos bem. Oh, pá! Às vezes há coisas, desentendimentos, mas não nos deixamos de dar bem.

Exemplificando uma situação concreta em que não pôde participar num dos eventos por causa da sobreposição de compromissos e que levou a uma troca de argumentos com os seus companheiros no grupo de WhatsApp:

Se eu tivesse outra coisa que não fosse da escola e um concerto da Camerata, claro que eu ia ao concerto da Camerata! Porque a Camerata era a minha prioridade. Só que tudo o que tenha a ver com a escola... a escola neste momento é a minha maior prioridade.

Assim, podemos analisar que embora os papéis sociais se expandam dentro do mesmo reportório papéis que se encontram ligados às experiências musicais podem ser geradores de tensões e discordâncias que necessitam de intervenção, recriando a importância dos papéis atribuídos, repensando as ações e os laços das redes sociais em causa. Podemos imaginar que

essa mediação entre os diversos papéis que se desempenham não é sempre feita dentro de prioridades semelhantes, podendo variar com as condições singulares do envolvimento situacional dos indivíduos.

Por existir uma multiplicação de papéis nos grupos e orquestras, urge analisar de perto a relação entre estes diferentes domínios de interação mais formalmente estruturados com os lugares intersticiais em que os jovens elaboram as suas trajetórias musicais futuras, ponderando os graus de pré-ocupação na consolidação de uma carreira musical e os caminhos alternativos esboçados pela agência dos performers no interior dos diferentes meios de cocriação.

#### 6.3.4 ‘É como se fosse um solista’

Como **Simão** está a seguir o curso superior de Estudos Gerais (Faculdade de Letras de Lisboa), não consegue estudar música todos os dias e isso tem impacto nas exigências dos repertórios e práticas da Camerata. Como em parte, todos os membros têm um papel de solistas é complicado ocultar os erros de interpretação das suas passagens de viola. As vulnerabilidades dos próprios e os diálogos musicais com os restantes companheiros do grupo podem ser detetadas facilmente pelo público, sendo complicado manter a definição de situação para os desempenhos esperados.

Além disso, Simão estabelece comparações e reflete sobre as diferenças que sente ao tocar viola nas malhas de interação da Camerata e, em relação aos outros coletivos.

‘Na Camerata cada um de nós é como se fosse um solista. Se alguém faz porcaria nota-se logo. Nos ensaios da Camerata não podemos ficar para trás. Na orquestra da juvenil ou da faculdade não é tão notório se um de nós cometer um erro. Afeta o som, mas não aparece tanto no conjunto como na Camerata. Se errarmos na orquestra da juvenil todos compreendemos porque isso não afeta tanto, mas na Camerata isso nota-se logo. Por exemplo, na Camerata tocamos o *Oblivion* de Astor Piazzola e logo no quinto compasso tem um solo para as violas. Aí, ainda mais nessa zona temos de ter o máximo de atenção.’

Descreve como o reduzido grupo da Camerata (entre dez e quinze elementos) têm uma relação que ainda se torna mais próxima por serem todos de Loures, ou seja, existe uma dimensão de pertença que está vinculada aos propósitos de interação dentro do grupo que se associa a uma certa identidade territorial.

Nas saídas para os ensaios e concertos, as viagens são momentos importantes de sociabilidade. Fazem jogos, cantam e contam histórias. Segundo ele, as raparigas da Camerata saem mais juntas para escolherem as roupas das atuações em conjunto. Nessas alturas, os três rapazes são deixados para trás. Esta circunstância em relação ao vestuário personalizado mostra como a apresentação de si também, ou a perceção das relações se individualiza consoante os grupos.

Nas orquestras de maiores dimensões, as roupas têm de ser iguais para todos e isso é decidido por uma hierarquia centralizada, mas o elevado número de participantes também causa outros efeitos ao nível do desempenho dos atores:

‘Quando toco viola mostro exatamente como sou naquela altura. No grupo mais chegado (Camerata) sou mais extrovertido. Quando está muita gente fico envergonhado e menos desinibido.’

Noutro sentido dessa tendência individualizante, as relações da audiência com a Camerata no final dos espetáculos são percecionadas como momentos em que recebem uma maior quantidade de elogios porque as pessoas facilmente reconhecem e abordam o grupo todo,

‘Normalmente temos um aumento do número de concertos na época de Natal, no final do 2º período e no 3º período do ano letivo. Este período da Camerata foi logo algo atípico. Todos nós ficámos surpreendidos. Do nada, logo no início, tivemos bastantes concertos. As pessoas esperavam por nós no final do concerto e fomos muito elogiados. As minhas aulas ainda nem tinham começado e já haviam concertos marcados.’

Esta intensa participação nas experiências musicais coloca-lhe alguns constrangimentos sociais nas expectativas futuras. Do lado da família da mãe não são muitos recetivos a que se dedique exclusivamente a fazer música como modo vida, embora apoiem e gostem que participe nas atividades. Obviamente, um dos principais receios expressos é a incerteza dos enquadramentos artísticos e culturais ao nível da estabilidade profissional e dos rendimentos. Para além disso, existe uma autoconsciência sobre os possíveis sentidos da sua trajetória musical que se pressentem na análise que faz das circunstâncias e fases da sua vida:

‘Em relação à música sei que vai haver um momento em que tenho de abandonar estes projetos. Não vou ter cinquenta anos e estar na Geração. Na orquestra da universidade sei que eles também têm professores e isso, mas um dia terei de sair. Tenho consciência que ao longo da minha vida a música vai ter menos peso na minha vida. Vai chegar um momento em que por causa do das minhas responsabilidades com o trabalho ela vai diminuir no meu dia-a-dia. A minha ideia quando acabar este curso é ir para o exército para estar na parte administrativa. Como não segui música quando deixar de ser estudante dificilmente conseguirei estar nestes grupos, mas há fortes possibilidades de manter a música na igreja. Aí não existe ninguém para fazer o meu lugar.’

A autoconsciência das mudanças temporais em relação à participação nos diversos domínios musicais, quer seja a orquestra universitária, a orquestra Geração, o ensemble da Camerata de Loures ou grupo da igreja evangélica, é nitidamente contraposta a uma visão do mundo em que determinadas práticas serão submergidas pelas exigências da vida adulta nas suas diferentes formas de ganhar a vida. Ao mesmo tempo, parece estar implícita uma competição de práticas, um estatuto social, uma definição da realidade que incompatibiliza a manutenção das atividades musicais em determinados grupos.

### 6.3.5 ‘Ficámos todos mais próximos’

**Sara**, na descrição que faz dos laços com os companheiros da Camerata, revela que tem uma nítida perceção da singularidade individual dos companheiros de projeto. Estes são todos referidos pelo nome próprio, com conhecimento das idades, dos percursos escolares, relações familiares e de residência, os interesses e particularidades emocionais, os pontos fracos e os pontos fortes que mostram em termos de personalidade no interior do grupo.

Segundo a sua visão, existe uma enorme influência das relações de sociabilidade nos processos de trabalho da Camerata. Em comparação, com as ideias de virtuosismo da orquestra juvenil da Geração, na Camerata sente que se trabalham em profundidade os laços do grupo. Deste modo, os sentidos destas relações de amizade, as motivações e os jogos das relações sociais por si só são percecionados como fontes de alteração dos desempenhos, gerando motivos de prazer, cumplicidades ou conflitos.

‘Para além de músicos nós somos amigos. Eu acho que a música resulta muito melhor quando somos amigos! Quando estou a tocar com pessoas que não conhecemos é totalmente diferente do que tocamos com pessoas que conhecemos.’

‘Além de estarmos ali a tocar, somos amigos! Eu acho que isso ajuda. Contribui muito para o bom resultado da Camerata. Acho que o nível da Camerata, no ano passado (2018), disparou porque nós tornámo-nos cada vez mais amigos. Estávamos todos juntos com mais regularidade.’

No sentido de serem reforçadas as relações de amizade são proporcionadas experiências que o novo grupo articula com a coordenação e os recursos da OG, saindo fora das vivências de encontro quotidianas. Nesses cenários de descoberta mútua, os aspetos relacionados com a sociabilidade são caracterizados como fundamentais para manter a coesão do grupo, algo que vai muito para além das afinidades com as práticas musicais.

‘Depois de estarmos juntos num estágio, no Inatel da Foz do Arelho (perto das Caldas da Rainha) ficámos todos mais próximos. Foram só três dias, mas serviram, por exemplo, para termos três horas para ensaiar e cinco horas para falarmos (risos). No dia-a-dia isso não nos acontece. Nos ensaios da Camerata, quando acabamos vamos embora. Todos temos vidas muito ocupadas. Não há assim tantas oportunidades para conversarmos.’

Assim, podemos afirmar que as experiências da Camerata também se tornam uma motivação para os outros alunos, quer sejam da iniciação ou da orquestra municipal de Loures da Geração. Como no caso de grupos maiores de orquestras, em que se reuniam alunos de diferentes níveis de formação, sentiam que estavam demasiado tempo a repetir as mesmas coisas, a Camerata

veio desbloquear novos repertórios musicais e outras formas de estudo, proporcionando motivação acrescida para se iniciarem novas dinâmicas em todos os projetos.

Há um conjunto de possibilidades que são abertas por estas dinâmicas de interação. Entre elas, uma navegação flexível por diversas esferas sociais dos concertos, palcos e viagens que, em sentido contrário, os elevados números de participantes tendem a bloquear com vagarosos processos logísticos de operacionalização. Por outro lado, as novas formas de aprendizagem nos ensaios ou os papéis sociais atualizados e projetados nos diferentes círculos de interação requerem rituais de produção e de reprodução de laços sociais diversos.

Nesse sentido, os processos de mediação que são necessários para transitar entre os códigos objetivos, valores e estéticas entre diferentes orquestras e meso orquestras são possíveis fontes para a aquisição de papéis discordantes entre os participantes (Goffman, 1993 [1959]). Assim, quer por via da pluralidade de acessos a regiões de fachada e de bastidores diversas, quer pela troca de quadros simbólicos experimentam-se nestas diversas performances musicais as possibilidades de criação da singularidade individual imanente aos modos da aprendizagem artística.

Nestas segmentarização de afinidades relacionais (Evans-Pritchard, (1969 [1940]), ainda dentro da esfera de ação da OG (Gerajazz e Camerata), as performances conduzem a processos de simbiose, conflito ou comparações de índole reflexiva; ou nas relações exteriores com orquestras universitárias, diferentes redes e circuitos musicais ou os projetos e bandas construídas nas interações de sociabilidade.

Esta coordenação do envolvimento situacional implica uma consciência da diversidade dos desempenhos das equipas (Mitchell, 1996 [1956]), num determinado contexto as mudanças de papel são imanes às especificidades de interação coletiva, quer porque nessa definição de situação somos solistas, substituímos um instrumento por outro ou mudamos de estilo musical, por exemplo.

Finalmente, nestas solicitações para participar em diferentes cenas musicais (Sieber, 2002, 2005; Bennett, 2004) e circuitos (Magnani, 2002; 2005), as aspirações convergem mais no sentido da profissionalização ou da semiprofissionalização das atividades musicais, ou como experiências paralelas associadas a formas de sociabilidade, imaginários simbólicos e estilos de vida.

## 7 ‘Micro bandas’ – circuitos centrais e alternativos de Lisboa

Na análise das trajetórias musicais pós-orquestra Geração, conseguimos compreender através da articulação entre perfis biográficos e situações performativas, como a fluidez da vida social e urbana destes jovens desmistifica os estereótipos com os quais são inúmeras vezes associados.

Nesse âmbito, as atividades artísticas que partem de condições sociais situadas nas periferias urbanas mais desfavorecidas deparam com a ausência de instituições culturalmente estruturadas que possam acompanhar devidamente essas participações no quotidiano da vida urbana. Essas lacunas sociais e políticas geram, por sua vez, contramovimentos de criação alternativa que se expressam na esfera pública de modo relevante (Aderaldo e Raposo, 2016). Estes lugares de invenção quotidiana (De Certeau, 1980), heterotopias urbanas no sentido de se criarem “contra lugares” na ausência de políticas urbanas que respondem aos desejos de participação democrática (Foucault, 1984; Lippolis, 2016), estão sujeitos ao relacionamento assimétrico com hierarquias institucionais que esboçam relações de cidadania e interdependência social num sentido mais abrangente.

Nessa perspectiva, Fernando Arenas (2015) contextualiza de forma distinta como as primeiras vagas migratórias para a Área Metropolitana de Lisboa, a partir dos anos 1960, conduziram a uma escassa integração cultural e social dos cidadãos de origem africana, acentuando uma forte clivagem percebida como socialmente exótica, ou seja, perspectivada como uma ótica excêntrica aos padrões convencionalmente aceites. Esta marginalização cultural e social foi agudizada pela segregação espacial em bairros municipais construídos especificamente para alojar essas populações africanas.

Os atuais jovens afrodescendentes dessas vagas migratórias que são, simultaneamente, portugueses, africanos e europeus, apesar dos estereótipos sociais de xenofobia, violência e passividade social a que estão associados, têm revelado uma importante dinâmica cultural no tecido urbano, levando a que se mencione mesmo a emergência de uma estética africana contemporânea na cidade de Lisboa (Arenas, 2015; Varela, Raposo e Ferro; 2018).

As condições sociais de falta de recursos vários em que muitas destas famílias e cidadãos vivem, tendencialmente afastam muitos destes jovens das dinâmicas democráticas de interconhecimento cultural, social e científico que as políticas europeias procuram construir, por exemplo, através dos programas de intercâmbio de estudantes Erasmus que acolhem jovens europeus nas diferentes cidades (Malet Calvo, 2017; 2018).

Porém, essa clivagem paradoxal agrava-se ainda mais com a visibilidade internacional que a cidade de Lisboa tem adquirido, sobretudo nas duas últimas décadas do século XXI, entrando nos principais fluxos económicos do turismo internacional (Baptista e Cordeiro, 2018). Nessa projeção de capital global, Lisboa é estrategicamente anunciada como uma cidade europeia cosmopolita, aberta, que integra a diversidade cultural dos seus cidadãos, como atestam por exemplo o ‘Festival Todos’, que proporciona um palco para as comunidades migrantes desde 2009, ou o evento cultural ‘Lisboa Mistura’, que especificamente promove o encontro intercultural dos ‘sons da lusofonia’ entre diferentes comunidades urbanas.

No entanto, aqueles que em grande parte contribuem para esse imaginário coletivo de abertura, criatividade e cosmopolitismo da cidade, nomeadamente as significativas vagas de músicos migrantes africanos (Monteiro, 2011; Marcon, 2013; Sedano, 2018) e brasileiros que desde as décadas de 1980 e 1990, até aos dias de hoje, renovaram as correntes musicais lisboetas (Sieber, 2005; Cidra, 2010; Guerreiro, 2012; Bento, Cordeiro e Ferro, 2016), estão expostos a dinâmicas de grande incerteza social e laboral. A essa escassez de recursos não são alheias as políticas públicas do Estado português, apesar do reconhecimento da importância crescente das práticas culturais no desenvolvimento económico e nas dinâmicas de coesão social do país.

Noutra perspetiva, questionamos como se articulam essas noções objetivas e intersubjetivas de contextos artístico-culturais com as recentes transformações dos processos de digitalização da sociedade com as quais se intersejam. Nomeadamente, como essas trajetórias musicais estão efetivamente condicionadas pela aceleração das relações cooperativas dentro de uma ideologia societária que reifica experiências quotidianas, pela instrumentalização de processos e definições de realidade (Han, 2015; Crary, 2018).

Além disso, importa questionar de que forma, indivíduos e grupos modificam essa colonização estrutural imposta, reinventando símbolos alternativos, usos sociais e processos criativos.

### ***7.1 A experiência de tocar nas ruas de Lisboa***

Na reta final da minha dissertação de mestrado, no verão de 2012, durante as férias escolares em que a cidade de Lisboa é inundada pela visita de turistas vindos de todas as partes do mundo, reconheci três jovens que transportavam volumosos instrumentos musicais (uma tuba, trombone e percussões), subindo a Rua Almeida Garrett. Anteriormente, tínhamos estado a conversar no âmbito dos ensaios da Orquestra Geração e da Gerajazz, dos quais todos faziam parte.

A revelação inesperada de que este trio tocava nas ruas históricas de Lisboa, orientados pela sua própria autonomia, recriando novos palcos e experimentando espaços públicos centrais, iluminou um mapa, até então oculto, das suas trajetórias musicais. Retrospectivamente, compreendi que este grupo de amigos tinha familiaridade com o território urbano em causa, dado que, estudavam na Escola de Música do Conservatório Nacional. Temos que ter em conta que esta escola estava localizada no coração do Bairro Alto, sendo este um lugar primordial dos lazeres noturnos, de experiências culturais e sociabilidades juvenis da cidade de Lisboa.

Nesta cartografia imaginária, analisei que a autodescoberta de poderem improvisar no espaço público urbano da rua (Rigal, 2016), possibilitava uma nova forma de apresentarem as suas capacidades de agência, capturando quer a existência de um circuito informal percorrido por diversos músicos (nacionais e internacionais), quer as redes de interconhecimento que aí eram criadas.

Em conversas tidas posteriormente, já no enquadramento da pesquisa de doutoramento, aprofundei que na diversificação dos grupos saídos de práticas musicais coletivas (Gerajazz e Camerata), mais de metade dos jovens da Amadora e de Loures, que acompanhei durante esta pesquisa, tinha passado pela experiência de tocar na rua. Quando me contavam as suas histórias apontavam diversas razões para embarcarem nessas experiências. A primeira, de índole mais pragmática, era o dinheiro que eles conseguiam realizar com essas apresentações, com a consequente liberdade que esses recursos permitiam.

Em seguida, referiam a importância de estar em contato próximo com um público desconhecido e sentir as suas reações às músicas que tocavam. Noutro plano, mostravam como se aprendia a ganhar confiança na comunicação espontânea com um público diverso e inesperado. Descreviam os encontros com outros músicos, uns mais de passagem na cidade, outros que se inscreviam profundamente nas diversas cenas e circuitos musicais de Lisboa.

Importa ter em conta que nesses circuitos musicais a cidade de Lisboa é apresentada simbolicamente como um dos lugares de criação do fado (Costa e Dores, 1984; Cordeiro, 1994; Gray, 2018), um género de música que nasce a partir da poesia vernacular das ruas, da vida nos cafés e tabernas de bairro. Porém, para além disso esta cidade aberta e contemporânea vive a emergência de inúmeras fertilizações de cruzamentos musicais que alargam a paisagem das reinvenções culturais dos circuitos musicais mais instalados e aqueles que subterraneamente se desenham no espaço público. Desde que Lisboa foi Capital Europeia da Cultura, em 1994, e, posteriormente, com a renovação urbana da zona oriental, aproveitando a organização da feira

mundial da Expo 98, a expansão dessa abertura tem estimulado continuamente a imaginação dos intercruzamentos culturais, em particular entre África, Europa e o Atlântico.

Para isso muito têm contribuído as culturas juvenis que vivem na diversidade multiétnica da periferia discriminada, da Lisboa metropolitana, na qual se integram os fluxos migratórios oriundos sobretudo dos países africanos de expressão portuguesa. Mais recentemente, as migrações vindas do Brasil e de diversos países do leste europeu, principalmente provenientes da Ucrânia, também influem positivamente em muitos dos aspetos da produção cultural urbana da cidade.

Caminhando de relance nas travessas, ruas e bairros da cidade constatamos essas transformações na gastronomia, nas formas de pronunciar a língua, na música e no aparato do ‘design’ dos negócios locais, mas também no plano das associações, coletividades ou instituições culturais mais consolidadas esse diálogo aberto com a diversidade produz novas manifestações que enriquecem a vida social da cidade, com a invenção de ritmos, gestos dançados, teatro ou cinema.

Nesse contexto, estes jovens músicos trazem da periferia urbana discriminada para o centro urbano, uma invenção de sonoridades caleidoscópicas e mutantes como o rap e as suas múltiplas variantes internacionais (trap, dark trap, slow rap, old school, ativista ou corporativo). Além disso, estão envolvidos pelos sons tradicionais e contemporâneos dos ritmos africanos e latino americanos; os primeiros nos acordes das mornas, funaná, kizomba, samba e música popular brasileira (MPB); os últimos nas interseções das neoculturas da música eletrónica, afrobeat, batida e kuduro que se combinam com as expressões mais experimentais do jazz e pop alternativo feito a nível das culturas musicais locais.

Assim, é na apropriação dos fins a dar aos seus gestos, as relações e as estéticas das suas capacidades musicais nas ruas centrais de Lisboa; Rua do Carmo, Rua Garrett ou Rua Augusta que se podem antever as conexões inesperadas, os diálogos abertos com a diversidade cultural e a experiência de imaginar um sentido para o quotidiano. Porém, embora seja terreno desconhecido para a maioria dos transeuntes na audiência (turistas, residentes e trabalhadores), a aparição no espaço público dos jovens músicos deste estudo apenas se tornou possível através das trajetórias musicais mobilizadas no contexto da música clássica e popular das orquestras Geração, ou nos subgrupos musicais da organização, nos quais se realiza intensamente a improvisação do jazz ou o rigor dos ensembles de música de câmara.

Na situação de passagem de quem observa superficialmente as paisagens sonoras criadas na rua por estes jovens, não está à mão uma compreensão efetiva sobre as relações de interconhecimento, redes de interesses e práticas que são ativadas e permitem mobilizar um conjunto de recursos culturais, sociais e políticos para esta arena de interação urbana.

Evidentemente que estas novas pistas no terreno de pesquisa colocaram questões inusitadas que saltavam para fora das fronteiras delimitadas das orquestras hierarquicamente organizadas: quem tocava com quem? Como se organizavam os músicos nos bastidores? Quais as relações com a audiência e onde se apresentavam? Quais os propósitos voluntários e involuntários de agência nestas redes de interconhecimento?

Um deslocamento dos recortes empíricos do trabalho de campo foi uma necessidade para acompanhar como eram feitas as trajetórias musicais nestes contextos tão diversos. Nesse sentido, os objectivos propostos para analisar os diferentes núcleos de orquestras do projeto Geração foram gradualmente transformados, indo para além das configurações de arranjos coletivos constituídos formalmente sob os auspícios dessa hierarquia institucional.

Assim, passei não só a acompanhar pequenas orquestras mais especializadas que singularizavam a individualidade dos participantes, como também ‘micro bandas’ que foram formadas pelas relações de sociabilidade, interesses comuns e pertenças institucionais múltiplas. Nestes interstícios de interações sociais em redes de heterotopia, importa analisar a vida social que estes jovens músicos perseguem com as suas ações. Como procuram viver a cultura de contra lugares que imaginam, criar as suas trajectórias musicais ou inventar os cenários urbanos que resistem aos constrangimentos de ter que fazer pela sob(re)vivência de todos os dias (Bento, 2018; 2020).

Participar nos processos artísticos de fazer música pressupõe, desde logo, as experiências da emergência de forças vitais que rompem com as mundividências associadas aos gestos quotidianos de se manter à ‘tona de água’, inserido numa ótica instrumental e funcionalista, em que o tempo transcorre numa sequência de instantes lineares, unívocos e matematicamente quantificados. Existe a hipótese de a experiência subjetiva de duração ser ainda mais questionadora das noções de si próprio como indivíduo, dos outros e da realidade quando os modos de criação expressos pelos usos dos instrumentos musicais não estão condicionados por um plano vertical ou pela organização de uma autoridade hierárquica que objetifica um conjunto de relações temporais (Han, 2016).

Nesta inversão de perspectiva, a apropriação dos utensílios de criação, os instrumentos musicais, os valores subjetivos dos sons; os sentidos das linguagens e metalinguagens simbólicas subjacentes à teoria musical ou a própria ausência de signos previamente codificados; e as interações musicais improvisadas com outros músicos estão presentes na ambivalente liberdade de tocar na rua (**ver anexos Q, R e S**).

Podemos considerar que nesta relação autônoma com o espaço público da rua – violenta, libertária, dependente, sensual ou harmoniosa – é a simbiose dos corpos individuais com os instrumentos musicais que movimenta as ações transformadoras que conetam redes interpessoais diferenciadas. Todavia, é também na quase inexistência de sistemas de suporte social que estes jovens se aventuram com a sua inteligência, sensibilidade e empenho nestas visões alternativas de viver a tessitura urbana.

#### 7.1.1 Ressonâncias da rua

Nas múltiplas entrevistas que realizei em trabalho de campo, no sentido de reconstruir alguns dos percursos que eram trilhados no pós-orquestra Geração, quase todos os jovens mencionavam com pudor e, quase em simultâneo, com excitação as experiências que eles ou os amigos tinham tido ao tocar na rua. As narrativas sobre essas práticas ocultavam e revelavam uma transgressão que se deslocava para fora das normas institucionais usualmente regidas pelos valores, rotinas e costumes do ‘mundo adulto’. Como se fossem atravessar uma região liminar apenas acessível para alguns iniciados.

Nessas conversas encontrei em quatro das biografias pós-orquestra que pertenceram ao núcleo da Amadora da OG, múltiplas perspectivas e vozes que me falavam dessa procura de independência, reconhecimento e rebeldia de encontrar modos de pertença entre grupos de pares e os territórios cosmopolitas da cidade. Para mim, escutar essas experiências tornou-se fundamental para conhecer intimamente e acompanhar alguns dos projetos individuais e coletivos que se vislumbravam nessas narrativas de vida (Bertaux, 1997; 2020). Através da análise das diferentes perspectivas vividas nas interações musicais realizadas no espaço público da rua, dava um passo para dentro das relações que criavam com a cidade mais alargada, para lá do contexto familiar, da escola ou do bairro residencial da periferia discriminada.

### 7.1.2 ‘Levar o público com a música’

Fizemos uma coisa um bocado arriscada, eu (Amadeu) e o Ivo da OG que toca trombone. Fomos tipo tocar na Baixa de Lisboa, entre 2012 e 2013. Fui lá pontualmente. Mas já foi há alguns anos e por acaso fizemos alto show, só por acaso (sorridente)! Eles ainda vão lá. Ali temos um grande contato com o público. Uma grande liberdade. Foi cá em cima ao pé do Chiado e também estivemos cá em baixo ao pé da Rua do Carmo. Estivemos nos dois sítios. Eramos nove músicos, mas não tivemos nenhum problema com a polícia. Até passou uma carrinha da polícia municipal e estavam bem. Quer dizer que estávamos a fazer um bom trabalho! (sorrisos). Não tínhamos amplificação, mas os sopros que eles tocavam têm um grande poder. Chegámos a ganhar 40 euros cada um, em 3 horas.

Era um grande contato com quem passava. Foi mesmo um concerto muito bom. Foi uma experiência (pausa). Não me vejo regularmente a fazer, mas pontualmente... aí é que se nota a diferença de eu ter contatos com outros tipos de música, não estar só focado no clássico.

Eu acho que tive mais facilidade em ter contato com o público e com os músicos pelo simples facto de ter a bagagem do jazz atrás. Porque o jazz já é uma coisa muito mais natural, muito mais móvel. Eu tenho de ter muito mais contato com quem está a tocar comigo, não é? Mesmo o público tem de sentir essa vibração. É uma coisa muito mais... (pensa e não termina a frase). Mesmo ao nível de ritmo e do som não tem de ser tão perfeito e isso ajuda estares mais focado na improvisação... Se bem que no clássico também podemos manter mais contato com o público. E não teres o músico de um lado e o público de outro. Em que o músico toca e o público ouve. Que é o que acontece geralmente. Mas também pode acontecer o músico conseguir influenciar o público de tal forma que ele goste e vibre com a música. E essa é a diferença entre um bom músico e outro menos bom. Acho que se calhar é aí que está a diferença entre músicos, levar o público com a música. Na rua, por exemplo, as pessoas paravam, riam, gostavam e dançavam, sentindo-se ali naquele meio. Estavam muitos turistas e também muitos portugueses.

(Amadeu, contrabaixista,)

Na sequência da breve descrição destas interações musicais que se expressam no espaço urbano público da rua, podemos seguir a aceção do etnomusicólogo Thomas Turino, na sua obra *‘Music as Social Life: the politics of participation’* (2008), quando argumenta a importância fundamental da música no quotidiano para que os indivíduos consigam relacionar-se com as diversas identidades coletivas que se formam na constituição dos múltiplos grupos sociais que encontramos no contexto urbano. Este autor faz distinção entre duas performances musicais: *‘presentational and participatory music’*. Estas duas formas são diferenciadas pela forma em como os músicos e a audiência se relacionam entre si em algumas dimensões performativas. Nesse sentido, a performance participativa não inscreve nenhuma distinção clara entre audiência e artistas. Enquanto no segundo caso as performances presenciais requerem que os papéis sejam claramente distintos, estabelecendo fronteiras nítidas entre quem se encontra no palco e entre quem está apenas a assistir.

Na análise das interações musicais expressas informalmente na rua, constatamos que estas combinam ambas as dimensões mencionadas anteriormente, consoante os movimentos que realizam a inexorável incompletude urbana da Lisboa global (Sassen, 1991).

A sensação de grande liberdade que tanto atrai estes jovens músicos provém em parte dessa interação social com os fluxos de turistas, os gestos dos trabalhadores, os residentes que circulam na cidade. No fundo esse bailado incessante e imprevisível ao qual Jane Jacobs (1992, [1961]) faz apologia nas suas brilhantes análises. Ao experimentarem a diversidade dos encontros urbanos, estes jovens dialogam, simultaneamente, com os improvisos dessa vida social e com os improvisos sonoros imaginados nesse contexto de rua.

Recordando a singularidade da trajetória de Amadeu descrita nos capítulos anteriores, importa enfatizar como a confiança para interagir artisticamente nos ‘palcos centrais da cidade’ surge a partir da aprendizagem na ação coletiva da OG, nomeadamente a partir das experiências artísticas e de sociabilidade no jazz.

Aliás, é com esse grupo de amizades que está aqui a ser descrito que se criam as condições para poderem tocar em conjunto nas ruas de Lisboa. No seu discurso, para além de constatarmos uma ligação sensível, considerações estéticas e éticas com os valores que a música pode transmitir, analisamos também como o seu percurso musical no ensino superior se complementa com as apresentações artísticas e sociabilidades que emergem da rua, abrindo-lhe horizontes inesperados de escolhas na esfera pós-orquestra Geração.

### 7.1.3 ‘Tocava na Rua Augusta’

Fui a Amsterdão em outubro de 2016 (para além da aventura da viagem em si, a motivação também era assistir com alguns amigos a uma *masterclass* de violoncelo). Toquei na rua e paguei em dinheiro. Eu tocava sozinha e tocava Bach que dava para fazer sozinha. Aquilo que tinha pronto. Não ganhei assim tanto dinheiro, mas havia dias melhores e outros piores. Divertia-me, consegui pagar o meu telemóvel e a minha viagem. Tocava na rua Augusta. Escolhia os sítios que estavam livres. Tanto podia ser às 10 da manhã, ao meio dia ou às 3 horas da tarde. Qualquer uma dessas horas menos na hora do almoço. Normalmente a essas horas o pessoal fica nas esplanadas e eu nunca vou pedir às esplanadas. Não é de ser nariz empinado nem nada. A minha lógica é: eu estou aqui a tocar e não estou a pedir dinheiro a ninguém. Se alguém gostar do que eu estou a fazer dá-me uma ajuda. Não é propriamente o ir pedir, basicamente só precisava do dinheiro para não ter despesa na minha ideia de ir a Amsterdão.

Eu tocava sozinha, de vez em quando com uma colega, mas a minha colega era muito desorganizada e ganhávamos muito menos quando tocávamos as duas. Eu trabalho melhor sozinha. Eu não ganhava muito, o máximo que rendeu foi para aí 60 euros em 40 minutos. Mas isto não sei como é que aconteceu. Porque noutros dias tocava uma hora e meia e ganhava 50 euros, noutro uma hora e ganhava 20 euros, ou 14 euros. Dependia

de mim, dos dias... Nunca tocava mais de uma hora. O resto do tempo era para arrumar as coisas. Depois mudava de local na própria rua.

No violoncelo tocava sobretudo temas da música clássica. Na guitarra tocava Adele e Jesse Jay que passava na rádio. Tocávamos tipo o Viva La Vida (Coldplay). Não sei, mas gosto muito de tocar na rua, é muito fixe. Eu preciso de ir tocar na rua. Preciso de ganhar dinheiro agora. Queria tirar a carta. Lá está! A minha avó se calhar pode ajudar, mas mal falo com ela e não vou falar com ela só para pedir dinheiro.

(Lara, violoncelista)

Ao analisarmos esta narrativa vemos como a protagonista deste testemunho recria o seu quotidiano, tendo em conta os seus interesses, objetivos e escolhas individuais. Se considerarmos os estudos realizados pela Escola de Birmingham sobre subculturas juvenis (Willis, 1978; Hall e Jefferson, 2000), percebemos como construção de trajetórias alternativas são modos de resistência às hierarquias dominantes que normalmente impõem os ritmos sociais do trabalho, da escola e família. Assim, acontece que muitas destas estruturas institucionais produzem normas que não providenciam os caminhos necessários que os movimentos culturais e estilos de vida juvenis vislumbram.

Entre 2011 e 2014 em Portugal, momento em que estas experiências de tocar na rua acontecem, pudemos ver como a música criou coesão social e novas identidades coletivas quando a imposição das políticas de austeridade impostas pela *'troika'*; integrada pelo F.M.I., Banco Central Europeu e Comissão Europeia impunha uma lógica política unilateral centrada sobretudo numa visão financeira da economia e da sociedade. Desse modo, estas organizações económicas e políticas transnacionais limitavam precisamente as possibilidades de uma cidadania europeia que deveria estar a ser alargada por novas medidas de cooperação cultural, científica e política.

Nessa altura, diversos hinos e movimentos musicais foram símbolos de união nas manifestações de protesto contra o ataque às condições de vida dos portugueses. Nomeadamente, através das vozes que cantaram o hino popular da revolução do 25 de Abril imortalizada por José Afonso – *'Grândola Vila Morena'* – interrompendo os discursos dos políticos que validavam políticas de empobrecimento e perda de direitos cívicos. No mesmo período, outro exemplo foi o movimento *'Acordai'* em que diversos cantores e músicos usaram a referida peça do compositor Fernando Lopes Graça para

irem para as ruas de Lisboa, Porto e Guimarães entre outras, mostrar a sua indignação para com a falta de meios dados aos agentes culturais e educativos<sup>21</sup>.

Noutro plano, podemos analisar como são referidos os repertórios, os instrumentos e as dramaturgias adaptadas autonomamente para interagir com audiências e configurações específicas dos espaços urbanos públicos. Contudo, torna-se necessário salientar a importância que tem para todas estas trajectórias musicais as ações coletivas; as redes e instituições musicais formal ou informalmente constituídas em relações de sociabilidade ou laços colaborativos; que subterraneamente criam as capacidades necessárias para expressão destas autoproduções criativas (Oliveira e Guerra, 2017; Oliveira, 2018).

A análise de fazer música na rua, na trajectória musical de Lara, mostra como ela se adapta aos espaços públicos urbanos da cidade, à linguagem improvisada da rua, mesmo quando é a única destes quatro percursos que não integrou a orquestra de jazz da OG, dadas as menores tendências do violoncelo para ser usado nesse registo musical.

De certa maneira, esta trajectória musical funciona como um contraponto às redes de sociabilidade que primeiramente vieram expressar-se no espaço da rua, mostrando como a apropriação do espaço público urbano comporta múltiplas possibilidades de expressão cultural.

Esta abordagem transforma-se, assim, num modo próximo de acompanharmos como as identidades urbanas procuram recriar códigos sociais, projectos e estilos de vida, mapeando quer as comunidades musicais nas quais se movem a partir das apropriações de rua, quer as redes associativas e os processos cooperativos que fazem parte da vida quotidiana da cidade (DeCerteau, 1980).

Nesta ótica, a rua é um espaço de interconhecimento entre diferentes, no qual se partilha possibilidades alternativas de estilos de vida, valores simbólicos e ações sociais. De modo geral, é nestas interações de baixo para cima que a música assume um papel importante na constituição das identidades das comunidades urbanas (Putnam, 2000; Blokland,

---

<sup>21</sup> <https://www.publico.pt/2012/09/26/p3/noticia/acordai-volta-a-ser-o-hino-dos-protestos-1814412>

‘Além do Porto e Lisboa, a iniciativa do "Acordai" acontece no domingo, pelas 21:30, em Guimarães, que este ano é Capital Europeia da Cultura. Em declarações à Lusa, Ana Maria Pinto afirmou que “o movimento visa sobretudo apelar à consciência através da palavra poética cantada, sendo que não há espaço mais verdadeiro e pleno de sentido que o espaço poético”. Além do Porto e Lisboa, a iniciativa do "Acordai" acontece no domingo, pelas 21:30, em Guimarães, que este ano é Capital Europeia da Cultura. Em declarações à Lusa, Ana Maria Pinto afirmou que “o movimento visa sobretudo apelar à consciência através da palavra poética cantada, sendo que não há espaço mais verdadeiro e pleno de sentido que o espaço poético”.

2017), criando gradualmente as sonoridades, os músicos, as redes e estruturas institucionais que simbolizam a memória colectiva dos territórios urbanos.

#### 7.1.4 ‘E depois, tornou-se a banda Alta Cena’

Entre nós... anteriormente tocávamos muito na rua (2012/2013), na baixa de Lisboa. Eu já cheguei a ir tocar sozinha com o Amadeu, com o Ivo, com o Luís, Diogo e Ionutz. Fazíamos muito isso na altura em que estávamos no conservatório (EAMCN). Mesmo depois disso, continuámos a ir...

Tocávamos mais jazz, mas também tocávamos peças clássicas da orquestra que davam, principalmente quando eramos mais. Eram duetos, com flauta e violoncelo, ou então músicas conhecidas, por exemplo Harry Potter e coisas assim. Coisas que as pessoas conheciam. Tirávamos da internet. Há um programa que dá para tirar as partituras. E há um programa muito bom também que faz os arranjos, mas esse acho que é necessário pagar. Sim. Nessa altura já não fazia tanto. Fazíamos os concertos na escada de uma igreja (Rua Garrett). Temos fotos aí nesse local. Até encontrámos músicos conhecidos. Um cantor que estava ali a passar até veio falar connosco, o que foi muito bom. Tocámos mais para ali na Rua do Carmo, ao lado dos armazéns do Chiado.

Discutíamos muito isso (ir tocar para a rua) entre nós. Haviam uns que estavam mais focados naquilo e queriam ir todos os dias, do que outros. Tentávamos falar que aquilo não era suposto fazermos para a vida. Muitos tinham essa visão e percebiam isso, mas ao mesmo tempo iam porque era um meio fácil. Era um meio fácil e divertido.

Eu dizia muitas vezes, – Então agora vocês só fazem isto da vida, não fazem mais nada? Eles concordavam, mas iam à mesma (risos). Eles tinham perfeitamente noção disso, mas era dinheiro fácil e eles iam na mesma. E depois, tornou-se a banda Alta Cena.

Eu lembro-me de um dia em que fomos bastantes e que deu mesmo assim (gesto enfático), muito dinheiro! Eu, Diogo, Ivo, Amadeu, um saxofonista brasileiro e trompete (fora da orquestra). Estes dois últimos eram amigos deles que depois formaram a banda Alta Cena. A Inês também chegou a ir, mas depois era muito difícil arranjar músicas para todos, músicas que todos soubéssemos.

É muito difícil. Lembro-me da evolução do Ivo, de ele ser muito tímido a tocar trombone na rua e de não fazer determinadas coisas, mesmo técnicas no instrumento e depois... agora não tem nada a ver com aquilo que começou. E a rua deu-lhe um à vontade muito grande, mesmo para tocar em orquestra. E como era jazz também podia ser mais livre.

Os professores da orquestra Geração não achavam piada nenhuma. O que chegava a nós é que eles não gostavam, por causa dos instrumentos, e porque supostamente não se pode tocar na rua. É muito engraçado perceber como os músicos de rua gerem o espaço. Se eles estão ali, já não vamos tocar nesse sítio. Mesmo que não nos conheçamos... temos de... Por exemplo, se já lá está um, sabemos que vamos fazer mais barulho do que ele, se for um violoncelo. Não podemos ir para ali, ou temos de ir um bocadinho mais para cima da rua ou ao pé da Brasileira, ou mesmo para a Rua Augusta para outro sítio, porque já lá está aquele. Ou então, chegamos ao pé dele e perguntamos quanto mais é que ele vai ficar ali e depois tentamos chegar a um acordo. Era engraçado ver como é que um grupo de rua gere o espaço de rua com outro grupo de rua. As distâncias eram vistas em termos do poder de som para não se abafarem uns aos outros, ou então negociávamos o tempo daquele lugar. Para irmos basta apanhar o comboio (na Amadora) e está-se na Estação do Rossio, as amigas que iam comigo moram aqui na fronteira do Bairro de São Brás. A Inês (que também toca flauta) mora mesmo ali em baixo ao pé da rotunda (aponta da janela de casa).

(Ariadne, flautista)

No relato de Ariadne podemos analisar como existem múltiplas imersões em mundos musicais distintos. Ao longo do seu discurso são referidas as relações com Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN), a proximidade com os professores da OG, as práticas de música clássica, do pop-rock e do jazz, as sociabilidades com os grupos de pares ou a abordagem de músicos que conhecem enquanto tocam na rua. Verificamos como as práticas musicais desempenham um papel mobilizador nas relações de interconhecimento, na descoberta de instituições e territórios urbanos.

Desta maneira, Ariadne na construção da sua trajetória musical (Finnegan, 1989) percorre uma série diversa de tabuleiros sociais e artísticos, implementando dinâmicas relacionais centrífugas e centrípetas quer ao nível das espacialidades metropolitanas, quer nas ligações com os diversos protagonistas colectivos em que se integram. Por esse motivo, ela é alternadamente mediadora e um elemento que incorpora pertenças consoante os papéis desempenhados e as passagens vividas entre mundos sociais díspares (Velho, 2013).

Consequentemente, é na construção destas tessituras urbanas disposições e coreografias sociais inscritas nas performances musicais de rua que se encontram em jogo um conjunto de associações cívicas, nas quais se constituem relações de confiança, reciprocidade e cooperação e, ocasionalmente, fenómenos de conflito e negociação.

Nesta conceção de diversos níveis de confiança, seguimos as ideias de Robert Putnam, na sua obra *'Bowling Alone: the collapse and revival of american community'* (2000), quando afirma que os fenómenos de ausência ou presença na participação e cooperação cívica são os eixos fundamentais para a criação efectiva dos poderes de governança. Estes processos sociais colaborativos, no caso específico em que os agentes musicais em causa se reconhecem como artistas e cidadãos, determinam incisivamente a qualidade da democracia.

Desta maneira, torna-se evidente que não são tanto os modos de boa governança que criam relações de confiança, processos cooperativos e participações cívicas, como pelo contrário, são as próprias experimentações de autoproduções criativas, a transformação fluida de capacidades e pertenças sociais vindas das associações colaborativas que levam à criação dos bons modos de governo.

Nesse sentido, a experiência de Ariadne mostra-nos como a intrincada teia de relações conjuga em redes de configurações multinodais, multiníveis e multiplex (Crossley, 2020) pontos nodais, laços sociais, identidades e diferentes papéis que impulsionam as trajetórias musicais

num jogo de espelhos que se reproduz e transfigura enquanto palco, e, também enquanto pano de fundo.

É nesta complexa articulação de semelhanças miméticas e interpretações inovadoras que emergem as possibilidades juvenis de autonomia criativa. Por exemplo, na forma como é descrita, a apropriação do espaço público na consolidação da banda Alta Cena. Assim, podemos dizer que a expressão de cidadania juvenil é manifestada nas sonoridades poéticas que circulam entre práticas musicais oficialmente reconhecidas e dissidências vividas nos múltiplos códigos da rua. Aparentemente, estes dispositivos geram autonomia de recursos materiais, consolidação de escolhas associativas inesperadas ou incerteza no rumo das trajetórias musicais. Contudo, é sobretudo nesse vaivém entre redes, pontos nodais e laços que se sublinha ainda mais as capacidades de ação cooperativa e as possibilidades de participação cívica que transformam pertenças identitárias, práticas sociais e estruturas de poder tendencialmente hegemónicas.

#### 7.1.5 ‘Tiveram muito tempo a tocar na rua’

Fui algumas vezes tocar para a rua (2012/2013). Fui com a minha amiga Ariadne (flautista) e o pessoal dos metais. Agora isso já não acontece comigo. Ninguém sabe que isso acontecia. Eles (metais) criaram a banda (Alta Cena). Só que... os professores descobriram e não acharam piada. Como os instrumentos são daqui eles não acharam piada.

Sobre tocar na rua, lembro-me que estava cheia de vergonha. Porque sou muito envergonhada (risos). Especialmente a tocar de improviso, porque foi quando começou o jazz. Então, como era muito de improviso, eu achava que não percebia nada daquilo e que falhava as notas todas, que mandava as notas todas ao lado, mas... olha que se lixe! Acho que não correu muito bem porque não ganhamos quase dinheiro nenhum (risos). Tocámos duas ou três horas ao pé da H&M, na Rua da Carmo.

Foi durante o fim-de-semana, acho eu. Saímos todos daqui e fomos (do bairro) de metro para a Baixa de Lisboa. Possivelmente depois de um dia do estágio de verão. Como estávamos na altura do jazz, tocámos um bocadinho das peças de jazz. Lembro-me que tentámos tocar um bocadinho as músicas da orquestra. O que desse com os instrumentos que tínhamos, que eram poucos. Eramos cinco ou seis. Portanto, fui eu e a Ariadne, o Ivo no trombone, o Diogo na Tuba, estava o Ionutz no clarinete e não me lembro se o Amadeu estava. E, talvez, um amigo do saxofone que era do conservatório. Enquanto nos concertos (com a orquestra OG) está toda a gente: uau... que bonito! Na rua ninguém nos liga nenhuma. De vez em quando vem alguém e dá uma moedinha... é um mundo muito diferente. Acho que eles uma vez foram com as violas e ganharam vinte euros para cada um deles. Isto numa hora ou duas!

Eles (os professores) ou nos viram, ou porque nós somos muito espertos e pomos fotos no *Facebook* (risos irónicos). Depois os argumentos deles eram para ter cuidado com os instrumentos, porque nos podiam tirar os instrumentos. O problema deles era mais pelos instrumentos. Se acabam estragados, se se partem ou vos roubam... Se vos fazem mal... Era mais por aí. Como os instrumentos pertencem ao ‘Conservatório’... Eles disseram logo que não podíamos tocar na rua. E pronto, não podemos!

Só que eles tiveram muito tempo, pelo menos o Ivo, o Diogo e o Ionutz. Eram sempre os três. Eu acho que eles iam todos os dias. Tiveram muito tempo a tocar na rua. Eu não sei

se eles não chegavam a faltar a aulas para ir tocar na rua, porque queriam ir ganhar dinheiro! Então as pessoas também perceberam que aquilo se estava a tornar... num hábito. Mas, há dias em que se ganha muito e dias em que não se ganha nada. No dia em que eu fui, não ganhei nada! Eles chegaram a ter muitos contatos por estar a tocar na rua e convidaram-nos para ir tocar em vários sítios para ir apresentar o grupo deles. Eles acabaram por fazer muitos contatos por estar a tocar na rua.

(Inês, flautista)

As experiências que Inês teve ao tocar na rua, desvelaram como a diversidade de influências das redes de amizade e de sociabilidade imersas nas orquestras clássicas e do jazz da OG, possibilitaram modos expressivos de atuar no espaço urbano público.

Na sua descrição percebemos como interpreta os riscos dessas experiências transgressoras, como se adquirem os recursos materiais, culturais e sociais, usando as performances musicais na rua.

Nestas iminentes expressões cívico-culturais de rua, menciona de que modos se disputam as contradições, colaborações e conflitos entre as experiências juvenis de autoprodução criativa e as conceções convencionadas por professores e pelo *modus operandi* das estruturas institucionais das orquestras.

Nos cursos de ação (Bertaux, 2014) que concretizam as experiências destas performances musicais (Turner, 1982; Finnegan, 1989; Perrenoud, 2007), verificamos como Inês articula as suas aspirações com as do seu grupo de pares, mostrando também como observa a emergência de uma banda de música no contexto das ruas da cidade a partir das capacidades de autoorganização dos seus amigos que integram nas suas redes de sociabilidade outros músicos, linguagens artísticas, palcos urbanos e coreografias sociais. Consequentemente, é deste modo que os projectos ao serem imaginados pela definição de ações, dispositivos incorporados, visões criativas e estilos de vida se deparam com potencialidades de metamorfose (Velho, 1994), que vão para além do que estava racionalmente planeado.

Porém, é necessário ter presente que esta é uma dinâmica de múltiplos sentidos que colocam em jogo processos sociais tanto de constrangimento como de emancipação, isto se considerarmos os modos como os projetos e os campos de possibilidades se transformam reciprocamente (Velho, *idem*).

Nesse diálogo, aquilo que pretendo sublinhar são os modos heterogêneos como os processos que constituem a complexa diversidade da vida urbana incessantemente engendram visões do mundo, esferas de poder e práticas sociais.

Nessa perspectiva, as culturas juvenis desempenham um papel decisivo na transformação dos costumes, patrimónios, instituições e espaços urbanos públicos. A música em particular é uma das formas mais contaminantes de se constituírem pertenças identitárias associadas a cidades, bairros e distritos. Podemos dar os exemplos, do fado e do *kuduro* em relação a Lisboa, a ligação do samba ao Rio de Janeiro, o movimento *punk e pós-punk* associado às cidades industriais inglesas, ou a criação do grunge na cidade americana de *Seattle*.

Ao analisar como as práticas musicais estão implicadas civicamente na construção social de pertenças, na constituição de comunidades e na organização política dos territórios, compreendemos similarmente como essas associações reflectem alguns dos processos democráticos em curso, os fenómenos económicos, os níveis de confiança e coesão social que são compartilhados.

## 8 As sonoridades da banda ‘Alta Cena’: performances, trajectórias e carreiras

A banda de música Alta Cena, que fui acompanhando durante esta pesquisa, nasceu das interações de uma tríade de amigos da Orquestra Geração (OG) que ao darem continuidade ao percurso de aprendizagem musical na Escola de Artes e Música do Conservatório Nacional (EAMCN), situado no centro histórico de Lisboa, experimentaram tocar na rua. Primeiro, começaram a viver esses estilos de vida sem terem um nome que os identificasse como grupo a uma audiência ou ao grupo de pares. Nesses modos de agir, podemos constatar que iam cooperando e integrando flexivelmente amizades da EAMCN, da OG ou músicos com quem travavam conhecimento na rua.

Mais tarde, os dados apresentados na página do *Facebook*, do *Instagram*, *Linkedin*, entre outras plataformas de divulgação virtual usadas pela banda, contam num tom biográfico a espontaneidade da criação da banda em 2013, através dos contatos com músicos que tocavam na rua. As sonoridades mais características desse começo era o jazz, sobretudo aquele jazz mais tradicional associado ao legado americano de Nova Orleães, também denominado simplesmente ‘*trad jazz*’, mas a diversidade do reportório alargava-se também ao blues, funk, samba e temas da música dita popular. Para isso, não serão estranhas as passagens de alguns dos seus membros pela Gerajazz, uma orquestra criada dentro da OG e para a qual contribuíram como elementos fundadores, acrescentando a incorporação de músicos brasileiros no grupo.

A forte presença de diversos instrumentos de sopro neste grupo inicial, especificamente um trombone, uma tuba e um saxofone, a que mais tarde se associou um percussionista de nacionalidade espanhola, causava um enorme impacto nos concertos realizados na rua. O volume sonoro, a capacidade rítmica e melódica dos músicos chamava a atenção dos transeuntes urbanos e fluxos de turistas na zona histórica da cidade.

Em particular, os concertos ocorriam no eixo da Rua Garrett, desde o começo do Largo do Chiado até ao cruzamento com a Rua do Carmo e a Rua Nova do Almada. Em algumas ocasiões, as atuações prolongavam-se para o Largo de Camões, juntando um número de largas centenas de pessoas. Numa dessas situações, mesmo ao findar do dia, contei cerca de seiscentas pessoas a assistir. Era comum que houvesse danças, cantos e coreografias que iam respondendo aos apelos multilingues de participação dos músicos.

A estes ajuntamentos não era alheio o facto de estarmos numa área urbana que condensa a monumentalidade dos edifícios com uma larga diversidade de serviços, bens e atividades

comerciais que se projetam na vida da rua, como as esplanadas dos cafés, hotéis, livrarias, lojas de roupa, restaurantes, gelatarias, sapatarias, ourivesarias, floristas, teatros, etc.

Porém, nas circulações pela cidade em busca de público, também desciam a sétima colina de Lisboa para tocarem junto ao rio, entre o passeio ribeirinho do Terreiro do Paço e o Cais do Sodré. Nesses movimentos, voluntariamente ou involuntariamente, estes jovens músicos procuravam alcançar as fontes de rendimento ou reconhecimento da sua qualidade artística, explorando as oportunidades dos diferentes palcos. Para isso, acompanham o itinerário urbano dos turistas e transeuntes que chegam através dos corredores aéreos *low cost*, nos grandes navios de cruzeiro que atracam no porto de Lisboa ou ficam próximos dos terminais suburbanos de comboios e cacilheiros que quotidianamente transportam quem trabalha na cidade. Como veremos no desenvolvimento da história da banda, todas essas alterações foram moldando progressivamente as sonoridades, as coreografias das apresentações e a estética identitária do coletivo. Isso aconteceu em grande medida pelas múltiplas capacidades musicais (Dubois, 2013), formação de gostos (Hennion, 2010; Coulangeon, 2017) origens culturais e papéis discordantes dos músicos que surgiam no palco a partir de relações de bastidores menos perceptíveis (Goffman, 1993 [1959]).

Num dos nossos encontros no terreno, em 2020, o meu ‘informante’ explicava da seguinte maneira a atual organização da banda Alta Cena:

A mulher do saxofone alto é que trata das marcações. Ela é quem organiza os contatos e faz a agenda. No início da banda tivemos um agente que não fez assim tanta coisa. Ajudou-nos a arranjar alguns contatos que não foram assim tantos, mas acho que ele não compreendeu as possibilidades do nosso crescimento. Como vínhamos da rua, ele pensava muito naqueles valores dos 60 euros, ou qualquer coisa parecida, e ficávamos muito nesse nível. Só que depois, as coisas começaram a mudar. Tivemos muitos contatos para trabalhos a partir da rua, com as coisas a ganharem outras dimensões.

Nesse diálogo, refere-se à importância da relação entre a rua e a divulgação nas redes sociais para o desenvolvimento do Alta Cena, dando muita importância aos contatos que emergiam das interações na rua. De tal modo que afirma, “Há algum tempo que não vamos tocar para a rua. Todos nós dizemos como é importante voltar a tocar na rua. Conseguimos fazer muitos contatos na rua, para além de sentirmos a resposta das pessoas à nossa música!”. Na sequência, descreve como muitos trabalhos surgem a partir de pessoas que estão a ouvi-los em determinados eventos empresariais, casamentos, festas e concertos de maiores dimensões, motivo pelo qual tem estado menos na rua. Entretanto, começa a contar como o grupo vai mudando em relação aos músicos que compõem a banda. Segundo ele, o saxofonista tenor saiu

recentemente dos Alta Cena por que tem outros projetos musicais. Ao descrever esta saída, realça-me como isso alterou a dinâmica do grupo.

Na história da banda, através das múltiplas entrevistas, observações diretas e informações nas redes sociais, conseguimos distinguir dois períodos distintos. O primeiro vai desde a origem da banda em 2013 até meados de 2016. Neste primeiro quadro temporal, existem características informais na forma de vestir dos músicos nas apresentações públicas, sejam elas na rua, em eventos contratado, sejam na televisão pública, em particular na apresentação dos músicos na RTP África, em 2014, e no programa Grande Tarde da SIC, em 2015.

No Facebook dos Alta Cena, seguido por oito mil perfis, percebe-se que, entre 2015 e 2017, existe um abrandamento na divulgação da atividade do grupo. Em 2015, nessa página das redes sociais são publicadas apenas três situações de atuações, respetivamente a 27 de janeiro no programa de televisão mencionado anteriormente, a 16 de março e a 2 de abril, na Rua Garrett e na Rua do Carmo, em Lisboa.

Posteriormente, saltamos subitamente para a passagem de ano de 2016, e, nesse lapso temporal, visualizamos uma fotografia com três dos músicos (trombonista, tubista e baterista brasileiro) com a Rua Garrett como cenário. Ainda no corrente ano, em 9 de julho, o Alta Cena anuncia a participação no Festival de Bandas de Rua, 'Farfaronada', em Famalicão a 22 de julho. No cartaz de divulgação partilham o palco com as seguintes fanfarras: Nemfánemfum, Fárróbdó, Farrafanrra e Farfarralhados.

Em abril e agosto de 2017, são feitas duas publicações de concertos na rua, respetivamente, na Rua das Portas de Santo Antão, próximo do Largo de São Domingos, e novamente na Rua Garrett, onde se vislumbram centenas de pessoas a dançar e a assistir. Em 10 de novembro de 2017, os membros da tuba e da percussão ainda são anunciados na fotografia de divulgação para um concerto no Lounge do Casino do Estoril, o primeiro ainda surge num vídeo a tocar na rua, no mês de abril daquele ano.

Porém, na observação que realizei no local nenhum desses músicos esteve presente. Essa foi uma altura em que houve grandes mudanças na formação da banda para um novo ciclo de atividades, assinalada nomeadamente pela mudança de imagem no perfil da página oficial. Esse segundo período está retratado nessa fotografia do grupo, identificando as entradas e as saídas dos elementos do Alta Cena. Nessa imagem aparece o novo baterista brasileiro, que substituiu o percussionista espanhol ainda em 2016, a saída do tubista em 2017, e a adição do trio de saxofonistas (barítono, alto e tenor) que tem configurado a formação mais regular do grupo, desde então. Depois desse concerto, os primeiros meses de 2018 revelam um agendamento

intenso de concertos, remodelação da imagem nas redes sociais, criação do logotipo da banda no final de agosto, uma maior formalização na apresentação dos músicos (todos vestidos de igual) e, além disto, um registo vídeo esteticamente cuidado de uma interpretação ao vivo do grupo.

Seguindo uma breve análise ao conteúdo publicado pela banda na plataforma das redes sociais do Instagram, vemos como o grupo começa a organizar a continuidade do projeto em diversas frentes que interrelacionam as redes virtuais e os contatos feitos durante as apresentações públicas dos concertos. A primeira publicação da banda nessa plataforma eletrónica data de janeiro de 2018, com cerca de duas centenas de visualizações. Algumas das publicações seguintes, nos meses de fevereiro e março de 2018, alcançam os três milhares de visualizações. Nos meses de verão daquele ano, acompanhei no terreno as atuações do Alta Cena em diferentes situações e papéis sociais. Assim, observei e conversei com os músicos nos concertos de rua, festivais, bares e eventos corporativos nos quais se envolviam, analisando o modo como circulavam entre múltiplos circuitos musicais.

### *8.1 Os músicos entram em cena*

Em fevereiro de 2020, a banda mantém um núcleo regular ou mais consolidado de seis músicos. São eles que surgem na maioria das fotos das redes sociais que representam as diferentes vertentes dos projetos musicais, no entanto, em diversas ocasiões acolhem outros músicos para colmatar ausências, explorar repertórios ou alargar redes de sociabilidade.

Os elementos dessa banda partilham um conjunto de afinidades de interesses que se relacionam com a música, perspetivas de vida e redes de amizade. Mas nessa reunião de domínios comuns, identificamos que alguns dos polos agregadores das suas relações sociais, para além da música, são a rua e os espaços de encontro da cidade para onde diversos fluxos de interação convergem. Neste caso particular, a representação da cidade é percecionada pela abertura à criação de novas práticas e apresentações simbólicas, quando vão para a rua há um mínimo de organização, mas existem inúmeras variáveis fora do controlo, como audiências, supervisão das autoridades, outros músicos que se projetam nesse espaço sonoramente vivido (Lefebvre, 1974; Fortuna, 1999; 2009; 2020).

Por outro lado, as diferenças são múltiplas em relação aos percursos de aprendizagem musical, aquisições escolares, situações migratórias, enquadramentos profissionais ou familiares. Podemos afirmar que um coletivo mais estabilizado é composto por um baterista, um saxofonista alto, um saxofonista tenor, todos de nacionalidade brasileira, e um duo de

saxofones barítonos, um de nacionalidade brasileira e outro de nacionalidade portuguesa, acrescentando ainda um trombonista de origem cabo-verdiana.

**Ivo, o trombonista**, foi um dos meus ‘informantes’ principais (Whyte, 1993 [1943]) para acompanhar as situações, redes e movimentos dos diversos protagonistas ao longo dos diversos contextos desta pesquisa, e especificamente dentro do grupo Alta Cena. Para isso contribuiu o contato que fomos mantendo, desde finais de 2010, quando ele ainda estava na Orquestra Geração (OG). Esse interconhecimento ao longo do tempo ajudou a criar laços de confiança com os restantes membros da banda, adicionando o fato de ele ser um dos fundadores do grupo. Por outro lado, em relação aos companheiros de banda as diferenças são múltiplas em relação aos percursos de aprendizagem musical, aquisições escolares, situações migratórias, enquadramentos profissionais ou familiares, tal como é descrito e analisado mais aprofundadamente na sua narrativa biográfica no **capítulo 4.1.3**.

Apenas reforço que entre 2012 e 2013, com os amigos da Orquestra e da Escola de Música do Conservatório Nacional, tocou com músicos que iam conhecendo na rua, para esporadicamente fazerem algum dinheiro ao mesmo tempo que se divertiam e praticavam as artes de interagir com as situações inesperadas do espaço público.

Foi nesse período que a cidade de Lisboa começou a sentir as principais transformações causadas pelo aumento exponencial dos fenómenos e dinâmicas do turismo de massificado. Nesse contexto, estes jovens observaram as diferentes multidões que vinham dos lugares mais remotos do planeta para circular nas ruas, praças e centros históricos da cidade, alterando as configurações quotidianas da vida urbana. Nesse microuniverso concentrado, circulava essa audiência múltipla de turistas, diplomatas, mulheres de negócios, chefes de cozinha, comerciantes, artistas de rua, estudantes ou condutores de tuk tuk que se transmutavam continuamente.

Foram estas experiências saídas dos interconhecimentos e práticas de rua que levaram à criação da banda Alta Cena. O nome da banda surgiu através das próprias exclamações que eram proferidas pelo público (que grande cena esta música! Alta Cena!).

Na trajetória musical do Ivo, esta banda representa um dos seus primeiros projetos a ser materializado autonomamente com as suas redes de amizade, ou seja, querendo com isto dizer, sem a intervenção direta das estruturas escolares e profissionais em que estava inserido.

Neste período, os Alta Cena já eram usualmente constituídos por um baterista e uma secção de sopros: o trombone do Ivo, já obviamente mencionado, e três saxofonistas.

Tal como referido anteriormente, as nacionalidades e origens dos membros foram logo de início múltiplas – brasileira, cabo-verdiana, portuguesa e espanhola. No caso dos vários músicos brasileiros que compõem a banda, como iremos constatar futuramente nas breves descrições biográficas, ilustram processos migratórios que vêm de cidades muito distintas como: São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais ou Salvador da Bahia.

#### 8.1.1 ‘Vida longa ao grupo Alta Cena’

**Fábio, o saxofonista tenor** que veio de Minas Gerais é casado e tem dois filhos, chegou a Lisboa em meados de 2017. Ainda durante esse ano é integrado no núcleo de trabalho dos Alta Cena, fazendo ensaios, gravações e um concerto no Casino do Estoril. Conta como primeiro começou a trabalhar na construção civil (‘nas obras’) e tocava durante a noite em bares e restaurantes. Mas, depois o patrão viu como ele tocava e ajudou-o para que ele passasse a fazer música a tempo inteiro. Para isso acontecer, foi dispensado de trabalhar, embora a empresa continue a fazer-lhe os descontos para que possa manter o contrato que assegura a sua permanência no país.

Nessa ocasião, descreveu como em breve vai ter uma audiência com os Serviços de Estrangeiros e Fronteiras (SEF) de modo a que consiga resolver a sua situação migratória de forma mais definitiva. Vive com a família na margem sul do rio Tejo, na Costa da Caparica, um dos locais de referência para a comunidade brasileira que vem morar para a Área Metropolitana de Lisboa. Nos palcos em que os Alta Cena se movimentam ele tem sido um dos principais animadores do grupo. Interage de múltiplas formas com o público, ensinando coreografias para dançar ao som da música, apresentando os membros da banda ou criando situações teatrais em que todos participam.

Em Minas Gerais, participou em importantes eventos da cena jazz local, como o Ipatinga Live Jazz apoiado pelo Instituto Cultural Usiminas, influenciado pelo percurso do seu pai que também era músico e saxofonista. Nesse percurso, ainda em terras brasileiras, foi compositor e professor de saxofone, teoria musical e improvisação, incluindo o papel de dinamizador e produtor em alguns agrupamentos musicais.

Neste momento, em fevereiro de 2020, os companheiros dizem que saiu da banda, em parte por querer desenvolver mais trabalho com a mulher que também é cantora, além de participar em grupos de animação musical numa igreja.

Este saxofonista exibia nos Alta Cena um carisma intenso nas interações que mantinha com o público. Era um animador que sabia usar muito bem a parte frontal do palco, interligando de

forma próxima as emoções da audiência com os movimentos cénicos e sonoros da banda. Segundo os amigos, ‘Dançava, inventava coreografias, falava com o público e tocava bem pá caramba’.

Os cinco músicos que permaneceram na banda tiveram de pensar novas formas entre eles para expressar essa frente de palco e interagir com o público. Essa aprendizagem também é vista por eles como algo novo que ajuda o coletivo a sobressair de forma diferente. Atualmente, pensam na distribuição de papéis dessa linha que participa com mais destaque no palco, modificando a teatralidade, as coreografias ou as improvisações dos solos por cada um deles, centralizando menos esse papel num dos músicos apenas.

**Teylon, o saxofonista alto** da banda Alta Cena também veio de Ipatinga, Minas Gerais. Começou a aprender piano com cerca de oito anos de idade. Perto da adolescência entrou numa banda filarmónica local, na qual desenvolveu capacidades como percussionista. Foi nesse contexto que teve as primeiras experiências com instrumentos de sopro. Enquanto morou no Brasil, até aos dezoito anos de idade, trabalhou como pianista em bandas ligadas ao gospel, mantendo a relação com a banda filarmónica mencionada.

Em 2005, veio para Portugal com a ideia de seguir uma carreira ligada à música, começando a tocar como saxofonista em algumas áreas de jazz, blues e música popular. Na sequência dessa mudança, estabeleceu residência em Carcavelos. Ao longo do tempo, colaborou com diversos músicos portugueses (Ana Malhoa, Tony Carreira, entre outros), acompanhando estas bandas em muitos dos concertos da diáspora portuguesa, em particular nos E.U.A, Canadá, França e Suíça. Para além disso, multiplicou as atividades ligadas à música, atuando como DJ em importantes bares, discotecas e hotéis de Lisboa.

Para além de ser considerado pelos colegas como um músico de grande qualidade nas improvisações, nos arranjos e composições, também é elogiado pelas soluções de design que arranja para os instrumentos musicais e para o trabalho de comunicação da imagem da banda, divulgando nas redes sociais os logotipos, edições de vídeo, etc. A colocação de iluminações em saxofones transparentes, a construção de baterias possíveis de dobrar e transportar facilmente, são algumas das invenções que discreta e simbolicamente ajudam a construir as interações dentro do grupo.

Desde 2018, os Alta Cena contam com **Júnior Maceió, o saxofonista barítono** que nasceu no estado de Alagoas. Veio nessa altura de São Salvador da Bahia para Portugal. Conta que, anteriormente fazia parte da banda de apoio da Ivete Sangalo, mas depois de uma tournée pela

Europa a cantora decidiu interromper a carreira por um longo período e na sequência ele decidiu ficar em Lisboa e não regressar ao Brasil. Na ainda curta estadia em Lisboa, relata que já tocou em locais como a Fábrica do Braço de Prata, em Marvila, no Hot Club de Lisboa, colaborando com múltiplos músicos que atuam nestes circuitos artísticos.

Mora num dos bairros centrais da cidade, partilhando uma renda antiga com um amigo que arranjou esta casa. Comenta que assim ainda é um valor que consegue suportar, de outro modo seria impossível ficar a viver no centro de Lisboa, tendo em conta os preços que são praticados no mercado. Em conversa diz, “Aqui é onde tudo acontece. Vou caminhando a pé para o Bairro Alto, Chiado e Cais do Sodré. Círculo por toda a cidade e isso é massa! Preciso mesmo dessa mobilidade para fazer a minha vida, para fazer contatos e poder tocar com outros músicos”.

Começou a tocar saxofone com 11 anos de idade. Nos dois ou três anos seguintes já tocava como músico profissional em bandas de forró, bandas militares e orquestras de frevo, carnavais de rua, charangas políticas ou com os amigos que atuavam nos bares noturnos da cidade de Maceió, em Alagoas.

Mais tarde, foi morar para Salvador da Bahia e não deixou de desenvolver uma aprendizagem autodidata, fundamental para quem vive de tocar na ‘estrada’. Nessa cidade, tocou com músicos brasileiros consagrados internacionalmente, como Carlinhos Brown, Jau Peri ou Ivete Sangalo. Nessa trajetória musical lançou um álbum a solo, em 2015, no qual combina os ritmos nordestinos do frevo e do baião seguindo as referências do músico e compositor Hermeto Pascoal, com influências contemporâneas do jazz, funk e pop.

Desde que chegou a Lisboa, tem tocado regularmente com músicos nos bares e ruas do centro histórico da cidade, e descreve essa experiência como algo muito positivo. Foi esse contexto e encontro de músicos uma das razões que o levou para dentro dos Alta Cena, tal como descreve diretamente no *Facebook* da banda:

‘Ontem (17 de julho de 2018), tive uma experiência diferente, uma sensação que jamais senti. Fui substituir um membro de um grupo instrumental formado por amigos que eu já era fã e simplesmente estou em êxtase até agora. Não vou fazer textão não, mas tocar na rua é bom demais. Parabéns a todos os artistas de rua, pois não é fácil não, é algo desafiador, mas gratificante. Obrigado aos amigos: @fabinsax, @erongabriel, @teylonsouza. Vida longa ao grupo ALTA CENA @altacena.’

Numa das nossas conversas confessou que tocar na rua é uma importante fonte dos seus rendimentos atuais, acrescentando que chega a ganhar mais dinheiro e a trabalhar menos horas que nas sessões noturnas dos bares de Lisboa. Para além disso, sente uma liberdade maior na

rua por poder tocar as músicas que mais gosta e interagir de forma mais próxima com as pessoas que param para ouvir e conversar com os músicos.

Atualmente, tem 44 anos de idade e quer voltar a estudar, uma coisa que há muito tempo queria fazer. Para isso acontecer, conta-me que quer entrar para a ESML (Escola Superior de Música de Lisboa). Entregou há pouco tempo a candidatura e está à espera de uma resposta. Sabe que as propinas são quase o dobro para os alunos brasileiros, comparando com os valores pagos pelos alunos portugueses. Mas refere que, para alunos estrangeiros que vêm de outras partes do mundo ainda são mais dispendiosas.

Esta forma de construir uma nova trajetória, para além de servir como modelo para os outros companheiros revelando um intuito de continuar a aprender música, parece ter dois planos de ação que não são explícitos de forma imediata voluntária ou involuntariamente. Por um lado, esta pode ser uma forma de resolver os problemas com a autorização de permanência no país, adquirindo um visto de estudante. Por outro lado, uma maneira de estabelecer ligações com músicos e *gatekeepers* da cena musical do jazz, que em muitos casos são professores dessa instituição.

No outro **saxofone barítono**, **Zé** é um português que nasceu e vive nos Olivais, em Lisboa. Estudou música na Escola de Música do Conservatório Nacional, mas confessa que não vê essa como a sua principal atividade. Durante o dia, trabalha como informático e só depois se transforma em músico. Aliás, foi nos ensaios ao final do dia da 'Bandalheira Fanfarra', no contexto da banda filarmónica dos Olivais que conheceu o saxofonista alto do grupo Alta Cena e entrou mais a sério nos projectos do conjunto. A ideia por detrás do grupo da fanfarra era tocar em festas de rua, festivais, eventos corporativos, casamentos e batizados. Essa experiência prolonga-se agora naquilo que faz com os músicos dos Alta Cena. De carácter mais introvertido e circunspecto do que os seus companheiros, ele conta que:

'Isto não é fácil estar a tocar com o saxofone barítono e dançar ao mesmo tempo. Ao início era mais difícil e ficava parado. Nem conseguia coordenar bem os movimentos. Agora já estou mais solto com o hábito, mas cansa como tudo por causa do peso do saxofone!'

### 8.1.2 'A música é a sua vida'

**Eron é o baterista** natural da cidade de São Paulo, no Brasil que nasceu em 1987. Toca bateria no grupo Alta Cena desde meados de 2017 – os músicos entre si usam a expressão *emic* de batera para designar esse lugar na banda. Iniciou a aprendizagem musical aos sete anos de idade, acompanhado por familiares que também estavam ligados a esse mundo. Nessa altura,

entrou para um projeto com os primos chamado ‘Meninos do Samba’. Começou a tocar bateria aos nove anos e um ano depois numa banda formada por primos, venceram um festival da zona leste de São Paulo.

Em 1999, mudou-se com a família para Portugal. Durante os dois três anos de adaptação, teve de deixar a música para segundo plano, mas logo depois manteve esse interesse artístico a tocar em bares e discotecas de Lisboa. Em 2006, instalou-se na cidade de Madrid para trabalhar profissionalmente como músico. Decorridos dois anos, regressa a Lisboa e começa a atuar como músico residente em discotecas brasileiras.

Nesse período, vai alargando as redes de contatos e retoma ligações com familiares que continuam no mundo da música. A partir dessa altura, tocou em todas as edições do Rock in Rio Lisboa e Rock in Rio Madrid. No currículo de músico tem sessões de gravação de estúdio com músicos consagrados como: Luís Represas, Rui Veloso, Os Calema (São Tomé e Príncipe) ou Tony Carreira. Em concertos colaborou com Bonga (Angola), Tito Paris (Cabo Verde), Micas Cabral (Guiné Bissau), Lura (Cabo Verde) ou Matias Damásio (Angola). Em particular, é baterista residente nos projetos de Ana Malhoa (Portugal) e de Djodje (Cabo Verde).

Atualmente, para além de fazer parte destes múltiplos grupos, ainda é músico residente do programa da RTP Africa, ‘Conversas ao Sul’ e músico no movimento sociocultural ‘Viva o Samba’, do qual fazem parte alguns dos seus primos, com qual percorre toda a Europa, divulgando as diferentes perspetivas culturais afro-brasileiras desse género musical.

Por essa razão, num dos intervalos de uma atuação na rua com os Alta Cena, um dos seus companheiros afirmava: ‘A música é a sua puta de vida. Daqui uns dias vai tocar na Suíça, mas trabalha na televisão, com a banda da Ana Malhoa, na roda de samba com os primos, connosco nos Alta Cena e mais projetos que vão aparecendo. Esse aí está em todas!’

## ***8.2 Largo do Chiado (Lisboa): palcos públicos das esquinas, praças e ruas***

No desenvolvimento do trabalho de campo, fui ao encontro dos passos destes nómadas urbanos perante as possibilidades de uma observação flutuante sobre as experiências de rua da banda, aberto a pontos de vista inesperados sobre essas práticas musicais quotidianas (Pétonnet, 1982). A rua como recorte empírico tem sido utilizada na construção de diversas etnografias urbanas, permitindo compreender com dados em primeira mão em que sentido as diferentes escalas dos processos sociais mais distantes da globalização ou dos poderes supralocais, por exemplo, se intersectam com as práticas e experiências desse espaço quotidianamente vivido (Bastos, 2001;

Cordeiro e Vidal et al, 2008). Nesses lugares de ramificação urbana em que as fronteiras da arquitectura intradoméstica se confundem e diluem, por vezes, com as relações de domínio público é possível analisar de perto e de dentro (Magnani, 2002) como as práticas juvenis do *graffiti* (Sieber, Cordeiro & Ferro; 2012) ou do *parkour* se apropriam, transformando simbolicamente os espaços físicos da cidade (Ferro, 2016) ou, mapear o modo como as redes de sociabilidade se adensam, interrelacionam e projectam nos territórios que vão da rua para a cidade abrangente (Frúgoli, Jr., 2013).

Assim, num final de uma tarde de verão em pleno mês de agosto de 2017, perto das 18.00 horas, sigo pela Rua da Escola Politécnica, atravessando o Príncipe Real. Na esplanada do jardim, um dueto de jovens rapazes toca uma canção antifascista da resistência italiana, entoada durante a segunda guerra mundial. Um deles toca violino e outro usa a guitarra e a voz para darem corpo a essa música que cantada pelos *partisans* simbolizava a liberdade dos movimentos da opressão da guerra e da ditadura fascista.

Caminho em direção ao Largo de Camões para observar os músicos dos Alta Cena numa atuação de rua. Os membros da banda informaram-me que costumam tocar entre as 18:30 e as 21:00, nessa zona central da cidade. Os cafés estão cheios de pessoas que convivem entre o interior dos espaços comerciais e as ruas da cidade cheias de movimento e vida. A maioria são turistas que partilham com alguns residentes e trabalhadores que não foram para fora de Lisboa em férias e aproveitam os momentos de lazer antes de regressarem a casa.

Quando chego ao Largo do Chiado uma imensa multidão ocupa a praça, contornando a estátua do poeta António Ribeiro. Reconheço imediatamente o som dos metais dos Alta Cena, mas para conseguir ver a performance de rua tenho de subir para uma das partes laterais da estátua. Desse ponto de vista, consigo ver toda a audiência que de forma circular envolve os membros da banda de música. Nesta performance de *busking*, temos o Fábio no saxofone tenor, o Eron na bateria, o Zé no saxofone barítono e o Ivo no trombone. Os dois primeiros vieram do Brasil, o Zé é português e o Ivo, como já foi antes dito na descrição do seu percurso na OG, é de origem cabo-verdiana.

Perto dos músicos que tocam de costas para a entrada do metro do Chiado, vejo encostado ao muro o Cícero Mateus que também é músico e primo do Eron. No meio da roda improvisada está um recipiente redondo e com cor preta no qual são deixadas as contribuições monetárias. A performance de rua vai muito para além da música, a interação com o público e a coreografia das danças que os músicos fazem despertam quem está a assistir para participar de forma ativa.

Conto entre cento e cinquenta a duzentas pessoas que assistem sem arredar pé, durante toda a atuação. Isso impressiona-me, dado que, em situações similares com outros artistas de rua, observei que os transeuntes ficam no local por períodos curtos de tempo, e não se deixam ficar durante mais de uma hora, o tempo destinado para cada ‘set’ – segundo um dos membros do grupo Alta Cena.

Este conjunto de temas prende a atenção de quem passa pelo ritmo poderoso que nunca abranda e surpreende pela escolha de músicas conhecidas pop e rock que passam na rádio como ‘*Get Lucky*’ dos Daft Punk, ou por temas históricos como ‘*I Feel Good*’ gravada pelo cantor norte-americano James Brown, em 1965, ‘Hit the Road Jack!’ composta por Ray Charles em 1961, entre outras. A abertura das atuações é usualmente a mesma e a coreografia põe todos os músicos sincronizados num passo de dança simultâneo. O público imita o mesmo movimento e começa a festa entre banda e audiência.

Analiso que interagem com as pessoas da audiência de diversas formas: escolhem uma rapariga e ajoelham-se todos em jeito de serenata; trazem alguém para dançar; pedem que o público cante as frases do saxofone de forma alternada. Primeiro, o instrumento faz ecoar as notas e depois todos repetem; pedem para todos se irem baixando e depois numa nota alta saltam com as mãos no ar; fingem tocar piano para umas crianças que se aproximam a dançar; e no ato em que as pessoas se dirigem para ir pôr o dinheiro repetem uma nota grave como se o dinheiro estivesse a cair, engendrando um momento cómico. Estas múltiplas interações tomam os transeuntes de surpresa, que participam como atores não passivos da performance. O concerto chega ao final no Largo Chiado, e o saxofonista tenor ergue um cartaz que tem escrito #Alta Cena, pedindo: ‘vão lá no nosso Instagram e sigam-nos, muito obrigado pessoal!’

A interação também acontece com os outros músicos e artistas que querem atuar nos mesmos espaços, obrigando a relações de interconhecimento e de negociação. Normalmente, questionam-se mutuamente sobre o tempo que vai durar para fazerem troca de lugares sem qualquer espécie de atrito ou conflito. Há procedimentos tácitos e estatutos próprios que vão deste a antiguidade no local, o reconhecimento do valor artístico ou a legalidade das licenças pagas às autoridades locais para utilizarem o espaço público da rua.

O relacionamento com as autoridades locais nem sempre é muito claro. A abordagem nem sempre é punitiva ou restritiva, mas corre-se o risco de ter os instrumentos apreendidos e de pagar uma multa se os requisitos legais estiverem por cumprir. Na maior parte dos casos, se

houver algum tipo de participação, as autoridades policiais pedem para abandonarem o local sem nenhum tipo de punição.

Este tipo de aprendizagem musical e de performance artística não se encontra nos manuais da escola. É uma experiência que sai dos imprevistos e do interconhecimento da rua. Os músicos com quem Ivo vai dialogando viveram situações e trabalham em circuitos muito diferentes daqueles que experimentou na ‘Geração’ e nos corredores do ‘Conservatório’. Isso permite-lhe não só estabelecer contrastes, mas também compreender internamente as pontes de maior ou menor instabilidade, de travessias curtas ou de maior envergadura entre os diversos protocolos musicais.

Estas ligações entre músicos que se encontram para tocar na rua são caracterizadas por uma grande flexibilidade e efemeridade das colaborações musicais. Porém, existem casos em que este constante intercâmbio de entradas e saídas de elementos, alguns com maior grau de afinidade e interesses musicais do que outros, constroem uma identidade comum, um projeto artístico que assenta nas relações de sociabilidade e nas redes de amizade.

No caso específico da composição do grupo musical ‘Alta Cena’, podemos observar diversas fases ao longo do tempo que revelam essa não linearidade, uma abertura flexível e uma perspectiva de adaptação situacional para manter o grupo em atividade. Por exemplo, logo nos primeiros anos da formação, um dos fundadores do conjunto teve de sair de cena. Descrito pelos seus jovens pares e professores de orquestra como talentoso, irreverente e imaginativo nas improvisações que realizava quando tocava tuba, deixou de tocar pela força de várias circunstâncias. Entre elas, pelo facto de não estar a ter aproveitamento na escola do ‘Conservatório Nacional’, foi-lhe retirado a tuba que usava na aprendizagem. Sem dinheiro para ter um instrumento próprio viu-se incapacitado de poder continuar a tocar. Para além disso, na época estava quase a ser pai, levando a que optasse por arranjar um trabalho com rendimentos fixo.

Estas não foram as únicas mudanças profundas que foram acontecendo na composição da banda. Mais tarde, foram adicionados instrumentos de sopro (dois saxofones, um baixo e um tenor) e a integração de um novo percussionista de origem brasileira. Estes novos elementos tiveram impactos na organização, criando-se uma forte imagem coletiva do grupo. Este refinamento estético emergiu quer através de uma identidade comum assente no vestuário dos músicos, na presença de logotipos nos canais de divulgação das redes sociais quer, por

exemplo, no recurso a sofisticados registos de vídeo que testemunhavam as potencialidades do grupo Alta Cena, disseminados posteriormente em diferentes plataformas *online*.

Como veremos no desenvolvimento da história da banda, todas estas alterações foram moldando progressivamente as sonoridades, as coreografias das apresentações e a estética identitária do coletivo. Isso aconteceu em grande medida pelas múltiplas capacidades artísticas, contextos formativos, origens culturais, sociais e nacionais dos músicos que passaram a integrar o grupo.

Na análise desta articulação entre uma cidade informacional destituída de espacialidade e uma representação ativa dos usos e apropriações do espaço público (Lefebvre, 1974; 2014) salienta-se que o empenho público, as manifestações de interação social nas praças e ruas reconfiguram uma cidade mais humana e próxima (DeCerteau, 1980; Sennett, 2018), na qual se reinventam espaços públicos através dos usos democráticos das práticas culturais e políticas.

Na sequência das reflexões de Setha Low, ‘On the Plaza: the politics of public space and culture’ (2000, p. 204), seguimos as suas noções de espaço público quando sugere:

‘What is significant, however, is that public spaces are important arenas for public discourse and expressions of discontent. (...) Central public spaces of most cities are becoming increasingly homogenized, middle-class, and state-controlled representations because of similar amnesiac and socio-political forces.’

É nesse sentido, os usos das praças e das ruas permitem a expressão de processos de multivocalidade, evidenciando as suas potencialidades como lugar significativo de interações sociais, políticas democráticas e de participação civil.

‘...the creation and use of the plaza reveals important political dimensions of the meaning of public space as a focus of contestation and as a place where disagreements and conflicts over cultural and political objectives become concrete.’ (Idem, p. 238)

### **8.3 Alcanena: festival 120 Sons**

**Em 21 de julho de 2018**, assisti ao concerto do grupo Alta Cena no Festival 120 Sons, um evento com uma nova geração de músicos que reinventam as práticas contemporâneas das fanfarras e das tradicionais bandas filarmónicas. Em Alcanede, uma localidade a 90 quilómetros de Lisboa, no recinto do festival, que tinha observado de cima da torre do castelo, estão apenas duas dezenas de pessoas que andam atarefadas de um lado para o outro. No palco do concerto, todo feito em cimento e ligeiramente elevado (cerca de meio metro), estão uma

série de trabalhadores a montar luzes numa coluna metálica fixada na parte de cima do tecto. No espaço reservado à audiência, três camionetas com equipamento de som, amplificadores, cabos e instrumentos são descarregados. Não existem lugares sentados em frente ao palco, mas nas partes laterais observo uma *roulotte* de bebidas e outra de bifanas, pão com chouriço e petiscos vários com umas cadeiras em forma de esplanada. O intenso vento de noroeste sopra num céu azul e luminoso. Na rua principal da vila de Alcanede, a sul do castelo, uma banda filarmónica faz uma arruada, parando de tocar no final. Oíço ao longe as pessoas dos prédios em frente a aplaudirem enquanto entram com os instrumentos para um autocarro estacionado ali perto.

A ‘festa da aldeia’ está em preparação. Enquanto observo todo aquele movimento, alguém que percebe que não pertence aos rostos familiares dos locais e quando vem ter comigo pergunta: ‘precisa de ajuda, ou de alguma coisa?’ Respondo que venho ver uma banda na qual tenho amigos e que também gostava de falar com alguém da organização. ‘Então sou eu mesmo!’ – responde o meu interlocutor com uma barba negra cerrada e um sorriso aberto.

O Daniel Frazão é o responsável principal pelo festival. Diretor, professor e clarinetista no conservatório de Tomar, descreve-me um vasto currículo para alguém com cerca de trinta anos de idade. Durante a nossa conversa, conta que a banda filarmónica de Alcanede tem uma tradição muito importante no distrito de Santarém, sendo mesmo uma das mais importantes e significativas. No decorrer do tempo tem conseguido levar muitos dos seus participantes para os conservatórios e escolas de música. No decorrer do tempo tem conseguido levar muitos dos seus participantes para os conservatórios e escolas de música. “Mais de uma dezena daqueles que fazem parte atualmente da banda têm licenciatura na área da música, algo que antigamente não era muito comum” – afirma.

No seguimento da nossa conversa pergunto-lhe como é que pensou no alinhamento destas bandas e como é que, em particular, chegou ao grupo dos Alta Cena. Explica-me que a ideia passava por celebrar ao longo deste ano, os 120 anos da filarmónica, e que para trazer estas bandas ao festival conseguiu apoios do município. A banda Alta Cena aparece porque o irmão que toca trombone está a tirar um mestrado na Escola Superior de Música de Lisboa e é amigo de um contrabaixista (Amadeu) formado como vimos anteriormente pela OG, que, por sua vez, o apresentou ao Ivo, trombonista do grupo.

A meio da conversa o Daniel explica que a montagem se atrasou. Houve um equipamento que não veio, o que vai implicar fazer a equalização das bandas quando elas chegarem. Pede desculpa, mas vai ter de se ausentar para pôr as coisas em andamento.

Vejo o Ivo sair do estacionamento com o Igor e a namorada (Rute), que ajudam a carregar o equipamento, em direção ao recinto do festival. Vai ao pé do palco falar com os organizadores e técnicos. Estou ali perto quando me vêm e nos juntamos a pôr a conversa em dia. São quase seis horas da tarde. Os companheiros do Ivo, o Fábio (saxofone tenor), o Eron (baterista) e o Maceió (saxofone barítono) chegam um quarto de hora depois.

Estamos os sete sentados numa das mesas, a comentar que falta uma hora para os músicos dos Alta Cena começarem o concerto, quando somos informados das súbitas mudanças. O Daniel e o irmão Pedro avisam que por causa dos atrasos, provavelmente só vão atuar mais perto das oito ou nove horas da noite.

Estamos a conversar e aproveitamos para beber uma cerveja e comer umas bifanas enquanto a luz do dia vai caindo e o crepúsculo assenta belas cores quentes no manto celeste. Voltam a informar de novas complicações. As afinações a serem feitas pelas outras bandas ainda estão demoradas. Estes avisos sucedem-se mais duas ou três vezes e, finalmente, os músicos dos Alta Cena entram em palco perto das dez e meia da noite.

Antes disso, percebo que a organização estava a planear que o grupo Alta Cena poderia, alternativamente, tocar sem amplificação no meio da audiência, gerando alguma controvérsia entre os músicos. Desta forma, argumentavam que a abertura do festival ia viver de uma animação mais próxima do público. Nesse instante, para evitar susceptibilidades é sugerido fazerem também uma equalização em palco como as outras bandas do festival, para não ficarem sem as possibilidades de amplificação futura. Como sem esse volume de som eletrificado poderiam correr o risco de ter menos impacto do que o esperado, seguem para o palco e fazem a equalização dos instrumentos da banda.

Enquanto estão a fazer as afinações no palco, fico a conversar com o Pedro sobre a organização do festival. Noto que está incomodado com a visibilidade pública destes contratemplos. É mais novo do que o Daniel, tem apenas vinte e dois anos. Pensa que se calhar arriscaram muito e não previram bem a logística necessária para todas as bandas. Neste caso, pensa como começou a tornar-se complicado gerir um atraso de três horas em relação à abertura prevista do festival. De um ponto de vista mais optimista, no horário previamente planeado para o início ainda estava uma audiência reduzida. Mais de metade, dos que estavam presentes na altura

pertenciam à banda filarmónica de Alcanede, ou eram elementos das outras bandas que integravam o cartaz do festival.

Ao longo do Festival 120 Sons, pode-se dizer que a audiência foi constituída por um grande número de músicos, dado a elevada participação de músicos nas fanfarras e nas bandas filarmónicas que ficaram a assistir aos vários desempenhos em palco. Assim, a performance entre músicos e audiência é necessariamente jogada num duplo papel, no qual partilham os momentos do festival como grupo de pares conhecedores recíprocos das técnicas, estéticas e linguagens musicais.

Quando pergunto pelos valores que foram atribuídos aos músicos esclarece: ‘No caso dos Alta Cena foram cerca de mil euros. A ideia da organização passa por dar duzentos euros a cada músico (são quatro) e consideram-se as despesas com deslocações, alimentação e outras pontuais como um músico invisível.’ Tendo em conta que é a primeira edição do festival, a reduzida dimensão do evento em termos nacionais e que estas verbas são para a banda de abertura, considera-se que os valores pela atuação recompensam minimamente o trabalho de duas horas de atuação dos músicos. Nomeadamente, quando não foi necessário preparar um repertório direcionado especificamente para o lugar. Isso implicaria mais horas de ensaio e trabalho conjunto que importava contabilizar, não somente em relação ao aspeto quantitativo, mas também ao nível qualitativo.

Finalmente, os Alta Cena começam o concerto. O repertório é composto por temas que facilmente reconheço, sobretudo ligados ao universo dos blues, do pop-rock que ficam no ouvido. Os ritmos acelerados põem o público a cantarolar e a dançar. Ao longo do concerto o saxofonista tenor (Fábio) faz de ‘relações públicas’, conversando e animando constantemente as hostes presentes. Estou a assistir ao concerto ao lado do Igor e da Rute. Também eles vão reagindo aos pedidos do saxofonista tenor que pede que as vozes e palmas do público se façam ouvir. Os músicos vão tocando e dançando ao mesmo tempo, numa coreografia sincronizada que entusiasma quem está a ver. Estão em palco há mais de uma hora. O concerto corre bem e já passa da meia-noite (**ver anexo T**). A banda que vem a seguir elogia a performance que eles fizeram com aplausos a ecoar na noite cerrada. Antes dos primeiros acordes dizem, ‘Sei que há muita gente aí que sabe dançar, por isso agarrem-se uns aos outros que a nossa música pede baile’.

Por um lado, as raízes das fanfarras de rua à celebração das festas de Carnaval e outras festividades populares, revelam na combinação variável de instrumentações de saxofones,

trombones, tubas e percussão a celebração espontânea da inversão de papéis, dos corpos e da vida. Ao passo que, por outro lado, podemos considerar que os rituais musicais da igreja se inclinam para os valores ascéticos de uma cultura erudita, vividos num regime espiritual de silêncio, recolhimento e adoração divina (Dubois et al, 2013).

Assim, o mesmo autor afirma os efeitos sociais de longa duração destas heranças históricas:

‘With the cultural relegation of wind band music comes the social devaluation of those who play it: common perceptions of the music remain closely linked to its overbearing working-class heritage.’ (Dubois et al, 2013, p. 26)

No entanto, tal como é assinalado no discurso do organizador do festival 120 Sons acerca dos longos percursos de aprendizagem musical dos músicos participantes, também o estudo referido assinala a importância dos processos educacionais e dos modos de sociabilidade na reconfiguração da legitimidade cultural das bandas de sopros e metais. Ou seja, sem escolas de música, estas sociedades musicais que organizam as bandas tendem a constituir formas insulares de sociabilidade, relações isoladas do contato com outras bandas e músicos, com uma orientação mais local e com menos atenção à qualidade estética e técnica do grupo. Para além dos processos educativos terem aqui um papel preponderante, também é significativa a presença de um contexto criativamente diversificado, como aquele que existe nas sociabilidades cosmopolitas dos espaços urbanos, com os seus agentes especializados e meios de divulgação cultural.

‘...we argue that what is happening is not an inevitable decline, but rather a shift towards a reconfiguration benefiting those closest to the legitimate pole. It is admittedly quite likely that the long-preserved balance between the sociable and musical dimensions will be upset and that the bands and musicians rooted in the old model of self-sufficiency and working-class forms of sociability will ultimately be threatened. Whether the wind band is moving towards a process of cultural legitimization similar to what several other ‘minor’ genres have experienced is altogether more uncertain. This would certainly require an investment from external agents of legitimization, music intellectuals, the media or cultural institutions, but so far, they have remained silent.’ (Dubois et al, 2013 p. 193)

No caso específico dos músicos dos Alta Cena, é razoável afirmar que ao começarem por tocar nas ruas de Lisboa, desenvolvendo a partir desse espaço público as suas relações no domínio dos grupos de pares e redes de músicos, multiplicaram as suas formas de manter as atividades musicais, por via do acesso a diferentes palcos e audiências. Assim, as coisas não podem ser vistas de forma desconexa, visto que as intensas relações de sociabilidade entre músicos, o trabalho de bastidores na criação e divulgação nos canais electrónicos das redes sociais dessas

diversas performances musicais, o ganho de *status* entre pares ou os sentimentos de pertença cultural entre a banda e a cidade, permitem um alargamento do reconhecimento formal que se estende além da efemeridade temporal e da limitada espacialidade da situação vivida na rua.

Na obra ‘Black Atlantic’, Paul Gilroy (1995) argumenta como se podem analisar os rituais musicais numa perspectiva que problematiza a linearidade de noções estáticas de reprodução cultural e identidade da tradição,

‘I believe it is possible to approach the music as a changing rather than an unchanging same. Today, this involves the difficult task of striving to comprehend the reproduction of cultural traditions not in the unproblematic transmission of a fixed essence through time but in the breaks and interruptions which suggest that the invocation of tradition may itself be a distinct, though covert, response to the destabilizing flux of the post-contemporary world.’ (Gilroy, 1995, p. 101)

Importa considerar que, no caso deste grupo de músicos, observamos um sentido cooperativo associado a redes de interconhecimento específicas (músicos, associações, instituições culturais e empresariais), circunstâncias sociais que condicionam e proporcionam as possibilidades de realização da criatividade individual e coletiva. Nesse sentido, é fundamental pensar como se articulam a qualidade dos laços cooperativos dos projetos artísticos e de lazer que valorizam a democratização cultural em diversos sentidos, olhando de perto e de dentro para como os próprios agentes se envolvem na sua transformação identitária.

#### **8.4 Cais do Sodré (Lisboa): o bar cultural ‘Titanic Sur Mer’**

**Em 27 de agosto de 2018**, depois de ter estado alguns dias antes com a banda nas ruas do Chiado, vou ao concerto do grupo Alta Cena no espaço cultural do *Titanic Sur Mer*, localizado junto ao rio Tejo, no Cais do Sodré. Na porta de entrada, deparo com uma pequena fila de quatro ou cinco pessoas que estão a pagar os bilhetes de acesso ao concerto. Cada entrada custa 10 euros e em troca pomos uma fita no pulso, na qual estão escritas as palavras Titanic em preto sobre um fundo branco, que permite entrar e sair as vezes que quisermos, produzindo muita convivialidade na rua, perto do rio. Semanalmente, todos os domingos, tocam os músicos do projeto ‘Viva o Samba’, uma roda de samba que é um ponto nodal para o qual confluem diversos músicos brasileiros, mas que acolhem diferentes expressões musicais, construindo pontes, diálogos e interseções que se dirigem a públicos transnacionais, transcendendo em muito as comunidades de origem (Vanspauwen, 2013; 2014).

O baterista do Alta Cena é um dos elementos que participa regularmente no projeto, descrito pelos próprios na página de *Facebook* da seguinte forma:

Viva o Samba Lisboa ganhou seu espaço no centro da cidade. (...) já passaram vários artistas, amigos, representantes do samba pelo mundo. Começou com nosso padrinho Pretinho da Serrinha e em 2019 esperamos mais. Já nos agradeceram com seu canto e suas composições... alguns artistas como Vanessa da Mata, Mariza, Carminho, já nos brindaram com lindíssimas interpretações, sem termos nada combinado, o que nos deixou maravilhados. Muita generosidade dessas divas né geeeeente. Meus amigos, 5 anos, que abriram o leque, os caminhos e hoje a família Viva o Samba se apresenta em vários espaços de Lisboa e arredores e também de 2 em 2 meses em Zurique, além de outras cidades como Genebra, Madrid e queremos estreitar ainda mais os laços com o samba que acontece em outras capitais europeias. Chamem-nos!

Neste antigo armazém marítimo, com os resquícios dessa época nas traves que atravessam o teto, o espaço nocturno do *Titanic Sur Mer* prima pela ausência de largura no espaço da sala de concertos e do bar. Para passarmos os músicos e as pessoas a rodeá-los, temos dois estreitos canais que do lado direito de quem entra estão cercados por um balcão, a partir do qual nos servem as bebidas. Posteriormente, temos outro balcão muito semelhante ao primeiro, que termina no começo de uns sofás dispostos muito próximos da saída que vai dar ao passeio marítimo que confina com as margens do rio.

As pessoas continuam a entrar para ouvir os músicos na roda de samba e o calor torna-se quase insuportável. A possibilidade de dançar vai-se tornando cada vez mais um choque de corpos entre desconhecidos. Os músicos na roda de samba não abrandam o ritmo. Estão a tocar desde as oito horas da noite e estamos perto da primeira hora da madrugada.

O público também não arrefece o entusiasmo. Muitos dançam a um ritmo frenético e sem par, outros, em minoria, seguram o par pela cintura e movimentam sensualmente o corpo. Em alguns dos sambas, nomeadamente um em que se ouve na letra um elogio à cidade do Rio de Janeiro, muitas vozes cantam em uníssono e sabem a letra de cor. Aparentemente, a larga maioria dos frequentadores presentes nesta noite é de origem brasileira, mas ouvem-se sotaques espanhóis, ingleses, alemães e portugueses na audiência.

Os sons do samba ouvem-se logo a partir da entrada. A sala tem uma iluminação encarnada, uns candelabros de estilo retro e uma bola de espelhos que rodopia no teto. Os músicos mal se conseguem ver, por estarem rodeados circularmente pelos espectadores que dançam esses ritmos ondulantes e frenéticos. Identifico na roda o Cícero, o Beto (irmão) e o Eron (baterista dos Alta Cena, que irá tocar mais tarde), mas em conjunto são cerca de dez músicos. Os cantores principais, que se ouvem alternadamente com mais frequência, estão nos topos de uma mesa comprida que exhibe uma enorme parafernália de objetos: garrafas de água, cabos

elétricos, microfones, aparelhos de amplificação e de equalização. Quase todos os músicos usam um instrumento de percussão, à exceção de 2/3 deles que tocam cavaquinhos e outros instrumentos de cordas.

Quando nos viramos para o extremo oposto da sala, vemos um piso superior, uma *mezzanine* entrecortada pelas vigas e pelos pilares que suportam o telhado. O acesso é restrito e serve de bastidores para músicos, pessoal técnico e gerência do espaço. A entrada faz-se por umas escadas de madeira junto ao bengaleiro e desse plano é possível ter uma visão panorâmica de tudo aquilo que se está a passar no recinto.

Na primeira fila da roda de samba, aquela que está mais perto dos músicos, o género feminino está em larga maioria e dança de uma forma mais concentrada do que aqueles que estão nos segundos e terceiros círculos que gesticulam e falam uns com os outros.

Perto das onze e meia, saio pela saída do rio para ir à casa de banho sem ter de atravessar a multidão que se aglomera e dança no espaço central. Passo pelas vidraças do B.Leza e vejo no palco um DJ que põe a tocar umas lânguidas ‘mornas’, que casais dançam de forma sensual e apertada. Contorno o edifício para voltar a entrar no espaço do Titanic sur mer pela porta virada para a linha de comboios e, surpreendentemente, apesar de ser domingo está uma extensa fila de dezenas de pessoas que se prepara também para entrar.

Novamente, no interior do bar, percebo que quase não existe espaço para dançar, contudo um casal vestido a rigor, com figurino que parece saído dos anos 40/50, ensaia complicados passos de samba, e muitos dos presentes param para observar. Ele tem uma camisa vermelha, calças brancas, chapéu creme e sapatos estilo Oxford, enquanto ela revela um vestido aberto nas costas, dourado escuro e um lenço na cabeça que lhe dá um ar de mãe de terreiro. Ambos devem ter cerca de 50/ 60 anos e devem ser dos casais mais velhos. A forma como dançam é admirada pelos melhores dançarinos e dançarinas que tinha observado anteriormente. Uma delas inclusive é apanhada para dançar com o mestre de camisa vermelha, e no final faz-lhe uma vénia ao que ele responde segurando a mão dela em jeito de galanteio e agradecimento.

No meio da confusão vejo os músicos dos Alta Cena, o trombonista, o saxofonista tenor, o saxofonista alto e, com eles o Igor (amigo de escola do trombonista) que no meio do público abanam o corpo e conversam no meio de uma algazarra de sons e de frenesim. Quando apareço saúdam-me dizendo, ‘Que bom sempre pudeste vir ao concerto. O ambiente está a ferver. Queres beber uma cerveja?’ – pergunta o trombonista.’

Os músicos na roda de samba não abrandam o ritmo. Estão a tocar desde as oito horas da noite e estamos perto da primeira hora da madrugada. Durante o tempo que estive presente nunca houve qualquer tipo de intervalo, e duvido que realmente tenha existido, o que implica que se encontram empenhados nesta performance há quase cinco horas seguidas.

O Eron que também é baterista do grupo Alta Cena sai da roda de samba e sobe para cima do palco. Tudo indica que vai começar o concerto da banda Alta Cena. Mas nesse intervalo, um DJ começa a pôr som. Coloca desde rap brasileiro, a um *funk* mais agressivo com fortes conotações sexuais que agita os movimentos uníssonos da audiência.

Meia hora depois, os membros da banda Alta Cena estão todos no palco: verificam as posições e os instrumentos para começar o concerto. O saxofonista ao microfone interpela a audiência. “Como é pessoal, tudo em cima?”. Começa por fazer uma ‘rotina’ muito semelhante àquela que já tinha observado nas atuações de rua, apresentando num cartaz o nome do grupo com as referências das redes sociais para poderem seguir os eventos.

O primeiro tema que tocam também é o mesmo com que começam normalmente os concertos, ao som das subidas e das descidas das notas dançam numa coreografia coletiva. Se durante alguns momentos a audiência não responde imediatamente à mudança do samba para aqueles quatro saxofones, um trombone e uma bateria, rapidamente interagem com movimento e manifestações de alegria. A mistura dos sons pop-rock, jazz blues e de um funk mais tradicional, mostram uma tentativa de apropriação artística que procura refletir a construção identitária do grupo.

No segundo tema, o Fábio dedica a música à rapariga mais bonita da sala. Simulando que está à procura de alguém, vai para o lado direito do palco e com a mão trás uma musa vestida de branco. Apresenta-a como sendo sua amiga e pede a aprovação geral: ‘como é pessoal, sei que há muitas mulheres lindas por aí, mas temos aqui uma beleza! Façam barulho pessoal.’ Iniciam as primeiras notas todos de joelhos, como já tinha visto fazerem no Largo do Chiado, o que confirma uma transposição parcial das experiências de interação com o público, independentemente dos lugares específicos. Ao longo do resto da música vão dançando com ela em palco e no final agradecem, pedindo que todos aplaudam a coragem de estar assim exposta.

Na terceira canção cada um dos intérpretes vai fazendo um solo em cima do padrão melódico. Um dos saxofones está iluminado por luzes instaladas no próprio instrumento, assemelhando-se a uma escultura/ instalação que com os movimentos produz um efeito hipnótico. O Teylon

é que criou esta fantasia luminosa, inventando um novo figurino para o saxofone. Os seus companheiros de banda já me tinham falado destas qualidades criativas que vão para lá da música e se fundem com uma tendência para manipular as artes visuais.

Inúmeras pessoas consomem, sobretudo, cerveja, mas também pedem vodkas e outras bebidas destiladas mais fortes. Cada imperial custa 2,50 euros. Pelo movimento ininterrupto, podemos imaginar como o negócio dessa noite alcançou um considerável lucro. São duas e meia da noite e continuam pessoas a entrar. As roupas de verão têm um aspeto geral de informalidade elegante. O género masculino com calções e partes de cima leves e descontraídas, e elas mais produzidas com vestidos ou calções com tops que mostram as linhas bronzeadas dos ombros e do colo.

A performance em palco continua a animar o público, tarefa que não é fácil depois dos ritmos do samba e do DJ que esteve a pôr música antes deles. Seria fácil cair no adormecimento e numa desmobilização geral, mas conseguiram manter os grupos e os casais que dançam e saltam a meio da madrugada.

Um dos proprietários do espaço, o famoso músico Manuel João Vieira, criador da banda portuguesa Ena Pá 2000, com a qual realizou concertos de grande impacto satírico na noite lisboeta, circula entre o público com um chapéu de palha, uma *t-shirt* monocromática e sandálias, erguendo um telemóvel que filma o grupo Alta Cena.

Estes concertos em nome próprio são os momentos de consagração da banda. É aqui que os músicos atingem o maior grau de reconhecimento, criando oportunidades para novas experiências de vida. As escolhas de repertório, os modos performativos e de apropriação cultural adquirem especial importância.

Em certo sentido, podemos reforçar este ponto de vista com a multiplicidade de dispositivos culturais e tecnológicos que ficaram acessíveis, tal como é descrito por Paul Gilroy (1995, p. 106):

‘Once dubbing, scratching, and mixing appeared as new elements in the deconstructive and reconstructive scheme that joined production and consumption together, twelve-inch releases began to include a number of different mixes of the same song, supposedly for different locations or purposes. A dance mix, a radio mix, an a capella mix, a dub mix, a jazz mix, a bass mix, and so on. On the most elementary level, these plural forms make the abstract concept of a changing same a living, familiar reality.’

Assim, mesmo quando estes músicos tocam *covers* de músicas (versões compostas por outros músicos), revelam as suas escolhas nos arranjos, nas alterações que introduzem ao

apropriarem-se de um novo alinhamento de sonoridades. Estas escolhas são as referências e as formas de adesão ética dos músicos, com as quais estes procuram comunicar determinados sentidos e emoções. De certo modo, as citações de textos literários ou obras científicas também funcionam a partir de quadros similares de pensamento, fazendo emergir relações comunitárias mais abrangentes.

Assim como, o sociólogo Simon Frith sugere:

‘Whether jazz or rap for African-Americans or nineteenth chamber music for German Jews in Israel, it (music) both articulates and offers the immediate *experience* of collective identity’. Music is not a symbol of identity so much as a way of living it. (Frith, 1996, p. 273)

Podemos seguir também as pistas sobre a noção multidimensional da pragmática do gosto de Antoine Hennion (2004, 2010), quando refere que os seus quatro componentes são: 1) o objeto degustado (a escuta); 2) o coletivo de amadores (a sociabilidade); 3) os dispositivos e as condições de degustação e, finalmente, 4) o corpo que experimenta.

Assim, segundo a noção do autor não podemos estar a alternar indefinidamente entre as perspetivas interpretativas lineares e naturais (como se o gosto nascesse das próprias coisas) e das interpretações circulares-culturais (os objetos são aquilo que fazemos deles). É necessário deixar este jogo de soma zero entre os objetos e o social para mostrar como o gosto chega às coisas através daqueles que estão empenhados no próprio exercício.

Os vínculos que são criados passam por ser tudo isto. O corpo e os coletivos, os dispositivos e as coisas, todos eles são mediadores. Em cada momento são relações determinantes e determinadas: determinam as imposições e renovam o curso das coisas. Estas são mediações incertas de uma coprodução e de uma cocriação que fazem responder aos objetos, que criam os seres, fazem emergir os estados e que assinalam os momentos de vida que importam.

Nesse sentido, é através destes processos mediadores que nascem os projetos musicais e artísticos que reverberam no tecido social cidade. Contudo, podemos afirmar que os fluxos e refluxos destas trajetórias musicais são constituídos por complexidades, desafios e incertezas nem sempre visíveis. A cooperação entre músicos, a construção de redes e estruturas independentes, surge em muitos casos como uma forma de superar esses constrangimentos, como vemos na colaboração entre o projecto Viva o Samba e a banda AltaCena. Mas podemos dar outros exemplos, como o colectivo de músicos que criou a Editora Príncipe. Segundo eles, a criação desta etiqueta foi a forma de mostrarem a música que estava a ser criada no ghetto,

nomeadamente nos bairros periféricos mais discriminados de Lisboa, como a Quinta do Mocho ou o Bairro da Cova da Moura. Assim, a partir dessa estrutura estes músicos conseguiram gravar e divulgar de forma independente músicos que alcançaram reconhecimento internacional, como DJ Marfox, Nídia ou A.K. Adrix. Todos estes músicos foram mencionados na *Pitchfork*, uma das mais alternativas plataformas de divulgação musical a nível global, contribuindo desse modo para transformar o imaginário coletivo e cultural da Lisboa contemporânea.

No Spotify da banda Alta Cena, mostra-se a gravação do tema ‘Ya Move’ em colaboração com o DJ e produtor Paul Soir, esta faixa integra a coletânea ‘Mango Pudding Part II’ de música eletrónica de dança lançada em 2020. Esta performance de consagração é precedida de um processo de performances de ensaio e de trabalho de gravação e produção no estúdio que envolve músicos, técnicos e equipamentos de som que hoje em dia estão mais facilmente acessíveis e em muitos casos adotam uma lógica independente de trabalho, deixando de fora grandes editoras, estúdios e canais de divulgação mainstream, tal como acontece com exemplo anterior da Editora Príncipe.

Na sequência das pistas que surgem desta tendência para os músicos e artistas pensarem de modo global e agirem de modo local, Ricardo Campos, Pedro Nunes e Alberto Simões analisam na obra *Transglobal Sounds* (2016, p. 127) que:

“We have argued that through these artistic works, youths learn first of all to develop mechanisms for reversing stigma and challenging dominant representations about their native communities and their neighbourhood; secondly, it helps them to make their own agenda and to participate in the architecture of a public sphere of communication that eludes mainstream circuits; thirdly, it gives them a civic and political role, and finally it provides them with unique artistic and intellectual skills.”

Deste modo, as performances musicais (Small, 1998; Perrenoud, 2007) dos músicos do grupo Alta Cena refletem, pois, as configurações de redes de sociabilidades de fluxos migratórios que materializam na esfera pública, no imaginário coletivo da cidade, circuitos sonoros com relevância transnacional, combinando quer os valores de aprendizagem provenientes de escolas artísticas, coletividades populares das bandas filarmónicas, como as expressões contemporâneas dos bairros periféricos da cidade (Marcon, 2014; Gomes, 2014; Varela, Raposo e Ferro, 2018).

### 8.5 *Amadora: nos arrabaldes do espaço metropolitano*

No dia 15 de fevereiro de 2020, chego ao centro comercial UBBO da cidade da Amadora, que se situa próximo da fronteira territorial do município de Loures, perto das cinco horas da tarde. O concerto da banda Alta Cena é feito numa praça central ao ar livre, unida pelos dois blocos de edifícios desse megacentro de consumo. No espaço não oiço nenhuma evidência sonora da presença da banda. Num dos extremos da praça, que se chama *The Hood*, foram construídas diversas lojas, alterando arquitetonicamente contentores de mercadorias como aqueles que vemos usualmente a serem descarregados nas zonas portuárias.

A estética predominante dessas lojas alternativas, com produtos de vestuário, comidas e bebidas, atelier de tatuagem, skates e outros acessórios, remete para a linguagem daqueles que se apropriam e usualmente transformam os espaços urbanos da rua, como os movimentos do hip-hop, do rap e do graffiti. No outro extremo dessa praça pedestre (anteriormente estava aberta ao trânsito rodoviário), observo uma série de equipamentos de diversão, como uma parede de escalada, um pequeno parque infantil e outros equipamentos de lazer. Mas é perto de um desses contentores transformados que vejo os elementos do grupo Alta Cena reunidos. A banda Alta Cena foi contratada para animar musicalmente as lojas a funcionar dentro dos contentores mencionados, chamando atenção das pessoas para estes novos espaços de comércio. A ideia é andar a circular durante algum tempo pelos espaços interiores do centro comercial e por toda a praça exterior, trazendo a curiosidade das pessoas e famílias para perto do *The Hood*.

Observo que os cinco músicos presentes estão vestidos de forma a reforçar a identidade do grupo. Literalmente, todos têm uma apresentação uniforme dos pés à cabeça. Nos pés calçam tênis brancos (de diferentes marcas, mas com materiais e estilos similares), vestem calças pretas justas, camisa branca por fora das calças, casaco preto a condizer e um boné preto de pala com o logotipo do Alta Cena.

Depois de uma breve conversa, o baterista prepara uma percussão portátil que pendura nos ombros e todos começam a circular pela praça, tocando enquanto caminham. No final, terminam com *Bela Ciao*, um tema revolucionário italiano que já foi magnificamente reinterpretado pela voz grave e texturada do músico Tom Waits.

A audiência é composta por cerca de duas dezenas de curiosos que ao verem a banda circular por entre os vários espaços comerciais para atraírem a atenção das pessoas que passam, filmam com o telemóvel e dançam contidamente. No meio deles, existem dois elementos que se

destacam pela forma profissional como estão a registar a cena em vídeo. Fico a saber que um deles é contratado pelo próprio grupo, por intermédio do saxofonista alto para divulgar a imagem do grupo nas redes sociais e outras plataformas. Enquanto outro está contratado pela empresa que ficou responsável pela programação cultural, pelo agendamento e criação de atividades no *The Hood*, diretamente ligada aos poderes administrativos que gerem o centro comercial.

Essa preocupação com os canais de distribuição e divulgação, que acompanha a contratação de alguém especificamente para registar e editar os concertos da banda, mostra a multiplicidade de dimensões, recursos e tarefas associadas à produção artística (Menger, 2014). Tal como, a preocupação com a identidade estética do grupo, criando uma indumentária que destaque simultaneamente a unidade e a singularidade do grupo Alta Cena.

No local, reconheço a responsável pela programação cultural do espaço e também curadora da exposição 'ATERRO', que o artista de arte urbana Bordalo II realizou em Xabregas, em Lisboa. Em conversa descreve que:

Sou a responsável pela programação do 'Hood', desde novembro de 2019. Não tem sido fácil atrair pessoas para frequentarem a praça. Existem aqui alguns problemas arquitetónicos, como as correntes de ar frio e a falta de conhecimento dos consumidores destas lojas exteriores. É algo que acho que a programação de diversas atividades, aulas de skate, música e outras coisas podem ajudar a ultrapassar.

Quando pergunto como é que foi feito o contato com o Alta Cena, explica que aconteceu que num dia passou pelo Chiado e ouviu-os tocar na rua. Na altura, achou que eles poderiam vir a ser interessantes para um evento futuro. Tirou notas sobre o nome da banda. Mais tarde, quando foi necessário, procurou-os nas redes sociais e localizou muitas coisas sobre eles. Percebeu que eles tinham a energia positiva que procurava para a programação, além disso, tinham essa origem de *street music* que se coadunava bem com os conceitos que pretendiam transmitir no centro comercial.

No primeiro trimestre de 2021, a banda Alta Cena contava com 21 mil seguidores no *Instagram*, uma centena de publicações e uma classificação dos trabalhos da banda, com vídeos e fotografias a exemplificarem possibilidades concretas para agendamentos eventuais que se ordenavam da seguinte forma: 1. *Profs Events* (eventos profissionais com marcas e empresas); 2. *Wedding Day* (casamentos e batizados); 3. *Sunsets* (festas ao final do dia); 4. *Music Festival* (festivais de música); 5. *Street Music* (Música de rua); 6. *Children Music* (Música para crianças); 7. *New Sounds* (Sons novos, construção de repertório); 8. *Christmas* (festas de natal);

9. Sorteio (interação com o público na escolha de músicas novas) e 10. *Biography* (uma breve descrição da história da banda).

Nessas categorias podemos observar centenas de registos visuais de concertos em festas de casamento em hotéis, quintas e palacetes de luxo, eventos corporativos para multinacionais e grandes empresas nacionais<sup>22</sup>. A somar a isto, temos aparições espontâneas em ruas de Lisboa ou em festivais consagrados como o Out Jazz 2019, nos concertos de verão do Centro Cultural de Belém, nos palcos do Festival Brass IT, em Minde, ou no Fanfarrão 2019, na cidade de Tomar.

Assim, a construção da memória coletiva da cidade não tem apenas um sentido referencial, de ação tradicional e geografia simbolicamente sedimentada. O imaginário coletivo da cidade faz-se nas (co)memorações, nas situações de encontro engendradas pelos diferentes atores desses circuitos artístico-musicais. Seguindo as reflexões de Etienne Wenger (1998), as comunidades de práticas possibilitam as experiências libertadoras da criatividade que de outro modo poderiam ficar encerradas em si mesmas, ‘... when imagination is anchored in a learning community, it can become part of a lived identity and so become an active rather than passive force.’ p. 273

Neste caso, os diversos ‘ritmos’ da cidade são realizados por cidadãos que quotidianamente mobilizam recursos materiais e imateriais na construção das suas realidades urbanas (Certeau, 1980), mostrando um desejo criativo de participação na vida urbana ativa.

Ao analisarmos estas trajetórias musicais, constatamos a sua não linearidade, a relação entre performances de consagração, as intermitências do palco da rua ou as performances anónimas (Perrenoud, 2007) que se caracterizam pela dificuldade de estabelecer laços de sociabilidade entre os músicos e a audiência. Não obstante o esforço dos músicos para escapar às performances anónimas, incentivando a dança e a participação, neste nível existem componentes instrumentais que muitas vezes impõe direta ou indiretamente uma secundarização do valor intrínseco do trabalho artístico propriamente dito.

No acompanhamento do grupo Alta Cena, são analisados os múltiplos papéis cooperativos que estes músicos desenvolvem na singularização das suas capacidades artísticas e sociais. Neste entrelaçamento entre diversos domínios urbanos e trajetórias musicais, esses músicos encenam

---

22 Numa breve lista, enumerei concertos com audiências significativas nos seguintes eventos: Uber eats, Ford, Starbucks, FNAC, Lever ou Bentley, Eletricidade de Portugal-EDP, Grupo Sonae, Media Capital, Imobiliária Century 21, Montepio Geral ou Time Out Market, etc.

diferentes performances que vão dando resposta quer às necessidades das audiências, quer à construção da sua intersubjetividade individual e coletiva.

No entanto, podemos dizer que a visão estratégica da arte e da cultura nas políticas públicas, que posicionam a cidade de Lisboa como um polo de símbolos e valores de atração nas redes urbanas globais, está distante da importância desses ‘operários culturais’ (Rancière, 2012). Inclusivamente, muitos desses atores sociais são envolvidos em condições de participação e produção cultural distorcidas por símbolos do marketing cultural e processos de artificialização (Shapiro e Heinich; 2012, Shapiro 2019), da propaganda corporativa e estatal, dos fluxos turísticos que percecionam a cidade e os processos culturais como mercadorias, potenciando investimentos imobiliários especulativos e fenómenos de gentrificação urbana<sup>23</sup>.

Mike Davis (1998) revela no seu estudo sobre a cidade de *Los Angeles*, como o crescimento dos excluídos da cidadania é desenvolvido pelo poder do dinheiro das elites políticas e económicas que não regulam, nomeadamente a ação de promotores imobiliários. A visão do autor analisa uma cidade que se configura medievalmente, como uma fortificação simbolizada pelo castelo da classe média branca que se encontra rodeada pelos bairros pobres de mexicanos e afroamericanos. Porém, este autor, também mostra como a imaginação dos proletários urbanos num determinado período procurou criar laboratórios coletivos de produção, destruídos pela iniciativa de promotores e especuladores imobiliários, desenhando rumos alternativos de que a cidade se deveria recordar.

Nesta clivagem entre experiências de cidadania e processos de cidadania, considera-se que algo análogo sucede na cidade de Lisboa, em particular devido aos fenómenos cruzados dos fluxos de turismo, gentrificação urbana e pobreza que expulsaram para lugares de marginalidade e criminalização cidadãos e comunidades.

Finalmente, a procura de autonomia desses músicos parece ser caracterizada por um processo contínuo e inacabado, em grande parte devido ao desigual uso de poderes entre as hierarquias que comandam a cidade e os modos de relação dos cidadãos na construção da sua própria cidadania.

Nesse sentido, apesar da contribuição em termos simbólicos, artísticos e económicos, das diferentes comunidades migrantes, étnicas e culturais presentes na cidade de Lisboa, continuam a persistir sinais de estereótipos xenófobos, mecanismos de segregação espacial e social

---

23 "Le monde de l'art, comme celui de la musique populaire, du cinéma ou de sports, est devenu par là un symbole des inégalités de gains, opposant un très petit nombre d'ultra-bénéficiaires – les stars – au grand nombre des laissés-pour-compte..." (Boltanski e Esquerre, 2017, p. 55).

(Arenas, 2015). A análise destas múltiplas trajetórias musicais não lineares mostra a participação ativa destes atores na vida cultural e social da cidade, ao contrário das visões de passividade e inércia com que em muitos casos são classificados.

Além disso, como tenho vindo a analisar por intermédio destas trajetórias musicais, os modos como as carreiras e circuitos são ativados pelas diversas performances musicais, expressam como os projetos de resistência que surgem das periferias mais discriminadas desconstruem noções que sobrepõem as categorias de nacionalidade e de cultura, por exemplo, trabalhando possibilidades de diálogo democrático entre cidadãos de diferentes origens sociais numa sociedade aberta e plural. Como argumenta Gilberto Velho (2013, p. 64), ‘A trajetória do indivíduo passa a ter um significado crucial como elemento não mais contido, mas constituidor da sociedade.’

Assim, usando algumas das ideias expostas pelo autor, na consciência da singularidade individual mais tendência existirá para a heresia do seu próprio projeto (Velho, *idem*). Nesta análise uma das coisas que sobressai é o valor atribuído aos protagonistas que conseguem fazer múltiplas transições entre mundos sociais distintos, combinando de forma peculiar contrastes e diversidades.

A adesão a um determinado estilo de vida e visão do mundo implica uma pertença, uma adesão que demarca fronteiras, elaborando as respetivas identidades sociais. Existe uma diferença básica entre identidade social dada, seja étnica, familiar ou geracional e uma identidade adquirida em função de um percurso social com decisões e escolhas mais ou menos desviantes da identidade inicialmente dada.

No caso específico dos músicos dos Alta Cena, é razoável constatar que ao tocarem nas ruas e praças históricas de Lisboa adquirem um *status* entre pares ou sentimentos de pertença cultural entre a própria banda e o imaginário sonoro da cidade.

Partir da independência artística dada pela rua, como uma plataforma de práticas, recursos e experiências que não estão sujeitas ao escrutínio de uma hierarquia, pode de algum modo conceder margem de autonomia<sup>24</sup>, nomeadamente na escolha do repertório, no tempo de ensaios, com os esquemas de divulgação ou na elaboração das estéticas identitárias do grupo.

---

<sup>24</sup> A relação entre autonomia, igualdade e imaginação parece ser complementar como afirma o geógrafo Danny Dorling (2017, p. 212), “You can be a saint or a sucker and work hard in trying to suggest changes to your bosses under inequitable circumstances, but the more equal you are, the more autonomy you have to say and do what you think is best. It is when people are given greatest autonomy that they become most creative, that their imagination flows, that they choose to make something good”.

Algo que é constantemente mencionado pelos diversos músicos quando desenvolvem estas performances anónimas e de entretenimento no contexto híbrido da rua.

Nesses contra lugares ou heterotopias das experiências artísticas, são forjadas no espaço público da rua possibilidades alternativas para a realidade urbana, partindo de lugares, recursos e relações que desafiam as lógicas burocráticas de poderes e hierarquias institucionais (Foucault, 1984; Lippolis 2016). De certo modo, a fluidez dessas trajetórias musicais constrói-se na complementaridade das relações cooperativas de grupos mais ou menos estruturados e nas decisões da agência individual integradas, rejeitadas ou transformadoras das regras do jogo. Nessa conjugação, as redes de interconhecimento pessoal dos músicos, as relações de sociabilidade, os processos cooperativos que constroem nas performances anónimas dos eventos corporativos, do espaço público da rua, nas performances de entretenimento dos palcos de bares e discotecas, ou nas performances de consagração de festivais e concertos (Perrenoud, 2007), experimentam as tensões de alteridade disputadas entre a necessidade de adaptação ou o desejo de transformação da vida social.

Podemos afirmar que, para esses músicos, as possibilidades de reconhecimento individual e coletivo passam por abrir múltiplas passagens de fronteira entre diferentes mundos sociais (Velho, 2010). Porém, importa considerar que a acumulação flexível, múltipla e diversificada de recursos também é uma tática individual e coletiva para conseguir manter as aspirações de permanência das próprias trajetórias musicais (Menger, 2014).

A incessante escrita e reescrita de imaginários coletivos, rotinas diárias, ocupações e experimentações são processos cooperativos na vida social da cidade. Nesta análise das trajetórias musicais dos músicos do grupo Alta Cena, explorei as realidades intersubjetivas que construíam em conjunto, como interagiam criativamente com inúmeros desconhecidos, considerando este um dos aspetos mais distintivos das sociedades humanas (Harari, 2016), em meios urbanos cada vez mais complexos quer social, tecnológica, quer culturalmente.

Nesses circuitos das sonoridades brasileiras, africanas, do jazz ou na reinterpretação das estéticas de fanfarras e coletividades das bandas filarmónicas, esses músicos participam direta e indiretamente nos diferentes ritmos da cidade de Lisboa, mostrando uma enorme vitalidade cultural. Essa vontade de expressão manifesta-se na heterogeneidade urbana que emerge das ligações entre diferentes redes de sociabilidade, géneros musicais, contextos associativos, performances e trajetórias musicais.

## **9 Trajetórias musicais: processos de autonomização sócio musical**

### **9.1 *Les músicos, musicking e buskers na Lisboa global do século XXI***

A análise destas breves descrições revela uma diversidade de motivações que impulsionam a agência dos protagonistas para fazerem música na rua. As experiências de cidadania juvenil não se encontram obviamente desconectadas dos fenómenos mais abrangentes de interdependência global que interpenetram a construção da cidade de Lisboa.

Estas experiências musicais acontecem num contexto de intensificação do fluxo de turistas, de especulação imobiliária dos fundos de investimento de corporações transnacionais e de crescimento global do capitalismo financeiro.

Diversos estudos apontam como estes entre outros fenómenos, expulsam os cidadãos de participarem nos processos de cidadania (Sassen, 2014), desvirtuando as potencialidades da cidade para mais igualitariamente implementar modos coletivos de deliberação, consumo, reconhecimento e respeito social (Tonkiss, 2020).

Deste modo, as performances anónimas e de entretenimento relatadas por este grupo de pares, a partir das suas experiências na rua, enfrentam constrangimentos sociais que têm múltiplas cadeias de causalidade. Ou seja, mesmo quando estes jovens procuram ampliar as suas capacidades de ação nos vários domínios – artístico-culturais, políticos, económicos, escolares e cívicos – deparam tanto com as condicionantes de segregação social e espacial das periferias urbanas discriminadas, como com as tendências globais de mercadorização do espaço público da cidade.

Assim, a utilização da produção cultural e artística como forma de nobilitação de bairros pobres e marginalizados, mas com potencialidades imobiliárias e turísticas tem sido uma estratégia promovida pelas políticas públicas. Contudo, como tem sido estudado por exemplo no Bairro da Mouraria e no Largo do Intendente, essa instrumentalização de diversos coletivos culturais e artísticos tende a desencadear um conjunto de fenómenos de gentrificação urbana. Nessa perspectiva, a visão económica neoliberal ao desenvolver formas de ‘higienização’ e regeneração urbana expandem a especulação imobiliária quando as estruturas de poder da cidade permitem, por exemplo, a proliferação de hotéis, condomínios privados e apartamentos de luxo que distopicamente expulsam os agentes implicados primariamente com as comunidades urbanas na cooperação socio-artística (Estevens, Cocola-Gant, Malet Calvo, Matos; 2020).

Porém, se porventura identificamos algumas tendências de expulsões e injustiças sociais no cenário urbano de Lisboa, isso não impede a participação dos cidadãos em processos de cidadania que combatem essas visões de desurbanização. Tal como, é sugerido pelos novos movimentos sociais, associações cívicas e organizações comunitárias presentes na cidade (Seixas, Guterres; 2019), augurando as possibilidades futuras de cooperação e cooptação com as culturas juvenis emergentes que tateiam laços associativos, redes e sociabilidades urbanas no interior de sociedades filarmónicas, academias corais e plataformas de bandas locais, etc.

A análise deste fazer música na rua, também designadas pela noção de *busking*, em certa medida revela como se pode manifestar a liberdade criativa das culturas juvenis emergentes. A origem hispânica do termo *busking* significava precisamente buscar ou descobrir algo de novo. Posteriormente, a adopção como neologismo anglo-saxónico passou a significar mais os modos de persuadir a troco de dinheiro inúmeros desconhecidos com diferentes atividades artísticas gratuitas. Esta cultura musical itinerante caracterizada pelo nomadismo dos *buskers* está interligada com aquela dos antigos trovadores medievais, os '*aedos*' que viajavam de cidade em cidade, cantando histórias de realidades próximas e regiões distantes acompanhados usualmente por instrumentos de cordas, sopros ou percussão. Ao longo da sua história esta atividade itinerante esteve incessantemente sujeita a uma implacável supervisão religiosa, administrativa e judicial, estando inclusivamente o seu enquadramento jurídico identificado nas Leis das Doze Tábuas romanas, em 451 A.C. (Cohen e Greenwood, 1981; Smith, 1996).

Historicamente, podemos considerar que este *ethos* artístico das coreografias de rua/ *busking* reflete desde cedo uma maneira de viver à margem da lei, criando uma realidade alternativa que se contrapõe ao sistema oficialmente reconhecido. Assim, se usarmos as noções marxistas, as experiências de fazer música na rua destes jovens são um conjunto de tentativas iniciais de se apropriarem voluntária ou involuntariamente dos meios de produção, ultrapassando barreiras convencionais e estruturas de poder instituídas.

No movimento contra cultural dos *hippies* que teve o seu epicentro em São Francisco, nos anos 60, diversos músicos que se tornaram famosos tocavam em diversos jardins e parques da cidade, fazendo 'passar o chapéu' para receber dinheiro em troca. Algumas das bandas que usaram as performances de entretenimento de *busking* foram, por exemplo, os *Grateful Dead*, Janis Joplin ou Jimi Hendrix.

Em Londres, Marc Bolan que foi um dos iniciadores do movimento *glam-rock* em conjunto com a sua banda *T-Rex* encenaram diversas interpretações acústicas de *busking* nos jardins de

*Hyde Park*, adotando um estilo de vida libertário que influenciou inúmeros músicos como David Bowie, *Bauhaus* ou *The Cure*, apenas para citar alguns deles. Entre muitas outras, é também famosa a história urbana que conta como a banda *Violent Femmes* foi descoberta, em 23 de agosto de 1981, a tocar na rua por alguns dos músicos dos *The Pretenders*, junto ao local onde estes iam atuar nessa noite, tendo sido convidados para subirem ao palco nesse concerto. Em outro exemplo, a música e compositora Tracy Chapman começou a sua trajetória musical como *busker*, em *Harvard Square, Cambridge, Massachusetts*.

No caso dos músicos portugueses de maior renome, existem vários que relatam as experiências positivas que viveram a tocar música na rua, como nos anos 80 o compositor e poeta boémio Jorge Palma, ou mais recentemente as sonoridades dos *Kumpania Algazarra* que se lançaram nesses palcos em 2004, consolidando atualmente uma carreira com concertos em festivais e gravações de álbuns em nome próprio.

Na cidade de Lisboa, as políticas culturais têm manifestado apoio a um conjunto de iniciativas que favorecem os usos da rua como palco primordial, nomeadamente na última década, quando em 2014 e 2015 a cidade se tornou na Capital Europeia dos Músicos de Rua<sup>25</sup>, ou na presença anual, desde 2016, do evento *Chapéus na Rua – Lisbon Busking Festival*.<sup>26</sup>

Do mesmo modo, argumentamos que as análises que temos vindo a fazer sobre as transições entre as performances de aprendizagem destes jovens no contexto das orquestras e as performances de entretenimento nas ruas, praças e jardins são processos que fazem parte das possibilidades perenes das suas trajetórias musicais. Assim, os modos como sensivelmente vivem o quotidiano é profundamente mediado pela imersão nestes múltiplos contextos de *musicking* (Small, 1998).

A experiência de alguns destes jovens músicos em construção revela a emergência desse processo descrito pela noção de *‘les musicos’* (Perrenoud, 2007). As diferentes vozes destes jovens músicos têm em comum esta tendência que oscila entre as performances de concertos, entretenimento e animações anónimas.

Principalmente, como foi analisado no capítulo anterior, ao termos assistido à criação de uma banda que surge em nome próprio a partir das atuações na rua, acompanhámos como mantêm as suas trajetórias musicais em movimento, entre diferentes músicos, produtores e divulgadores culturais.

---

<sup>25</sup>Página consultada em 11/12/2020: [Lisboa volta a ser capital dos músicos de rua em 2015 - DN](#)

<sup>26</sup> Página consultada em 11/12/2020: [Chapéus na Rua – Lisbon Busking Festival \(correntedarte.pt\)](#)

Por outras palavras, é neste conjunto de ações entre múltiplos conhecidos e desconhecidos que continuamente se transformam as diversas associações culturais, cívicas e políticas inscritas no quotidiano da cidade, alargando a pluralidade singular dos processos urbanos.

Esta capacidade de agir permite, de cada vez, que os indivíduos ora encontrem os ecossistemas sociais necessários para se poderem expressar, ora encontrem vias alternativas ainda por engendrar que possibilitem as escolhas que fazem parte dos processos de cidadania.

Dito de outra forma, se os cidadãos precisam dos laços cooperativos das comunidades urbanas para criarem sentidos de vida, também essas comunidades urbanas encontram na singularização das ações individuais as forças motrizes da sua liberdade.

## ***9.2 Redes dentro de redes: no domínio interno da OG e da pós-orquestra Geração***

Na dimensão de análise e construção do objeto de pesquisa, a etnografia trouxe à superfície a relação entre narrativas individuais, redes de interação e estruturas institucionais.

Se, por um lado, as ligações entre as linhas de ação dos atores individuais se interligavam com redes de relações que se entrecruzavam em multiníveis de redes dentro de redes, por outro, a complexidade das performances desenhava-se entre grupos de amizade, relações entre familiares, os professores específicos de um instrumento musical, as posições assumidas no naipe da orquestra, as escolas públicas/ formais de origem, os territórios de vizinhança comuns, poderes institucionais diferenciados, etc.

A somar a isto, a observação das interações dentro das orquestras da OG e suas redes tornou-se um ponto de partida metodológico também em múltiplas escalas, dadas as passagens entre os vários grupos/subgrupos, redes e projetos com os quais os indivíduos interagem.

As múltiplas escalas de observação e de análise no contexto etnográfico, relacionando um conjunto de histórias individuais, articulando as interações entre as diversas performances foi uma forma de acompanhar diretamente a configuração das trajetórias musicais que se movimentaram em múltiplos níveis de ação.

Para esse efeito, podemos identificar dois domínios principais nos contextos de interação e as redes de relações dos atores. Primeiro, o domínio afeto aos subgrupos dentro da OG, principalmente a orquestra de âmbito metropolitano (OJG), as orquestras municipais (Amadora e Loures), os ensembles da Gerajazz e da Camerata de Loures nos quais se consolidavam

interesses e aptidões musico-culturais, mas também outros casos que inesperadamente surgiram no desenrolar da pesquisa.

Desta maneira, saliento que a importância de acompanhar estas trajetórias musicais individuais nos diferentes grupos musicais está relacionada com a análise dos sentidos dessas ações sociais. Nomeadamente, como se entrelaçam com as dimensões das relações sociais e as formas culturais destas performances musicais coletivas, em contextos institucionais e interacionais diversificados, analisando simultaneamente os processos de individualização (reflexividade), a formação de identidades, as redes de sociabilidade e estilos de vida.

No entanto, para podermos clarificar esses conceitos e análises tornou-se fundamental sublinhar como se distinguiram as performances de ensaio e de consagração dos grupos da Gerajazz e da Camerata, que foram geradas em parte pelas ações voluntárias destes atores sociais. Nesta caracterização, fui mais sucinto na abordagem à Camerata do que em relação ao grupo da Gerajazz, porque não acompanhei nem tantas situações de concertos e ensaios, nem aprofundei tanto a dimensão temporal das trajetórias individuais. Porém, pareceu-me essencial analisar a diferenciação destas práticas musicais entre grupos diversos para entender os impactos que as participações nas diferentes esferas de ação geraram na transformação dos processos de individualização, nas sociabilidades e configurações relacionais instituídas.

Assim, para além da identificação dos múltiplos recortes empíricos descritos anteriormente, nomeadamente a OJG permitiu que conseguisse abarcar os movimentos expansivos do projeto pela Área Metropolitana de Lisboa, não apenas em relação aos participantes que vinham das várias localidades para a orquestra, o mesmo se passava com o encontro de diferentes audiências, locais de ensaio e espaços culturais onde atuavam publicamente como por exemplo, em Almada, Loures, Lisboa, Sintra, Oeiras ou Amadora.

Um segundo domínio no qual foram analisadas as redes de relações, os recursos e as estruturas institucionais relacionou-se com as experiências do pós-orquestra Geração. Este último, implicava perceber os modos como os atores faziam escolhas e ativavam capacidades fora dos quadros de interação da OG, acompanhando intermitentemente os movimentos que realizavam nesses territórios urbanos. Contudo, importa dizer que esta divisão não é uma visão que conceptualize ambos os domínios de modo isolado e fragmentado. Pelo contrário, há noção de um sentido de porosidade, abertura e complementaridade das interações sociais que se distanciam ou se aproximam consoante a particularidade das próprias trajetórias musicais.

Nesse sentido, estes movimentos de relações entre redes e atividades fazem parte dos processos da vida urbana que resistem a instrumentos de pesquisa planeados de modo ortodoxo. Em certa medida, na observação heterogênea destas interações sociais e musicais, seguimos as pistas de Colette Pétonnet (1982), uma das pioneiras da etnografia urbana francesa, quando sugere a “observação flutuante” como método que mantém a receptividade do pesquisador perante as possibilidades de perspectivas inesperadas sobre interesses, percepções e práticas do quotidiano urbano. Howard S. Becker (2008 [1998]) refere como uma das virtudes do método etnográfico é a complementaridade de técnicas de recolha e registo de dados que se adapta ao lado processual dos fenómenos da realidade social, adequando esses processos de pesquisa às diferentes formas de se fazer a leitura da cidade (Becker, 2016).

Nesse âmbito, é que ao longo da pesquisa quer no domínio interno da OG, quer nos caminhos pós-orquestra Geração observei, captei em fotografias e vídeo e registei no diário de campo as diversas experiências dos atores quando agiam nessas redes de interação. Por esse motivo, foi importante recolher um conjunto de registos de como é que se complementavam as trajetórias musicais dos indivíduos, as suas redes e práticas, que partiam quer das relações com OJG quer para fora das práticas das orquestras, sem optar por num determinado momento da pesquisa abandonar uma dimensão em detrimento da outra. Nesse jogo dialético, entra também a decisão de centrar a análise nos dois territórios onde estas trajetórias tiveram uma maior expansão – como era o caso dos diferentes núcleos da Amadora e de Loures.

Evidentemente, que estas múltiplas escalas de análise se diferenciaram no que diz respeito aos dois domínios mencionados; tanto no domínio mais circunscrito da OG, como no domínio da pós-orquestra Geração. Nesta perspetiva, isso sucede por causa da alteração que ocorre quando se está a operar num ou noutro domínio dos recursos disponíveis, das condições performativas, das redes de relações e estruturas de poder em jogo.

Se por um lado, mapeei a participação dos atores individuais nos múltiplos núcleos de orquestras, seguindo a OJG. Por outro lado, acompanhei a possibilidade da continuidade das trajetórias musicais dos jovens que superavam as fronteiras do ensino obrigatório, através da sua integração nas orquestras municipais, nos projetos musicais de grupos menores construídos em ambos os territórios urbanos e as manifestações musicais que se distanciavam da orquestra, procurando outros espaços intersticiais de diferentes contextos da cidade.

A etnografia urbana como técnica de enquadramento metodológico do objeto de pesquisa, resultou de uma construção interdisciplinar de procedimentos teórico-metodológicos que

articulava qualitativamente diferentes escalas de observação e análise para compreender de perto e por dentro os mecanismos da vida cotidiana da cidade (Leeds, 1973). Por esse motivo, permitiu-me observar como os processos de microescala são influenciados pelas relações de poder de níveis institucionais mais elevados, dado que, os atores não persistem sem as redes de interação nas quais constituem experiências.

Assim, esta perspectiva metodológica construída por múltiplas escalas, foi uma forma de analisar como as práticas individuais da vida urbana se expandem para contextos coletivos, produzindo interseções entre lares e sequências de aprendizagem, gerando diferentes experiências/ usos dos territórios urbanos e poderes institucionais. Tal como argumentado pelos sociólogos Glaser e Strauss (1967), são as pesquisas de caráter qualitativo que, ao partir de dados empíricos solidamente documentados, sustentam a criação de conceitos teórico-metodológicos, enquanto modos interpretativos de processos sociais mais abrangentes.

No domínio das redes internas da OG, essas observações foram organizadas tendo em conta as práticas musicais coletivas de bastidores e de palco, previamente planeadas pelas estruturas de coordenação das orquestras. Ou seja, no período que vai de 2016 a 2019, estive presente em concertos, estágios, ensaios das redes e segmentarizações de subgrupos e gravações de estúdio que integravam a OG.

No desenvolvimento destas práticas musicais coletivas, observei os concertos de final de estágio que eram um culminar do trabalho intenso desenvolvido pelas diversas orquestras nos períodos de férias escolares. Normalmente, eram aprofundados repertórios já conhecidos e trabalhados novos repertórios para serem apresentados no final de período numa sala de espetáculos consagrada. Nessa altura, juntavam-se quase sempre orquestras de grandes dimensões em palco (municipais, juvenis, pré-juvenis e infantis) para celebrarem esses períodos festivos (Natal, Carnaval, Páscoa ou a entrada nas férias de Verão).

Nesta perspectiva, estes estágios eram uma plataforma de observação que permitia um conhecimento aprofundado sobre o modo como os coletivos ensaiavam intensamente, em particular as formas técnicas como trabalhavam as especificidades musicais das secções das orquestras – cordas, sopros e percussões; mas também um momento em que emergiam as sociabilidades criadas e nasciam aquelas por criar, dando ao pesquisador uma experiência integrada a partir dos bastidores.

Nessas dimensões de bastidores, procurei de modo tático observar as manifestações particulares das práticas musicais nos processos de aprendizagem e ensaio. Assim, estas

experiências eram normalmente constituídas por aulas individuais, ensaios de naipe, ensaios tutti e ensaios gerais. Nestas correlações entre indivíduos e grupos de maior e menor dimensão, evidenciaram-se pistas para entender as subtilezas técnicas dos desempenhos instrumentais. Nos momentos de pausa, nos corredores ou nos pátios da escola, embora estivesse num ambiente supervisionado e relativamente homogéneo, analisava uma pluralidade de processos de socialização, vincada pela multiplicidade de pertenças entre laços que aproximavam ou distanciavam redes e subgrupos.

Ainda dentro do espaço de socialização da OG, acompanhei o trabalho de gravação musical de dois CD'S, num estúdio profissional localizado em Oeiras. No primeiro CD, as gravações reunidas foram interpretadas tanto pela orquestra Municipal da Amadora, como pela orquestra Gerajazz. No outro caso, a gravação foi realizada pela Orquestra Municipal de Lisboa, com a colaboração em duas canções de uma fadista e de um fadista consagrados nesse género musical.

No domínio da **pós-orquestra Geração**, as qualidades das práticas musicais coletivas, os contextos de socialização, as redes de sociabilidade e a expressão dos processos performativos, conduziam os cursos de ação dos atores aos ambientes abertamente heterogéneos, plurais e menos programados da cidade alargada.

A imersão nesta variedade de escalas, práticas e redes musicais possibilitou que fosse aprofundado um melhor entendimento das histórias individuais, das relações entre as interações das diversas unidades de observação que se ampliavam para fora das estruturas tuteladas pela OG. Ao complementar a análise nesses dois domínios distintos, as redes e subgrupos da OG com as redes de relações da pós-orquestra Geração, tornou-se possível estabelecer um diálogo comparativo ao nível dos recursos disponíveis, aspirações dos atores e poderes institucionais.

Assim, na organização metodológica da pesquisa a classificação dos concertos, ensaios conjuntos, processos de aprendizagem e modos de divulgação e produção musical assumiram contornos particulares neste domínio específico. As situações mantinham algumas das similitudes referidas anteriormente, nomeadamente as performances de ensaio, as performances de consagração e as performances de entretenimento, apesar destas últimas aparentemente serem mais diversificadas e em maior número. As performances comunitárias, apesar de serem notórias as presenças de algumas redes de amizade na audiência, caracterizavam-se por se dirigirem sobretudo a um maior conjunto de desconhecidos que constitui a diversidade do tecido urbano.

No pós-orquestra Geração, os diferentes tipos de performances realizavam-se sobretudo em eventos particulares contratados, festas corporativas, casamentos e aniversários, em festivais de jazz, de fanfarras e bandas filarmónicas, em bares/associações, lugares de culto e na centralidade do espaço público das ruas, praças e jardins para as quais convergem os principais fluxos turísticos da cidade de Lisboa.

Além disso, estas diversas performances também aconteciam nos circuitos mais reconhecidos da música erudita inscrita na cidade, nos auditórios das escolas de ensino superior, nos ensaios, masterclasses e concertos que alunos e professores produziam ao longo dos anos de aprendizagem, dando continuidade às trajetórias musicais destes jovens.

No âmbito das performances de entretenimento nos bares, associações e realizadas no espaço público da rua, a maioria dos músicos referia a informalidade existente nas performances de ensaio. Normalmente, a combinação das músicas era feita pelas redes sociais, nas quais cada um trabalhava individualmente ritmos, harmonias ou melodias antes de se reunirem em conjunto.

Estas múltiplas escalas de ação desenham um modo de navegar nos mapas que fazem os quotidianos da cidade. Na obra ‘Connecting sounds’ (2020), o sociólogo Nick Crossley revela como a importância das redes de relações para a música, mostrando como elas são subestruturas das redes mais gerais que constituem a sociedade. Assim, o referido autor descreve como estas redes se configuram a partir de três dimensões principais: *multinodal*, *multilevelled* e *multiplex*.

Primeiro, afirma-se que diferentes pontos nodais das redes musicais são compostos, por exemplo, pelas audiências, artistas, corporações ou mecanismos de produção que trabalham em conjunto. Segundo, na dimensão de múltiplos níveis existem redes dentro de redes que fazem a conexão entre os diferentes nós da rede, em particular os grupos de amigos que se encontram nas audiências, que por sua vez podem ser colegas de escola ou do trabalho; os locais de determinados concertos que atraem determinado tipo de artistas, produtores ou técnicos; as relações entre os concertos, etc. Finalmente, na dimensão *multiplex* dois pontos nodais da rede podem estar ligados por laços vários, ou seja, dois músicos podem ser simultaneamente amigos de infância, companheiros de banda e produtores, assumindo diversos papéis um em relação ao outro.

Neste sentido, Howard S. Becker (2008 [1998]) realça a complementaridade das técnicas como uma das virtudes da abordagem etnográfica na forma como compreende o lado dinâmico, e processual dos fenómenos da realidade social, adequando as capacidades das técnicas ao objeto

em análise. A conciliação da pesquisa de tipo qualitativo (intensiva) com a recolha e análise de dados estatísticos, históricos e documentais (imprensa, relatórios oficiais, etc.) aparece como a forma apropriada para abordar os problemas que têm sido assinalados na complexa articulação entre múltiplas escalas de observação e análise.

É nesta tendência para etnografia urbana fazer uso de instrumentos teórico-metodológicos interdisciplinares, ao relacionar modelos e conceitos enraizados em diferentes tradições de conhecimento, que se joga compreensão dos problemas urbanos em múltiplas escalas, evitando formas redutoras que abstratamente se afastam das experiências reais de cidadania.

Sinteticamente, podemos assinalar que a dimensão temporal e espacial das trajetórias musicais (Finnegan, 1989) é recursivamente alimentada por este desvelar dos cursos de ação e narrativas de vida (Bertaux, 1997; 2014), carreiras que situam as escolhas e autonomia em diferentes ciclos ao longo do tempo de vida (Hannerz, 1980) e pela descoberta dos circuitos (Magnani, 2002; 2005), cenas (Straw, 1991; Kruse, 1993; Bennett, 2004; Sieber, 2002); Vanspauwen, 2013) e territórios urbanos vividos (Lefebvre, 1974; 2012 [1958]) por onde se movimentam estes jovens músicos.

Se, por um lado, os circuitos artístico-musicais são cristalizações das próprias performances (Turner, 1982) que se materializam nos equipamentos e espaços de lazer urbanos que, por essa via, proporcionam referenciais para as diversas comunidades ou cenas artísticas, então as performances musicais (Small, 1998; Perrenoud, 2007) são de diferentes tipos e consequentemente alimentam os circuitos de modo diferenciado.

Torna-se claro, em suma, que no acompanhamento destes dois jovens, Amadeu (dentro das orquestras OG) e Ivo (mais nas performances pós-orquestra), foi possível entrelaçar de forma próxima estes dois contextos de práticas regulares, mantendo sempre o foco na interação dos indivíduos. Ao aprofundar nesta micro perspectiva como se constituíam as labirínticas malhas interpessoais em torno da música, é na análise cruzada da variedade de narrativas de vida (Bertaux, 2014) que são elucidadas as orientações dos processos de autonomização sócio-musical dos diferentes protagonistas.

Tendo partido inicialmente das orquestras macro da OG, na expectativa de compreender como estes jovens músicos interagiam nos seus territórios de vizinhança, articulavam os seus processos artísticos em comunidades sociais diferenciadas e redes interpessoais, cedo entendi que as suas atividades se segmentavam em diferentes grupos dentro da OG.

A curiosidade de conhecer as razões para o desenvolvimento deste nível de meso orquestras, nomeadamente a orquestra de jazz e o agrupamento da Camerata, levou a que considerasse as razões para a participação destes jovens e a visão dos principais impulsionadores dessas ‘segmentações musicais’. Foi através das relações de sociabilidade próximas com alguns destes jovens que se tornou possível enquadrar as trajetórias musicais nos diferentes contextos em que circulavam, seguindo os seus relatos em torno da música (e não só), redes de amizade e performances musicais várias.

É nesse âmbito que as performances musicais (Small, 1998; Perrenoud; 2007) ainda dentro do espaço de segurança da orquestra OG tende idealmente para: performances de ensaio, consagração ou comunitárias. É claro que estas fronteiras simbólicas não são marcadas por linhas essencialistas. As performances comunitárias, por exemplo, são apresentações por vezes dirigidas às relações de vizinhança, do bairro e da escola, acontecendo em locais que não estão desenhados especialmente para tocar música, aproximando estas performances comunitárias aos traços que caracterizam as performances de entretenimento.

A centralidade da relação fundamental entre performances de ensaio e performances de consagração para estes jovens em transição para a vida adulta é vivida de modo diferenciado, considerando também entre estes dois pólos performativos a importância das performances anónimas e de entretenimento. Precocemente na OG, as performances de ensaio e de consagração têm desde muito cedo relevância nas suas trajetórias musicais.

As múltiplas pertenças destes jovens músicos são relevantes na construção das suas trajetórias musicais. Existem alguns deles que mantêm a presença de forma mais próxima, participando regularmente nas atividades, nas orquestras macro e meso. Estes têm tendência para trilhar um percurso institucionalmente estruturado na aquisição de saberes curriculares no ensino profissional e superior de música, perseguindo um reconhecimento dado pelos diplomas de licenciatura, master classe e mestrado, alimentando os circuitos da música erudita e jazz.

Nas narrativas destes jovens em redor da música revelam-se sentimentos e aspirações sociais que se distinguem umas das outras. Por exemplo, Amadeu, Lara, Ariadne, Sara e Marta têm trajetórias musicais que se orientam de modo diferenciado para carreiras (Hannerz, 1980) e circuitos (Magnani, 2002; 2005) nos quais os saberes são formalmente reconhecidos através da credenciação e dos diplomas curriculares.

Nos outros casos analisados, Ivo, Inês, Francisco, Paulo e Simão constroem as suas trajetórias musicais nas suas redes de interconhecimento e sociabilidade sem procurarem definir

marcadamente a credenciação formal dos seus saberes, orientando os interesses ligados à música para eixos de ressonância associados à experimentação estética, aos horizontes de lazer e sociabilidade (Rosa, 2019). Nesse sentido, o reconhecimento das suas experiências musicais é vivido sobretudo por intermédio das relações de amizade, na informalidade ou não formalidade dos exercícios de trabalho e aprendizagem ou na expressividade do amor que sentem ao fazer música.

Na reinvenção dos usos dos saberes incorporados no projeto coletivo da OG, alguns destes jovens criam no pós-orquestra, as bandas, grupos e performances musicais em nome próprio cuja segmentação reflete a capacidade de mudança de relações e redes com laços sociais mais ou menos apertados que constituem a experiência urbana.

Na complementaridade das relações do pós-orquestra, as micro bandas que são criadas por estes jovens revelam que os processos de autonomização das trajetórias musicais emergem com maior frequência das relações que combinam a divisão social do trabalho, a convivialidade musical e condições sociais. Contudo, estes processos de autonomização ao estarem em largam medida condicionados por redes de interconhecimento e contextos institucionais alteram significativamente as trajetórias musicais e a heterogeneidade cultural dos jovens (Feixa, 1999), conjugando influências estruturantes como: classe, residência, escola/família e contextos socioculturais nos quais circulam quotidianamente.

É na experiência das múltiplas pertenças vividas por estes jovens quando participam em circuitos musicais diversos que estes encontram novas possibilidades de estruturas de integração, que se podem ou não complementar com aquelas a partir das quais iniciaram os seus cursos de ação de médio e longo prazo.

Desta forma, estes jovens protagonistas envolvem-se em performances de entretenimento nos espaços públicos da rua, que por vezes devido à passagem indiferente dos cidadãos se aproxima do quase anonimato. Estas performances musicais na rua podem ser momentos importantes de experimentação, de festa e emancipação de capacidades expressivas, como descrevem as narrativas contadas pelos jovens, mas em si mesmas estão distantes das performances de consagração que impulsionam a transformação integrada das trajetórias musicais.

No caso particular da banda em nome próprio Alta Cena, a multiplicação de atividades é uma estratégia delineada na qual os elementos se dispersam entre vários eventos performativos que vão desde casamentos e batizados, até festas corporativas, festivais e concertos em bares, etc. Estas são as condições encontradas por estes músicos para manterem a continuidade dos

recursos e a pertença ao grupo. Além disso, é necessário que se concentrem também ao longo destes itinerários alternativos nas técnicas de gestão e relações públicas, marketing e divulgação digital, potenciando futuros clientes, carreiras e circuitos.

Nessa perspetiva, para serem integrados em determinados circuitos (jazz, fanfarras, pop-rock, música eletrónica, etc.) é importante que a banda consiga realizar performances de entretenimento, consagração ou híbridas (entre estas duas). A participação num ou mais circuitos é um ponto fulcral para práticas musicais regulares em territórios urbanos amplos ou transnacionais, evitando a dispersão que múltiplas performances podem produzir.

Inclusivamente, o que está em causa é instrumentalização das práticas musicais que esta dispersão de atividades acentua, podendo colocar em risco os cursos de ação e a organização dos ciclos de vida que preparam nos bastidores as realidades significativas das performances de consagração que permitem o reconhecimento nas cenas vernaculares e circuitos musicais pretendidos.

É o foco nas performances musicais, nas interações e nas práticas sociais destes jovens protagonistas que permite entender como estes se ligam aos circuitos musicais e culturais (Magnani, 2002) que nos dão um conhecimento próximo das dinâmicas socioculturais desenvolvidas nos diferentes territórios urbanos. Em particular, como é que os circuitos com os quais contactam, que vão desde a música eletrónica, à música popular brasileira (MPB), aos ritmos sincopados do rap, às canções bairristas do fado, ao improvisado do jazz ou à música erudita modificam as dinâmicas urbanas das ruas do Cais do Sodré, as relações de sociabilidade nocturna no Bairro Alto e em Alfama, ou as identidades sociais e estilos de vida nos arredores metropolitanos de Loures, Amadora ou Sintra.

Este olhar em proximidade da etnografia revela-nos como estes jovens ativam as suas capacidades artísticas e sociais, procurando caminhos de vida alternativos que estão entre as fronteiras normativas da escola, do trabalho e da família. Estas experiências de reinventar novos papéis na construção de carreiras inovadoras é um dos atributos das expressões culturais juvenis (Pais, 2003, 2004; Feixa, 1999, 2018) que experimenta a diversidade das interações culturais que constitui a experiência urbana propriamente dita, tanto ao nível de novas possibilidades de articulação de estilos de vida, como na cocriação sociocultural. Apesar de muitos estudos de políticas públicas classificarem a exclusão social dos jovens homogeneamente como NEEF, no sentido de não estarem nem a estudar, nem terem emprego, nem frequentarem nenhuma formação (Rowland, Ferreira et al 2015), num olhar de perto

verificamos que muitos procuram participar organizadamente num conjunto de interações sociais, experiências artísticas e invenções urbanas que escapam ao controle normativo dos horizontes de classificação, ficando por essa via fora do alcance das estratégias das políticas públicas juvenis, científicas e culturais.

Como fomos percebendo ao longo desta pesquisa, a criação da sensibilidade artística destes jovens é uma delicadeza que não se define por maneirismos ou fraquezas idiossincráticas, pelo contrário, oculta uma enorme força. Existe todo um conjunto de processos de aprendizagem, imaginação e empenho que é vivido quotidianamente, superando obstáculos materiais, negociando conflitos e convenções. A cocriação de bandas em nome próprio é a expressão dessa sensibilidade que formaliza a continuidade de encontros informais, improvisos inesperados e recursos provisórios que procuram relações significativas de intersubjetividade.

As performances musicais coletivas são uma espécie de motor de análise destas trajetórias musicais individuais. As performances operam como conceitos intermédios que permitem desvendar as ligações entre as microsociabilidades musicais destes jovens músicos e a cidade. Cada um expressa a sua individualidade numa ação coletiva que é negociada. Deste modo, as performances são recortes etnográficos, situações que ordenam com princípio, meio e fim os esforços de pertença coletiva que um conjunto de indivíduos realiza na cocriação integradora dessa rede de significados (Geertz, 1973). As performances são uma forma de analisar as múltiplas pertenças, sendo uma dimensão de análise da ação coletiva e organizada de diversos indivíduos que cooperam para alcançarem objetivos conjuntos. As performances são de cada vez situações de análise, um recorte etnográfico e também o resultado das redes de sociabilidade entre músicos, unidades de integração (Eames e Goode,) ou sistemas de suporte de microescala (Gullick, 1989).

Assim, contemplando as cidades contemporâneas como pontos nodais aglutinadores de múltiplas redes, percebemos como os indivíduos se movimentam nestas plataformas de contraste, tensões entre forças da sociedade global e movimentos locais.

Na interação com a rua, por exemplo, estes jovens músicos convivem com os fenómenos relacionados com o turismo, os fluxos migratórios, a multiplicidade de desconhecidos, as autoridades locais, as configurações do consumo e do trabalho, ou a pluralidade dos gestos da vida quotidiana. É nessa diversidade cultural da cidade que experimentam processos sociais de integração, segregação ou encapsulamento (Hannerz, 1980).

Em resumo, seguindo a argumentação de Graça Índias Cordeiro em relação às redes de participantes no ‘jogo da laranjinha’ (1988), um jogo presente nas culturas urbanas populares das tabernas de Lisboa, a convivialidade é estruturante na constituição de experiências que transformam instituições, territórios urbanos e grupos sociais. A noção destas experiências de sociabilidade fazendo música em conjunto está radicada numa descontinuidade em que nos construímos interiormente através de uma troca contínua. Estas ações engendram nas narrativas de vida (Bertaux, 1997) de cada um as relações com outras individualidades que nos apoiam ou colocam em causa. A constituição de experiência é essa transformação das próprias relações de heterogeneidade cultural previamente percebidas, possibilitando a estes jovens músicos algumas das condições para participarem ativamente na vida urbana.

Em particular, são as performances de consagração destes jovens que melhor contribuem para a potencialidade de construir trajetórias musicais perenes. Assim, o facto destas performances estarem presentes desde muito cedo nas suas experiências sociais e artísticas colocam o foco para que a autoorganização das suas práticas musicais quotidianas se articule uma após a outra nessa orientação.

Assim, embora todos eles partam dos contextos sociais, estéticos e de aprendizagem da Orquestra Geração, que em si mesmos já mostram segmentações e diferenças, verificamos que seguem nos seus cursos de ação na música caminhos que dão forma a circuitos artísticos e de lazer com tendências distintas.

Estes cursos de ação de longa duração que organizam a temporalidade no que diz respeito a de relações convivialidade, objetivos profissionais ou interesses artísticos, aparecem em três grandes dimensões, nas quais as práticas musicais são mantidas quotidianamente.

Primeiramente, a análise revela como para alguns destes jovens se torna central a articulação entre os bastidores de aprendizagem e preparação das performances de ensaio e a aparição pública dos concertos nas performances de consagração. Em certa medida, isso acontece porque estes jovens especificamente orientam o seu futuro em instituições de ensino profissional e superior de música, visando o reconhecimento de saberes curriculares.

As aspirações destes jovens na relação com a música vivem de ligações indissociáveis entre os horizontes futuros de aprendizagem e os horizontes futuros do trabalho, como modo de assegurarem os recursos da sua autonomia pessoal. Nesse sentido, existe a tendência para que estas trajetórias musicais se envolvam ativamente com os circuitos de música erudita, na dita música clássica, na contemporânea e no jazz, percorrendo os caminhos de maior estruturação

profissionalizante com os respectivos grupos de pares, professores e enquadramentos institucionais. Este contexto é favorável a que construam carreiras como solistas, cooperem com redes de músicos consagrados, ou que tenham experiências em cenas e circuitos musicais diversificados.

Em segundo lugar, ainda mantendo a centralidade do vínculo entre performances de ensaio e de consagração, temos aqueles jovens músicos que dão mais foco às redes interpessoais, de sociabilidade e de lazer no fazer música em conjunto. Nessa óptica, os seus cursos de ação interligam o eixo horizontal das relações de sociabilidade e de amizade e o eixo diagonal das aspirações profissionais ativamente. Procuram assim o reconhecimento entre o grupo de pares, a audiência e a realização artística sem estarem formalmente enquadrados por uma instituição externa que valide as suas capacidades enquanto músicos. Nesta perspectiva, estes jovens seguem em paralelo às suas trajetórias musicais outras actividades que são centrais para os seus estilos de vida, quer no domínio do trabalho, da aprendizagem escolar ou do lazer. A música é central nas suas vidas, mas não ocupa um espaço de exclusividade em nenhum destes domínios.

Finalmente, temos aquelas trajetórias musicais que assentam em cursos de ação de longa duração em que é o eixo horizontal da família e da sociabilidade que dá forma regular às práticas musicais destes protagonistas. Nesta dimensão, a tendência geral também é de ter a música em paralelo com outros projectos centrais, mas estes jovens não se vislumbram no futuro como músicos profissionais ou semiprofissionais. As aspirações sociais dos eixos diagonais de trabalho e educação, ou do eixo vertical do trabalho artístico e visão do mundo não contemplam a música como uma dinâmica fundamental dessa construção. Participam sobretudo em circuitos informais ou não formais, nos quais tocam em conjunto em ambientes familiares, associações recreativas e culturais, igrejas e outros espaços de convivialidade semelhantes.

Todavia, considera-se que os empenhos nas diversas performances musicais constituem per se um ato político que, independentemente das tendências para a instrumentalização ou autenticidade das diversas práticas musicais, enviam uma mensagem das possibilidades de uma ‘festa quotidiana’ aos que planificam um tempo organizado por uma ideologia em que a cidade é vista como uma máquina funcional de recursos objetivados. A desconstrução de noções instrumentais, abstratas e cronométricas atribuídas ao desempenho de papéis estatutários reinventa-se nas possibilidades de agir significativamente na experiência urbana.

Por esse motivo, seria relevante que as políticas públicas urbanas dessem atenção aos aspetos hegemónicos introduzidos pelos diversos fenómenos do capitalismo contemporâneo, em particular no marketing do *city branding*, na vertente tecnocrática das *smart cities* ou nos fenómenos de gentrificação e nobilitação urbana que tendem a privatizar a diversidade de usos do espaço público. Nesse sentido, estes fluxos financeiros transnacionais contaminam a vida social da cidade, propondo uma ideologia de otimização quantitativa de lucros, maximizando processos que desregulam as potencialidades dos recursos comuns. Em termos gerais, esta abordagem hegemónica da financeirização da economia e das práticas sociais concentra-se verticalmente em esferas de poder políticas e económicas tendencialmente oligárquicas, desvirtuando as condições de vida das comunidades urbanas.

Nesta perspetiva, os processos de democratização cultural com os quais as minorias ou as populações socialmente mais desfavorecidas se envolvem, podem ser um indicador fundamental de como movimentos participativos constroem sistemas de suporte, redes que permitem o exercício ativo de cidadania.

Em termos gerais, o trabalho artístico, e, em particular as carreiras dos músicos têm sido analisadas como um paradigma das sociedades contemporâneas, relativamente ao trabalho flexível, precário e de alto risco. Estas análises sobre carreiras artísticas reconhecem a importância de discernir uma dimensão objetiva e outra subjetiva destas trajectórias musicais individuais.

A primeira é apoiada na aquisição de títulos formais ou na validação institucional das experiências que reconhecem capacidades e competências profissionais. No segundo caso, trata-se da organização sequencial dos eventos biográficos, das experiências que fazem parte da interioridade individual, das relações informais em redes de interconhecimento ou mesmo as capacidades de articular em conjunto domínios urbanos que se cruzam, como por exemplo, as dimensões de trabalho, mobilidade, formas de recreação e sociabilidade.

Analogamente, o filósofo francês Jacques Rancière pensa, na sua obra ‘A Noite dos Proletários. Arquivos do Sonho Operário’ (2012), como operários do século XIX se tornavam autodidatas, fazendo da noite um tempo e um lugar de emancipação dos seus sonhos, das suas forças criativas, inaugurando mundos de relações intersubjetivas que quebravam as cadeias centrífugas de um quotidiano laboral instrumental e desumanizador.

Neste sentido, a cocriação musical é uma experiência urbana constituidora de identidades plurais emancipadoras, assim como, participa na produção das relações materiais e imateriais

que transformam territórios e espaços públicos. Contudo, a integração dos processos ativos de cocriação destes jovens na experiência da vida urbana está condicionada pela plasticidade social que a cidade movimenta na produção de sistemas de afeto, campos de aprendizagem, penínsulas de ação e horizontes de escolha, nos quais estas relações se possam concretizar.

Os processos de autonomização sócio musicais são condicionados pelos contextos da vida urbana. Nesse sentido, a autonomia é a possibilidade de fazer escolhas, viver as heresias de fazer passagens entre redes interpessoais, planejar objetivos e atuar em horizontes de ação que permitem mudar a vida quotidiana, imaginando ordens de heterogeneidade cultural alternativas.

Porém, estamos perante um complexo paradoxo ao analisarmos estas trajetórias musicais como um símbolo do paradigma dos sistemas neoliberais que contaminam toda a sociedade. Primeiro, na tese que sustenta o artista como um empreendedor que trabalha a sua singularidade inovadora, suportando a incerteza do reconhecimento, os riscos do fracasso e a precariedade dos projetos. Segundo, na antítese em que é um símbolo do valor da sua criatividade individual. Nesta vertente, autoconsciência, imaginação e instinto são matrizes de autenticidade, emancipação livre de alienações castradoras e seduções socialmente anestésicas que reduzem a experiência existencial.

As trajetórias musicais que são construídas através das ações individuais articulam espaço-temporalmente circuitos/ territórios e cursos de ação que se orientam para a constituição de carreiras, projetando vários níveis de significado nas narrativas de vida (Bertaux, 1997). Os cursos de ação e as carreiras interrelacionam-se considerando que a linha temporal das narrativas é muito relevante para atender aos ciclos de vida não lineares pensados na noção de carreira (Hannerz, 1980). As carreiras e circuitos que articulam as trajetórias musicais analisadas ao longo desta pesquisa constituem experiências urbanas significativas nos modos como estes jovens músicos se integram pela divisão social do trabalho em atividades específicas que contribuem para um todo, mas também pela maneira como criam formas de se interligarem a novas redes interpessoais que constituem experiências urbanas de autonomia. Desta forma, é a humanidade das relações urbanas que se deteta nestas microperspectivas, nestas microescalas do espaço quotidiano vivido.

Esta tendência da experiência do urbano aproxima-se da procura de uma autonomia centrada na divisão social do trabalho, tal como esta é apontada por Gilberto Velho (1989), na forma

como as redes de suporte permitem o acesso aos outros (Hannerz, 1980), ou no modo como os poderes locais e supralocais distribuem recursos de vida.

A ação coletiva é fundamental para emergência de cenas e circuitos musicais, sendo uma das formas de resistir à incerteza de projetos de curto prazo, provisórios e incertos. Este relacionamento com ações e identidades coletivas permite não só a reelaboração a alteração dos planos de carreira, como a transformação material e simbólica da cidade.

O que articula as potencialidades de construção das trajetórias musicais a curto, médio e longo prazo, são diferentes níveis de pertenças coletivas que alargam ou constroem os horizontes de escolha. Independentemente, dos diferentes rumos das trajetórias musicais de cada um, estes jovens mais do que elementos passivos são catalisadores ativos que participam na transformação do acesso aos outros, criam passagens entre circuitos musicais que de outra maneira estariam distantes, e intervêm proficuamente na produção da heterogeneidade cultural das paisagens urbanas.

## 10 Conclusões

As trajetórias musicais que discuto neste trabalho evidenciam como jovens músicos se apropriam e inventam espaços públicos, experimentam novos contatos de sociabilidade e formas de entretenimento de audiências. Podemos argumentar como estas experimentações artísticas expandem consideravelmente os aspectos relacionais dos agentes com a música, sentindo esta mais como um processo e menos como a definição de um determinado objecto (Becker, 1982; Stokes, 2007; Bennett, 2018).

Assim, a construção de capacidades de expressividade estética que vinculam fortemente os protagonistas aos territórios, através da memória coletiva dos concertos, criam significados sociais, simbólicos e afetivos a lugares urbanos que se desconheciam. Por outro lado, podemos perspetivar que o aumento de um determinado envolvimento situacional no terreno das orquestras tenha influência na pluralidade do repertório de papéis disponíveis para os indivíduos que atravessam essas experiências (Hannerz, 1980), interferindo também nos critérios de escolha das suas redes de trabalho, redes de aprendizagem ou nas redes de sociabilidade.

A tentativa de construir uma carreira musical, nos circuitos da música independente existentes na cidade de Lisboa, leva ao estudo compreensivo das redes cooperativas, às especificidades dos circuitos de produção, apresentação pública e divulgação, bem como às estratégias de sustentabilidade que mantêm as aspirações dos protagonistas (Oliveira e Guerra, 2017). Nestes estudos, são analisadas as atividades empreendedoras de jovens, dos seus estilos de vida, das suas culturas juvenis e sociabilidades que procuram sobretudo superar as dificuldades no domínio do aprovisionamento para continuarem a sonhar com as possibilidades de viver da música, encontrando espaços próprios, desdobrando papéis e atividades para poderem intervirem ativamente no tecido social e cultural da cidade (Oliveira, 2018). As associações organizadas de modo horizontal, as práticas musicais coletivas e a utilização das novas plataformas eletrónicas estão presentes nas estratégias que adotam para continuarem a trabalhar nos contextos artístico-culturais, mostrando que ao contrário de uma ideia de senso comum de passividade, a criação e sobrevivência das culturas juvenis associadas à música independente requer a complexa coordenação de esforços entre os participantes individuais e os coletivos.

As práticas culturais dos circuitos de música *'underground'* mostram como as culturas juvenis se empenham para manter uma dimensão criativa e de convivialidade, prolongando as expectativas futuras de um quotidiano ligado aos mundos da música. Os protagonistas com mais experiência acumulada e com aspirações profissionais, tendem a moldar os tempos e lugares

dessa possibilidade de carreira com as relações de sociabilidade entre pares, acrescentando a persistência em atividades de produção, promoção e mediação sociocultural (Gomes, 2004; 2014).

Podemos assinalar os casos dos circuitos ligados à cultura do skate, breakdance, do graffiti, da música punk e rap, como exemplos dessas manifestações auto-organizadas pela ação e iniciativa dos próprios jovens (Pardue, 2012; Gomes, 2014; Oliveira 2018). Por outro lado, as informalidades destas culturas juvenis precariamente incertas são dirigidas ao espaço público e procuram ser reconhecidas como uma legítima expressão de participação cidadã, mostrando-nos como apesar das dificuldades para manter as atividades sociais e criativas, percebemos a presença de uma estratégia organizada que procura trazer estas dimensões para contextos urbanos mais amplamente estruturados.

Procuro com a análise destas trajetórias de jovens músicos mostrar como estes são moldados e, em certa medida, moldam as suas vidas urbanas como agentes com memória, objetivos planeados e aspirações que agem sobre as circunstâncias da organização social.

Na análise de diversos estudos empíricos sobre carreiras artísticas, Pierre Menger (1999, 2014) revela a predominância de modos flexíveis, múltiplos e intermitentes de trabalho, mostrando em certa medida como este ecossistema artístico-cultural é constituído por variáveis de grande incerteza, que os indivíduos procuram ultrapassar por via de uma acumulação de recursos diversificados. Nesse movimento de singularização individual do seu estatuto social, os artistas tendem a multiplicar vantagens competitivas, mas esses propósitos não conduzem necessariamente de modo linear às oportunidades sociais aspiradas.

Partindo dessas conceções, as formas de participação de jovens músicos nos processos contemporâneos de democratização artística e cultural não são inócuas (Kasinitz & Martiniello, 2019). Nesse aspeto, Carlos Fortuna (2020, p. 214) argumenta sobre a importância das cidades contemporâneas e as políticas sociais serem capazes de integrar as lógicas da informalidade urbana, apoiando as manifestações diversificadas e vernaculares dos usos e reconfigurações dos espaços públicos, dando expressão a ‘ensaiar alternativas de vida urbana’ que não deixem sem redes de suporte urbano aqueles que ficam por decifrar, invisibilizados pelas suas próprias práticas não oficiais.

As culturas juvenis são em inúmeros casos experimentações, tateios e heresias que nem sempre estão à superfície, mas na sequência desses ensaios de mudança é nestas que devemos focar um largo espectro da nossa atenção, permitindo que essa diversidade de usos tenha lugar. Hal Foster (2020) considera que um dos paradoxos introduzidos pela atual globalização em

relação aos processos culturais e criativos precisa de uma reflexão aprofundada. Essa dialética de pensamento caracteriza-se num sentido por olhar a globalização como aquilo que permite as diferenças culturais, e, em sentido contrário, como motor de homogeneização dessas mesmas diferenças de expressão. As cidades como níveis intermédios entre o local-global desempenham aqui um papel primordial na emergência de comunidades urbanas ligadas a novas configurações espaciais e sociais.

A cidade mais desconhecida, fora dos parâmetros dominados da domesticidade do bairro de residência, da escola e da familiaridade permite experiências de alteridade, de sair para fora de si mesmo, convivendo com os diferentes fenómenos da condição urbana.

Ao acompanhar as trajetórias musicais em situações ‘dissidentes’ das orquestras, nas redes de relações, nos circuitos urbanos da cidade mais alargada, percebemos as passagens entre os subúrbios mais periféricos da escala metropolitana, a centralidade das zonas mais nobres da cidade, teatros, salas de concerto, auditórios e alguns dos locais de lazer e de entretenimento mais informais onde os jovens músicos ensaiam e se apresentam.

Ao falar das trajetórias musicais parto das conceções anteriores, tendo em conta que estas se intersectam com os diferentes domínios da vida urbana, de modo variado e complexo. Nomeadamente, como as mudanças ao nível das interações em diferentes circuitos musicais, ou nos no reportório de papéis se fazem sentir nas relações entre abastecimento, lazer, mobilidade vizinhança e parentesco. É na forma como articulam os seus cursos de ação direccionados nos diferentes eixos de sociabilidade e política, trabalho e aprendizagem ou expressão artística e mundividência que estes jovens sustentam as possibilidades das suas trajetórias musicais, alimentando as suas carreiras no sentido dado por Ulf Hannerz (1980).

Nessa perspectiva, interessou-me analisar de que modo as trajetórias musicais dos jovens se construíram sobre transições mediadoras entre mundos sociais distintos, e como essas mediações influíram, por seu lado, nas múltiplas pertenças ou nas sequências mais previsíveis e imprevisíveis das suas trajetórias musicais. Por isso, é importante ter em conta a tendência que têm para circular entre mundos, criando pontes entre eles, mas também como ao aceitarem as regras de um novo grupo, podem aparentemente enviar mensagens de discordância ao grupo do qual se distanciam momentaneamente.

Saliento que alguns dos pontos inovadores avançados na minha abordagem, relativamente aos anteriores estudos sobre OG prendem-se com três momentos: primeiramente, através de uma análise micro das trajetórias musicais de grupos e indivíduos, a partir das quais descrevo como

se delineiam os caminhos para contextos urbanos menos formalizados, nos quais a supervisão vertical, os mapas hierárquicos e mais intensamente burocratizados estão ausentes das práticas e da sociabilidade. Dessa perspectiva, tive acesso a itinerários menos estruturados, espaços intersticiais de criatividade e dissidentes dos planos formais das orquestras sem, no entanto, perder de vista os laços que se mantiveram entre os grupos e redes dessas práticas musicais coletivas.

Segundo, ao articular a noção de trajetórias musicais no sentido da circulação entre diferentes redes de sociabilidade interpessoais, cursos de ação, carreiras e circuitos, no sentido da organização sequencial de situações de vida em enquadramentos mais formais e menos formais, relativamente às estruturas que caracterizam as diversas práticas musicais, pensei como se faziam as mediações entre os diferentes repertórios de papéis e domínios performativos da espacialidade urbana.

Num terceiro momento, quis entender como estes jovens deram continuidade às suas aspirações musicais, introduzindo uma dimensão de criatividade e construção identitárias nos horizontes da sua vida futura, dentro dos recortes empíricos das orquestras, mas também nos campos de possibilidades externos da cidade mais alargada. Por último, foi no acompanhamento da utilização das suas capacidades técnicas e estéticas que analisei como ocorrem os processos imaginados de criação de espaços públicos, nos quais estes jovens músicos procuram ganhar projeção e reconhecimento social.

A questão chave está nas possibilidades disponíveis para poder reconfigurar a vida. Esses campos de possibilidades também se encontram presentes e fazem parte da construção da própria cidade. As possibilidades de poder mudar de vida estão pendentes, em alguns casos, de processos contínuos de transformação de si e dos outros. Uma cidade aberta é aquela que mostra diversos caminhos para que as comunidades urbanas possam ter pontos de ligação, entrelaçando os processos entre si (Sennett; 2003, 2018).

É neste último sentido de produção cultural, de expressão da identidade relacional e estética, nos diferentes envolvimentos situacionais que tentei refletir sobre como as trajetórias musicais destes jovens se interligam com as redes ultra estruturadas de ‘orquestras macro’, ao mesmo tempo que agem em espaços liminares (Turner, 1974; 1982) de caráter não formal. A transformação imanente desta pluralidade de significados simbólicos e recursos materiais, nomeadamente na cartografia biográfica do repertório de papéis, tem impacto na imaginação e

interação com novas possibilidades de carreiras, circuitos musicais, produzindo socialmente a emergência de espaços públicos que importa examinar (Lefebvre, 1974).

Assim, a oportunidade de poder refazer a vida continuamente ressoa na ideia daqueles que ao deixarem o território conhecido da casa, das ruas do bairro, da familiaridade dos cafés e dos pátios da escola, descobrem as dificuldades e as diversidades da vida urbana. É nessa direção que faz sentido procurar as formas menos verticais, menos hierárquicas e distanciadas das orquestras formalmente constituídas, para querer descobrir como novas configurações mudam estruturas e cenários de ação, em diferentes tipos de escala.

No filme ‘The Square’ realizado pelo sueco Ruben Ostlund (2017), é abordado o tema da construção do espaço público a partir de uma instalação artística que a personagem principal, um curador/diretor de museu, pretende exhibir. A peça central da instalação é um quadrado desenhado por traços de luz no pavimento em frente ao museu, substituindo uma estátua de um nobre cavaleiro, figura aristocrata e conquistadora que se despadaça no chão quando uma grua a retira do local. Nas cenas iniciais do filme é dito: ‘The square is a sanctuary of trust and caring. Within it we all share equal rights and obligations.’

A construção da ‘praça simbólica’ retratada no filme recorda-nos a importância dos valores democráticos e como estes precisam hoje mais do que nunca de processos cooperativos, de confiança e igualdade para se poderem elaborar diferentes configurações comunitárias no espaço público da cidade.

Esta pesquisa procurou compreender a relação entre uma cultura reconhecida oficialmente e outra informal e menos planeada que se amplia nas teias multifacetadas e complexas da cidade. As ligações de amizade e de trabalho dos jovens músicos que acompanhei ao longo deste trabalho revelam algumas das escolhas em prol da autonomia pessoal e da criação de relações interpessoais significativas. De algum modo, as redes interpessoais das trajetórias musicais destes jovens são uma expressão viva de praças públicas simbolicamente colocadas em movimento. É nestes espaços públicos de interação que podem acontecer as transformações fundamentais da vida material e social da cidade.

No interior destas espacializações sociais é necessário que a cooperação entre indivíduos se possa traduzir em experiências de aprendizagem, relações de sociabilidade e quotidianos de trabalho dignos, experiências que sejam socialmente estruturantes e significativas nas multipertenças da pluralidade urbana. Nesses espaços públicos de ação conjunta e de encontro são traçados sentimentos de conexão e confiança que perduram nas relações que têm de ser

feitas entre autonomia pessoal e interdependências sociais (idealmente de associação livre). Sem estas dinâmicas a cidade coreografada tende a ser uma entidade instrumentalizadora, positivista e tecnocrática que estimula o individualismo, a astenia e o *burnout* dos dias de todos os dias.

No futuro, penso que deveríamos olhar assombradamente para o modo como as esferas de poder das cidades elaboram as centralidades públicas que potenciam a emergência da ação daqueles que têm menos voz, como permite a escolha de usos das ruas, praças e bairros, nomeadamente aos mais jovens e aos que vivem uma maior vulnerabilidade social. Esse cuidar da casa na qual habitamos em conjunto é uma resposta de baixo para cima aos recentes fenómenos neoliberais que libertam os ódios e medos do nacionalismo, do racismo e da xenofobia, ou das condições miseráveis de poluição, insalubridade e pobreza vividas neste mundo de cidades. Para tal, é preciso refletir sobre as alternativas e desafios das comunidades do futuro, como os processos de colaboração entre cidades podem potenciar a autonomia pessoal, a diversidade da experiência urbana, a intervenção significativa no espaço público ou a coesão social, reconhecendo o justo acesso aos recursos coletivos como uma qualidade intrínseca da vida urbana, mas isso é assunto para outros horizontes de questionamento.

## 11 Bibliografia

- Abrantes, Pedro (2003), *Os Sentidos da Escola: Identidades Juvenis e Dinâmicas de Escolaridade*, Oeiras, Editora Celta.
- Agier, Michel (2009), *Esquisses d'une Anthropologie de la Ville. Lieux, Situations, Mouvements*, Louvain-la-neuve, Academia-Bruylant.
- Agier, Michel (2011), *Antropologia da Cidade: Lugares, Situações e Movimentos*. São Paulo, Editora Terceiro Nome.
- Aderaldo, Guilherme; Raposo, Otávio (2016), “Deslocando fronteiras: notas sobre intervenções estéticas, economia cultural e mobilidade juvenil em áreas periféricas de São Paulo e Lisboa”, in *Horizontes Antropológicos*, 22 (45), pp. 279-305.
- Almeida, João Ferreira de et al (1994), “Metodologia da pesquisa empírica”, in João Ferreira de Almeida (Org.), *Introdução à Sociologia*, Lisboa, Universidade Aberta, pp. 193-213.
- Antunes, Marina (2003), “‘O grupo é a minha alma’: amizade e pertença entre jovens”, in Graça Índias Cordeiro, Luís Vicente Baptista e António Firmino da Costa (ed.), *Etnografias Urbanas*, Oeiras, Celta, pp. 143-155.
- Arenas, Fernando (2015), “Migrations and the rise of African Lisbon: time-space of Portuguese (Post) coloniality”, in *Postcolonial Studies*, 18 (4), pp. 353-366.
- Baker, Geoffrey (2014), *El Sistema: Orchestrating Venezuela's Youth*, Oxford, University Press.
- Baptista, Luís Vicente (2005), “Territórios lúdicos (e o que torna lúdico um território): ensaiando um ponto de partida”, *Fórum Sociológico*, 13/14, pp. 47-58.
- Baptista, Luís Vicente; Cordeiro, Graça Índias (2018), “Da cidade adormecida à cidade maravilhosa? Um percurso partilhado de pesquisa urbana em Lisboa”, in *Cidades em Mudança*, Gonçalves, Renata e Lígia Ferro (org.), Rio de Janeiro, Maud X, pp. 19-40.
- Becker, Howard S. (1963), *The Outsiders: Studies in Sociology of Deviance*, New York, The Free Press of Glencoe.
- Becker, Howard S. (1982), *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.
- Becker, Howard S. (2004), “Jazz places”, in Andy Bennett and Richard A. Peterson, eds., *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, pp. 17-27.
- Becker, Howard S. (2008 [1998]), *Segredos e Truques da Pesquisa*, Rio Janeiro, Zahar.
- Becker, Howard S. (2016), “Learning to observe in Chicago”, in Anja Schwanhauber (ed.) *Sensing the City. A Companion to Urban Anthropology*, Basel, Bouverlag, pp.7-10.
- Becker, Howard S. (2017), “Creativity is not a scarce commodity”, in *American Behavioral Scientist*, Vol. 61 (12), pp. 1579-1588.
- Belanciano, Vítor (2020), *Não Dá para Ficar Parado: Música Afro-Portuguesa. Celebração, Conflito e Esperança*, Porto, Edições Afrontamento.
- Belfiore, Eleanora (2002), “Art as a means of alleviating social exclusion: does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK”, in *Internacional Journal of Cultural Policy*, Vol. 8 (1), pp. 91-106.
- Bennett, Andy (2004), “Consolidating the music scenes perspective”, in *Poetics* 32, pp. 223-234.
- Bennett, Andy (2018), “Youth, music and DIY careers”, in *Cultural Sociology*, Vol. 12 (2), pp. 133-139.
- Bento, Ricardo (2012), “Sociedade de metamorfose: a criação de uma orquestra sinfónica num bairro social da Amadora”, Dissertação de Mestrado em Sociologia, ISCTE- Instituto Universitário de Lisboa.
- Bento, Ricardo (2014), “Orquestra da Boba: lugar de sonoridades plurais”, in *Sociologia, Problemas e Práticas*, 76, pp. 69-85.

- Bento, Ricardo (2014a), “Sociedade de Metamorfose: as possibilidades de uma orquestra”, in Celso Castro e Graça Índias Cordeiro (Org.), *Mundos em Mediação: Ensaio ao Encontro de Gilberto Velho*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, pp. 93-104.
- Bento, Ricardo (2015), “Ritmos da cidade: as redes de uma orquestra no espaço metropolitano de Lisboa”, in Ferro, Lígia; Raposo, Otávio e Renata Sá Gonçalves (Org.), *Expressões Artísticas Urbanas: Etnografia e Criatividade em Espaços Atlânticos*, Rio de Janeiro, Mauad X, FAPERJ, pp. 139-158.
- Bento, Ricardo; Cordeiro, Graça Índias e Lígia Ferro (2016), “Carreiras e circuitos de músicos brasileiros: uma exploração etnográfica no Bairro Alto, Lisboa”, in *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 32, pp. 11-31.
- Bento, Ricardo; Cordeiro, Graça Índias e Lígia Ferro (2016), “‘É assim que a música me constrói’: sonoridades brasileiras e interações criativas no Bairro Alto”, in Lígia Ferro e Otávio Raposo (org.), *O Trabalho da Arte e a Arte do Trabalho: Circuitos Criativos de Artistas Imigrantes em Portugal*, Lisboa, Alto Comissariado para as Migrações, pp. 119-140.
- Bento, Ricardo (2018), “Permeabilidades e fronteiras de práticas musicais de encontro: percursos no ‘lado de fora’ de uma orquestra juvenil na periferia de Lisboa”, in Renata Sá Gonçalves e Lígia Ferro, *Cidades em Mudança: Processos Participativos em Portugal e no Brasil*, Rio de Janeiro, Mauad X, pp. 145-160.
- Bento, Ricardo (2020), “Trajetórias musicais: das sonoridades de rua aos circuitos transculturais de Lisboa”, *Revista TOMO*, 37, Jul/Dez, pp. 177-214.
- Berger, Peter e Thomas Luckmann (1966), *The Social Construction of Reality: A Treatise in a Sociology of Knowledge*, New York, Anchor Books.
- Bergman, Åsa; Lindgren, M e Saether, E. (2016), “Struggling for integration. Universalist and separatist discourses within El Sistema Sweden”, in *Music Education Research*, DOI: 10.1080/14613808.2016.1240765.
- Bertaux, Daniel (1997), *Les Récits de Vie : Perspective Ethnosociologique*, Paris, Nathan.
- Bertaux, Daniel; Thompson, Paul et al (1997), *Pathways to Social Class: A Qualitative Approach to Social Mobility*, Oxford, Clarendon Press.
- Bertaux, Daniel (2014), “A vingança do curso de ação contra a ilusão cientificista”, in *Civitas*, Vol. 14 (2), pp. 250-271.
- Bertaux, Daniel (2015), “Le care comme partie émergée de la production de la vie”, in *Revue des Sciences Sociales*, 52, pp. 118-128.
- Beaud, Stéphane e Florence Weber (2007), *Guia para a Pesquisa de Campo: Produzir e Analisar Dados Etnográficos*, Petrópolis, Editora Vozes.
- Bhabha, Homi (1994), *The Location of Culture*, London, Routledge.
- Blokland, Talja (2017), *Community as Urban Practice*, Cambridge, Polity Press.
- Bóia, Pedro, Lígia Ferro e João Teixeira Lopes (2015), “Clubbing e construções identitárias de gênero: proposta de um quadro analítico”, in *Configurações*, Vol. 15, pp. 9-29.
- Bóia, Pedro; Boal-Palheiros, Graça (2017), “Empowering or boring? Discipline and authority in a Portuguese Sistema-inspired orchestra rehearsal”, in *Action, Criticism and Theory for Music Education*, Vol. 16 (2), pp. 144-172.
- Boltanski, Luc ; Esquerre, Arnaud (2017), *Enrichissement. Une Critique de la Marchandise*, Paris, Gallimard.
- Booth, Eric e Tricia Tunstall (2014), “Five encounters with ‘El Sistema’ international: a Venezuelan marvel becomes a global movement”, in *Teaching Artist Journal*, Vol. 2 (2), pp. 69-81.
- Borges, Vera (2007), *O Mundo do teatro em Portugal: Profissão de Actor, Organizações e Mercado de Trabalho*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.

- Bull, Anna (2016), “El Sistema as a bourgeois social project: class, gender, and Victorian values, in *Action, Criticism and Theory for Music Education*, Vol. 15 (1).
- Cachado, Rita (2012), *Uma Etnografia na Cidade Alargada: Hindus da Quinta da Vitória em Processo de Realojamento*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Caldas, Matilde (2007), “Tocar y Luchar: contributos de uma perspectiva antropológica em projectos de arte/educação”, Tese de Licenciatura em Antropologia, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Campos, Ricardo; Sardinha, João (2016), *Transglobal Sounds: Music, Youth and Migration*, New York, Bloomsbury Academic.
- Cidra, Rui (2010), “Música do Brasil em Portugal”, Salwa Castelo-Branco (org.), *Música em Portugal no século XX*, Lisboa, Círculo de Leitores, Temas e Debates, Vol. 1, pp. 173-181.
- Cohen, David and Ben Greenwood (1981), *The Buskers: History of Street Entertainment*, London, David and Charles.
- Cordeiro, Graça Índias (1987), “Laranjinha, lazer, solidariedade: um ensaio de antropologia urbana”, Dissertação de Mestrado, FCSH-Universidade Nova de Lisboa.
- Cordeiro, Graça Índias (1994), “O fado no bairro da bica: a casa da Milú”, in Joaquim Pais de Brito (ed.), *O Fado: Vozes e Sombras*, Lisboa, Editora Electa, pp. 58-73.
- Cordeiro, Graça Índias (1997), *Um Lugar na Cidade. Quotidiano, memória e representação no bairro da Bica*, Lisboa, Dom Quixote.
- Cordeiro, Graça Índias; Vidal, Frédéric (2008), “Introdução”, in *Rua, Espaço, Tempo, Sociabilidade*, Cordeiro, Graça Índias e Frédéric Vidal (org.), Lisboa, Livros Horizonte, pp. 9-15.
- Cordeiro, Graça Índias (2015), “Do próximo ao complexo: o desafio antropológico da cidade”, in *Mundos em Mediação: Ensaio ao Encontro de Gilberto Velho*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas (FGV), pp. 16-25.
- Costa, António Firmino e Maria das Dores Guerreiro (1984), *O Trágico e o Contraste: O Fado no Bairro de Alfama*, Lisboa, Dom Quixote.
- Costa, António Firmino (1999), *Sociedade de Bairro: Dinâmicas Sociais da Identidade Cultural*, Oeiras, Editora Celta.
- Costa, Jorge Alexandre et al (2017), “Aprender música na Orquestra Geração”, in *Crescer a Tocar na Orquestra Geração*, Mota, Graça; Lopes, João Teixeira (org.), Vila do Conde, Verso da História Editora, pp. 127-160.
- Costa, Jorge Alexandre et al (2017a), “O projeto Orquestra Geração. A duplicidade de um evento musical/social”, *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Vol. XXXIII, pp. 135 – 154, DOI: 10.21747/08723419/soc33a7.
- Costa, Jorge Alexandre et al (2018), “Betwen adoption and adaptation: unveiling the complexity of the Orquestra Geração”, *Research Studies in Music Education*, 00 (0), pp. 1-17.
- Crary, Jonathan (2018), *24/7: O Capitalismo Tardio e os Fins do Sono*, Lisboa, Antígona.
- Cressey, Paul (1932), *The Taxi-Dance Hall: A Sociological Study in Commercialized Recreation & City Life*, Chicago, Chicago University Press.
- Crossley, Nick (2020), *Connecting Sounds. The Social Life of Music*, Manchester, Manchester University Press.
- Davis, Mike (1998), *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, London, Pimlico.
- De Certeau, Michel (1980), *L’Invention du Quotidien*, Paris, Gallimard.
- DeNora, Tia (1999), “Music as a technology of the self”, *Poetics*, vol. 27, pp. 31-56.
- DeNora, Tia (2003), *After Adorno : Rethinking Music Sociology*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Dewey, John (2002), *A Escola e a Sociedade. A Criança e o Currículo*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Dorling, Danny (2017), *The Equality Effect : Improving Life for Everyone*, Oxford, New Internationalist.
- Dowling, Emma (2021), *The Care Crisis: What Caused It and How Can We End It?*, London and New York, Verso.
- Dubar, Claude (2006), *A Crise das Identidades: A interpretação de uma Mutação*, Porto, Edições Afrontamento.
- Dubois, Vincent et al (2013), *The Sociology of wind Bands: Amateur Music between Cultural Domination and Autonomy*, Farnham, Ashgate.
- Eames, Edwin and Judith Goode (1977), *Anthropology of the City: An Introduction to Urban Anthropology*, New Jersey, Prentice-Hall.
- Elias, Norbert (1993), *A Sociedade dos Indivíduos*, Lisboa, Dom Quixote.
- Evans-Pritchard, E.E. (1969 [1940]), *The Nuer: A Description of the Modes of Livelihood an Political Institutions of a Nicolit People*, New York, Oxford University Press.
- Estevens, Ana; Cocola-Gant, Agustín; Malet Calvo, Daniel; Matos, Filipe (2020), “As artes e a cultura nas práticas hegemónicas e alternativas na cidade de Lisboa. O caso do Largo do Intendente”, in *Fórum Sociológico*, Vol. 35, pp. 9-17.
- Feixa, Carles (1999), *De Jovénes, Bandas y Tribus: Antropologia dela Juventud*, Barcelona, Editorial Ariel.
- Feixa, Carles; Porzio, Laura (2008), “Um percurso visual pelas tribos urbanas em Barcelona”, in José Machado Pais, Clara Carvalho e Neusa Mendes de Gusmão (org.), *O Visual e o Quotidiano*, Lisboa, ICS, pp. 87-113.
- Feixa, Carles; Nofre, Jordi (2012), “Culturas juvenis”, in *Sociopedia*, London, SAGE & ISA, doi: 10.1177/2056846012822.
- Feixa, Carles (2018), “Culturas juvenis como perspectiva para analisar juventudes (1993-2018), in *Revista Última Década*, 26 (50), pp. 89-105.
- Ferreira, Vítor Sérgio (2008), “Ondas, cenas e microculturas juvenis”, in *Plural*, Revista do Programa de pós-graduação em Sociologia da USP, São Paulo, Vol. 15, pp. 99-128.
- Ferreira, Vítor Sérgio (2010), “Cenas juvenis, políticas de resistência e artes de existência”, in *Trajectos*, 16, pp. 111-120.
- Ferreira, Vítor Sérgio (2013), “De ofício de periferia a arte periférica: a criativização da prática de tatuar”, *Trajectos*, Vol.II, 1, pp. 159-170.
- Fradique, Teresa (2003), *Fixar o Movimento: Representações da Música Rap em Portugal*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Ferreira, Vitor Sérgio (2017), “Ser DJ não é só Soltar o Play: a pedagogização de uma nova profissão de sonho”, *Revista Educação & Realidade*, Número Temático Educação e Mundos Imagéticos e Sonoros, vol. 42, n. 2, Porto Alegre, Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pp. 473-494.
- Ferro, Lígia (2016), *Da rua para o mundo. Etnografia urbana comparada do graffiti e do parkour*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Ferro, Lígia e Otávio Raposo (org.) (2016), *O Trabalho da Arte e a Arte do Trabalho: Circuitos Criativos de Artistas Imigrantes em Portugal*, Lisboa, Alto Comissariado para as Migrações.
- Finnegan, Ruth (1989), *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Foster, Hal (2020), *What Comes After Farce? Art and Criticism at a Time of Debacle*, London and New York, Verso.

- Fortuna, Carlos (1999), *Identidades, Percursos e Paisagens Culturais*, Oeiras, Editora Celta.
- Fortuna, Carlos (2020), *Cidades e Urbanidades*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Foucault, Michel (1984), “Des espaces autres: conférence au cercle d’études architecturales, 14 mars 1967”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5, pp. 46-49.
- Foucault, Michel (2004), *A Hermenêutica do Sujeito*, São Paulo, Martins Fontes.
- Frith, Simon (1996), *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge, Harvard University Press.
- Frúgoli Jr., Heitor (2007), *Sociabilidade Urbana*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores.
- Frúgoli Jr., Heitor (2013), “Relações entre múltiplas redes no Bairro Alto (Lisboa)”, in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 82 (28), pp. 17–30.
- Gans, Herbert (1962), *The Urban Villagers: Group and Class in the Life of Italian-Americans*, New York, The Free Press.
- Geertz, Clifford (1973), *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books.
- Giddens, Anthony (1992), *As Consequências da Modernidade*, Oeiras, Celta Editora.
- Gilroy, Paul (1995), *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London, Verso.
- Glaser, Barney G. e Anselm L. Strauss (1967), *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, New York, Aldine de Gruyter.
- Gluckman, Max (1940), “Analysis of a social situation in modern zululand”, *Bantu Studies*, Vol 14 (1), pp. 1-30.
- Goffman, Erving (1993 [1959]), *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*, Lisboa, Relógio d’Água.
- Goffman, Erving (1961), *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patient and Other Inmates*, New York, Anchor Books.
- Gomes, Rui Telmo (2004), “Uma tournée underground: práticas musicais e estilos de vida em bandas pop amadoras”, *OBS*, 13, pp. 56-67.
- Gomes, Rui Telmo (2014), “O pessoal está interessado numa tour: ritos de procrastinação das cenas musicais underground”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 76, pp. 51-68.
- Gray, Lila Ellen (2018), "Listening Low-Cost: Ethnography, the City, and the Tourist Ear." in *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*, edited by Suzel A. Reily and Katherine Brucher, New York, Routledge, pp. 417-428.
- Guerreiro, Amanda (2012), “Músicos brasileiros em Lisboa. Mobilidade, bens culturais e subjetividade”, Dissertação de mestrado (Antropologia) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa.
- Gullick, John (1989), *The Humanity of Cities: An Introduction to Urban Societies*, Granby, Mass, Bergin & Garvey.
- Hall, Stuart e Paul Du Gay (1996), *Questions of Culture Identity*, London, Sage Publications.
- Hall, Stuart e Tony Jefferson (orgs.) (2000), *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*, Londres, Routledge.
- Hall, Stuart (2018), “Popular culture, politics and history”, *Cultural Studies*, Vol. 32 (6), pp. 929-952, DOI: 10.1080/09502386.2018.1521623.
- Hallam, Susan (2010), “The power of music: its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people”, *International Journal of Music Education*, Vol. 28 (3), pp. 269-289.
- Han, Byung-Chul (2015), *Psicopolítica: Neoliberalismo e Novas Técnicas de Poder*, Lisboa, Relógio d’Água.

- Han, Byung-Chul (2016), *O Aroma do Tempo: Um Ensaio Filosófico sobre a Arte da Demora*, Lisboa, Relógio d' Água.
- Hannerz, Ulf (1980), *Exploring the City: Inquiries Toward an Urban Anthropology*, New York, Columbia University Press.
- Harari, Yuval Noah (2017), *Homo Deus: História Breve do Amanhã*, Lisboa, Elsinore.
- Hennion, Antoine (2004), "Pragmatics of taste", in Jacobs, M. Y Han Rahan, N. (Ed.), *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, Oxford UK/Malden MA, Blackwell, 131-144.
- Hennion, Antoine (2010), "Pragmática do gosto", *Desigualdade e Diversidade*, Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº8, jan/jul, pp. 253-277.
- Hennion, Antoine (2010a), "Loving music: from a sociology of mediation to a pragmatics of taste", *Comunicar*, nº 34, Vol. XVII, pp. 25-33.
- Hollinger, Diane M. (2006), *Instrument of Social Reform: A Case Study of the Venezuelan System of Youth Orchestras*, Tesis doctoral, Universidad del Estado de Arizona. Disponible en Proquest (3241291).
- Jacobs, Jane (1992, [1961]), *The Death and Life of Great American Cities*, New York, Vintage Books Edition.
- Kasinitz, Philip & Marco Martiniello (2019), "Music, migration and the city", *Ethnic and Racial Studies*, 42, 6, pp. 857-864, DOI: 10.1080/01419870.2019.1567930.
- Lahire, Bernard (1998), *L'Homme Pluriel. Les Ressorts de l' Action*, Paris, Nathan.
- Lahire, Bernard (2002), *Portraits Sociologiques. Dispositions et Variations Individuelles*, Paris, Nathan.
- Lahire, Bernard (2004), *La Culture des Individus. Dissonances Culturelles et Distinction de Soi*, Paris, La Découverte.
- Lahire, Bernard (2008), "Esboço científico de uma sociologia psicológica", *Educação e Pesquisa*, 34 (2), pp. 373-389.
- Leeds, Anthony (1973), "Locality power in Relation to Supralocal Power Institutions", in Aidan Southal (ed) *Urban Anthropology: Cross Cultural Studies of Urbanization*, New York, Oxford University Press, pp. 15-41.
- Lefebvre, Henri (1974), *La Production de l'Espace*, Paris, Anthropos.
- Lefebvre, Henri (2012 [1958]), *O Direito à Cidade*, Lisboa, Letra Livre/ Estúdio.
- Lefebvre, Henri (2014), "Dissolving city, planetary metamorphosis", in *Environment and Planning D, Society and Space*, Vol. 32, pp. 203-205.
- Lippolis, Leonardo (2016), *Viagem aos Confins da Cidade: A Metrópole e as Artes no Outono Pós-Moderno (1972-2001)*, Lisboa, Antígona.
- Lofland, Lyn H. (1989), "Social life in the public realm: a review", *Journal of Contemporary Ethnography*, 17, pp. 453-482.
- Mota, Graça; Lopes, João Teixeira (org.) (2017), *Crescer a Tocar na Orquestra Geração*, Vila do Conde, Verso da História Editora.
- Lopes, João Teixeira et al (2018), "A orquestra e a vida: percursos juvenis na Orquestra Geração", in *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 86, pp. 91-108.
- Low, Setha (2000), *On the Plaza: The politics of Public Space and Culture*, Austin, The University of Texas Press.
- Kruse, Holly (1993), "Subcultural identity in alternative music culture", in *Popular Music*, Vol.12 (1), pp. 33-41.
- Malheiros et al (2012), *Orquestra Geração: Estudo de Avaliação*, Lisboa, Centro de Estudos Geográficos, Instituto de Geografia e Ordenamento do Território, Universidade de Lisboa.

- Machado, Fernando Luís e Alexandre Silva (2009), *Quantos Caminhos Há no Mundo? Transições para a Vida Adulta num Bairro Social*, Lisboa, Princípia.
- Magnani, José Cantor (2002), “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 17, nº 49, pp. 11-28.
- Magnani, José Cantor (2005), “Os circuitos dos jovens urbanos”, *Tempo Social*, 17 (2), pp. 173-205.
- Marcon, Frank (2013), “O kuduro como expressão da juventude em Portugal: estilos de vida e processos de identificação”, *Sociedade e Estado*, vol. 28, pp. 75-90.
- Menger, Pierre-Michel (1999), “Artistic labor markets and careers”, *Annual review of Sociology*, 25, pp. 541-574.
- Menger, Pierre-Michel (2014), *The Economics of Creativity: Art and Achievement Under Uncertainty*, Boston MA, Harvard University Press.
- Mitchell, Clyde J. (1996 [1956]), “The Kalela dance/ La danse du Kalela”, *Enquête*, 4, pp. 213-243.
- Monteiro, César Augusto (2011), *Música Migrante em Lisboa: Trajetos e Práticas de Músicos Cabo Verdianos*, Lisboa, Editora Mundo Sociais.
- Merton, Robert K. (1968), *Social Theory and Social Structure*, New York, The Free Press.
- Mills, C. Wright (1982 [1959]), *A Imaginação Sociológica*, Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- Mumford, Lewis (2018 [1934]), *Técnica e Civilização*, Lisboa, Antígona.
- Nello, Oriol (2018), *A Cidade em Movimento: Crise Social e Resposta Cidadã*, Lisboa, Livraria Tigre de Papel.
- Oliveira, Ana e Paula Guerra (2017), “Fully connected. Un ensayo sobre las prácticas económicas colaborativas entre los jóvenes músicos de la escena musical independiente de Lisboa en el presente”, *Metamorfosis*, Revista del Centro Reina Sofía sobre Adolescencia y Juventud, nº 7, Diciembre, pp. 90-100.
- Oliveira, Ana (2018), “Sons para lá do palco. Estratégias para a gestão de carreiras DIY na cena musical independente portuguesa”, *Todas as Artes*, Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura, 1(1), pp. 131-142, ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n1r1.
- Pais, José Machado (2001), *Ganchos, Tachos e Biscates. Jovens, Trabalho e Futuro*, Porto, Âmbar.
- Pais, José Machado (2003), *Culturas Juvenis*, Lisboa, Imprensa nacional Casa da Moeda.
- Pais, José Machado (2004), “Jovens, bandas musicais e revivalismos tribais”, em J. M. Pais e L. M. Blass, *Tribos Urbanas. Produção Artística e Identidades*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 23-55.
- Pardue, Derek (2012), “Cape verdean Kriolu as an epistemology of contact”, *Cadernos de Estudos Africanos*, 24, pp. 73-94.
- Park, Robert E. (1982 [1925]), *The City: Suggestions for Investigation of Human Behavior in the Urban Environment*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Pereira, Inês (2003), “Construção identitária em rede”, in Graça Índias Cordeiro, Luís Vicente Baptista e António Firmino da Costa (ed.), *Etnografias Urbanas*, Oeiras, Celta Editora, pp. 157- 166.
- Pereira, Patrícia (2018), *O Parque das Nações em Lisboa. Uma Montra da Metrópole à Beira Tejo*, Lisboa, Editora Mundos Sociais.
- Pétonnet, Colette (1982), “L'observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien”, in *L'Homme*, tome 22, nº4, Etudes d'anthropologie urbaine, pp. 37-47.
- Perrenoud, Marc (2007), *Les Musicos. Enquête Sur des Musiciens Ordinaires*, Paris, La Découverte.
- Piketty, Thomas (2019), *Capital and Ideology*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Poirier, Jean; Clapier-Valladon, Simone e Paul Raybaut (1983), *Les Récits de Vie: Théorie et Pratique*, Paris, Presses Universitaires de France.

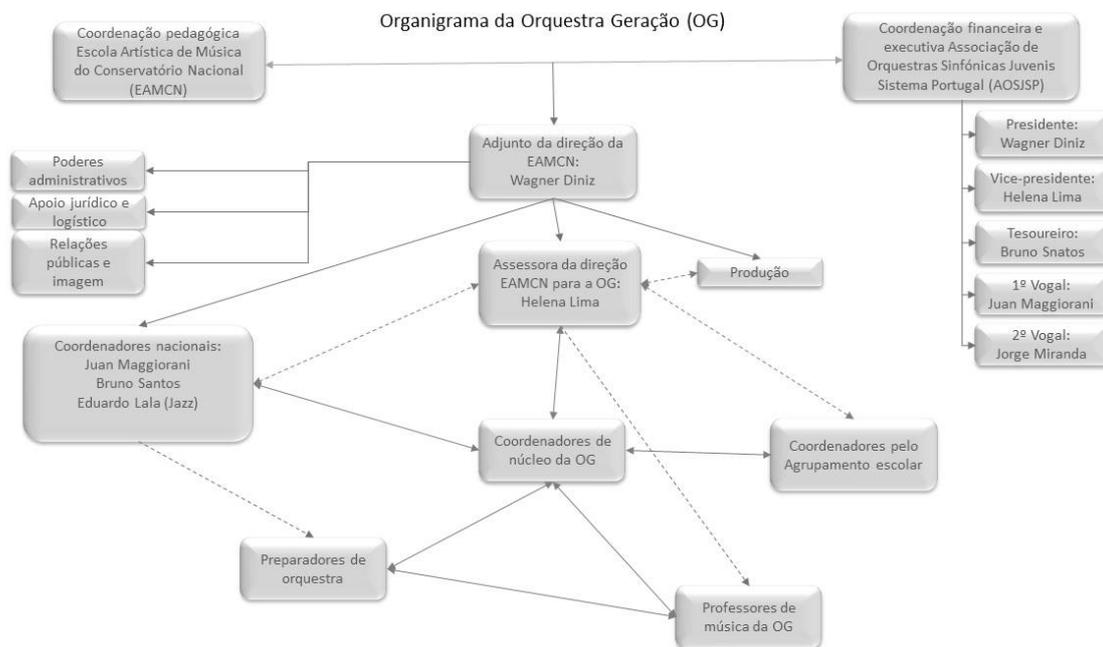
- Pujadas, Joan J. (1992), *El Método Biográfico: El Uso de las Historias de la Vida en las Ciencias Sociales*, Madrid, CIS.
- Putnam, Robert D. (2000), *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*, New York, Touchstone Book.
- Rancière, Jacques (2010), *O Espectador Emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro.
- Rancière, Jacques (2012), *A Noite dos Operários: Arquivos do Sonho Operário*, Lisboa, Antígona.
- Rancière, Jacques (2018), “La modernité esthétique: une notion à repenser”, *Calle14*, Revista de Investigación en el Campo del Arte, 13 (24), pp. 304-317, DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.13527>.
- Raposo, Otávio (2010), “‘Tu és rapper, representa Arrentela, és red eyes gang’: sociabilidades e estilos de vida de jovens do subúrbio de Lisboa”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, 64, pp. 127-147.
- Reis, João; Carreiras, Marina e Jorge Malheiros (2015), “Orquestra Geração Impacto 2.0”, Relatório de Avaliação Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Estudos Geográficos (IGOT-ULisboa) e Instituto de Empreendedorismo Social (IES).
- Ricoeur, Paul (1990), *Soi-Même Comme un Autre*, Paris, Seuil.
- Rigal, Francis (2016), “Pratiquer la place publique. Une ethnographie d’un espace central de Lisbonne”, Tese de Doutoramento em Estudos Urbanos, Lisboa, ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa e Universidade Nova de Lisboa.
- Rodríguez, E. (1998), “Diagnostico de las características de los niños y jóvenes beneficiarios del Programa Orquestas Preinfantiles, Infantiles y Juveniles de Venezuela, así como el grado de focalización del programa y las áreas de impacto del mismo”, *Consultoría auspiciada por el Banco Interamericano de Desarrollo*, Caracas, Fundación del Estado para el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela.
- Rosa, Hartmut (2019), *Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World*, Cambridge, Polity Press.
- Rowland, Jussara; Ferreira, Vítor S.; Vieira, M.; Pappámikail, L. (2015), *Nem em Emprego, nem em Educação ou Formação: Jovens NEEF em Portugal numa Perspetiva Comparada*, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Observatório Português da Juventude.
- Sarrouy, Alix (2014), “Complexidades na utilização da arte enquanto instrumento de mediação junto das populações imigradas: estudo comparatista entre a Orquestra Geração em Lisboa e a orquestra Demos em Paris”, in *Atas do VIII Congresso Português de Sociologia*, Migrações, Etnicidade e Racismo.
- Sarrouy, Alix (2016), *Atores da Educação Musical: Etnografia Comparativa entre Três Núcleos que se Inspiram no Programa El Sistema na Venezuela, no Brasil e em Portugal*, Tese de Doutoramento em Sociologia, Universidade do Minho.
- Sarrouy, Alix (2017), “Adapter pour mieux adopter: ethnographie des des *núcleos* d’ education musicale au Venezuela et au Portugal”, *Sociologia Online*, Revista da Associação Portuguesa de Sociologia (APS), nº 15, pp. 15-30.
- Sassen, Saskia (1991), *The Global City: New York, London, Tokyo*, New Jersey, Princeton University Press.
- Sassen, Saskia (2014), *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*, Cambridge, Harvard University Press.
- Schechner, Richard (2006), *Performance Studies: An Introduction*, New York & London, Routledge.
- Shapiro, Roberta e Natalie Heinich (2012), “When is ratification?”, *Contemporary Aesthetics*, Special Volume 4, Available at: <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.spec.409/-when-is-artification?rgn=main;view=fulltext> (acesso em Janeiro de 2018).

- Shapiro, Roberta (2019), “Artification as process”, *Cultural Sociology*, 13 (3), pp. 265-275. Original DOI: [10.1177/1749975519854955](https://doi.org/10.1177/1749975519854955).
- Seixas, João e Brito Guterres (2019), “Unbalanced Lisbon. Local movements, municipal governments, national politics and global finance in a swiftly changing metropolis”, *Urban Research and Practice*, Vol. 12, pp. 189-202.
- Sedano, Jiménez Livia (2018), “Ritual roles of ‘African nights’ Djs in Lisbon”, *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 7, n° 1, pp. 15-26.
- Sennett, Richard (2003), *Respect in a World of Inequality*, New York, W.W. Norton.
- Sennett, Richard (2018), *Building and Dwelling: Ethics for the City*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- Sieber, Timothy (2002), “Composing lusophonia: multiculturalism and national identity in Lisbon’s 1998 musical scene”, *Diaspora*, 11 (2), 163-188.
- Sieber, Timothy (2005), “Popular music and cultural identity in the cape verdean post-colonial diaspora”, *Etnográfica*, Vol. IX (1), pp. 123-148.
- Sieber, Timothy, Graça Cordeiro & Lígia Ferro (2012), “The neighborhood strikes back. Community murals by youth in Boston’s communities of color”, in *City & Society*, vol.24, issue 3, ISSN 0893-0465, pp. 263-280.
- Simões, Alberto (2011), *Entre a Rua e a Internet: Um Estudo Sobre o Hip Hop Português*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Small, Christopher (1998), *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Hanover and London, Wesleyan University Press.
- Silveira et al (2017), “O projeto Orquestra Geração e a inclusão de alunos com necessidades educativas especiais”, *Revista da UIIPS – Unidade de Investigação do Instituto Politécnico de Santarém*, Vol. 5, n° 1, pp. 136-150.
- Simmel, Georg (1955 [1908]), “The web of group-affiliations”, in Georg Simmel, *Conflict and the Web of Group-Affiliations*, Nova Iorque, The Free Press, pp. 125-195.
- Simmel, Georg e Everett C. Hughes (1949), “The Sociology of sociability”, *American Journal of Sociology*, Vol. 55, (3), pp. 254-261.
- Simmel, Georg (1969 [1903]), “The metropolis and mental life”, in Richard Sennett (Ed.), *Classic Essays on the Culture of Cities*, New Jersey, Prentice-Hall, pp. 47-60.
- Smith, Murray (1996), “Traditions, stereotypes, and tactics: a history of musical buskers in Toronto”, *Canadian Journal for Traditional Music*, vol. 24, pp. 6-22.
- Schutz, Alfred (1951), “Making music together: a study in social relationship”, *Social Research*, Vol. 18 1/4, pp. 76-97.
- Schutz, Alfred (1979), *Fenomenologia e Relações Sociais*, Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- Stokes, Martin (2008), “On musical cosmopolitanism”, *Macalester International*, Vol. 21, Issue 1, pp. 3-26.
- Straw, Will (1991), “Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music”, *Cultural Studies*, 5, 3, pp. 368-388, DOI: 10.1080/09502389100490311.
- Suttles, Gerald D. (1984), “The cumulative texture of urban local culture”, *American Journal of Sociology*, Vol. 90, n° 2, pp. 283-304.
- Thomas, William Isaac e Florian Znaniecki (1982 [1910]), *The Polish Peasant in Europe and America*, Chicago, University Illinois Press.
- Thorton, Sarah, (1995), *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge, Polity Press.

- Thrasher, Frederic Milton (1963), *The Gang: A Study of 1,313 Gangs in Chicago*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Tonkiss, Fran (2020), “City Government and urban inequalities”, *City*, Vol. 24, 1/2, pp. 286-301.
- Tricia, Tunstall (2012), *Changing Lives: Gustavo Dudamel, El Sistema, and the Transformative Power of Music*, New York, W.W. Norton & Co.
- Turino, Thomas (2008), *Music as Social Life: Politics of Participation*, Chicago, The Chicago University Press.
- Turner, Victor W. (1974), *O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura*, Petrópolis, Editora Vozes.
- Turner, Victor W. (1982), *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications.
- Vanspauwen, Bart P. (2013), “Cultural struggles in the lusophonia arena: Portuguese-speaking migrant musicians in Lisbon”, *Afrika Focus*, 26 (1), pp. 67-88.
- Vanspauwen, Bart P. (2014), “Democratizar o patrimônio musical da língua portuguesa – as novas mídias dos empreendedores culturais online”, in Carlos Sandroni e Alice Satomi (Org.), *Música e Sustentabilidade*, Anais do VI Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, João Pessoa, pp. 88-96.
- Varela, Pedro; Raposo, Otávio e Lígia Ferro (2018), “Redes de sociabilidade, identidades e trocas geracionais: da “cova da música” ao circuito musical africano da Amadora”, *Sociologia Problemas e Práticas*, nº 86, pp. 109-132. DOI: 10.7458/SPP2018867447
- Velho, Gilberto (1989), *A Utopia Urbana: Um Estudo de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- Velho, Gilberto (1994), *Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores.
- Velho, Gilberto (1998), *Nobres & Anjos: Um Estudo de Tóxicos e Hierarquia*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas.
- Velho, Gilberto (2010), “Metrópole, cosmopolitismo e mediação”, *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 16 (33), pp. 15-23.
- Velho, Gilberto (2013), *Um Antropólogo na Cidade: Ensaio de Antropologia Urbana*, Rio de Janeiro, Zahar.
- Veloso, Ana (2016), “Mas allá de la Orquesta Generación: el retrato de Manuela, una joven que soñaba con ser clarinetista profesional”, *Revista Internacional de Educación Musical*, nº 4, pp. 95-103.
- Verhagen, Franka; Panigada, Leonardo e Ronnie Morales (2016), “El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela: un modelo pedagógico de inclusión social a través de la excelencia musical”, *Revista Internacional de Educación Musical*, nº 4, pp. 35-46.
- Weiss, Robert (1994), *Learning from Strangers. The Art and Method of Qualitative Interview Studies*, New York, The Free Press.
- Wenger, Etienne (1998), *Communities of Practice: Learning, Meaning and Identity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Whyte, William Foote (1993 [1943]), *Street Corner Society. The Social Structure of an Italian Slum*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press.
- Willis, Paul (2014 [1978]), *Profane Culture*, New Jersey, Princeton University Press.
- Wirth, Louis (1976 [1938]), “O urbanismo como modo de vida”, in *O Fenômeno Urbano*, Rio de Janeiro, Zahar.
- Zorbaugh, Harvey Warren (1983 [1929]), *The Gold Coast and the Slum: A Social Study of Chicago's Near North Side*, Chicago, The University of Chicago Press.

## 12 Anexos

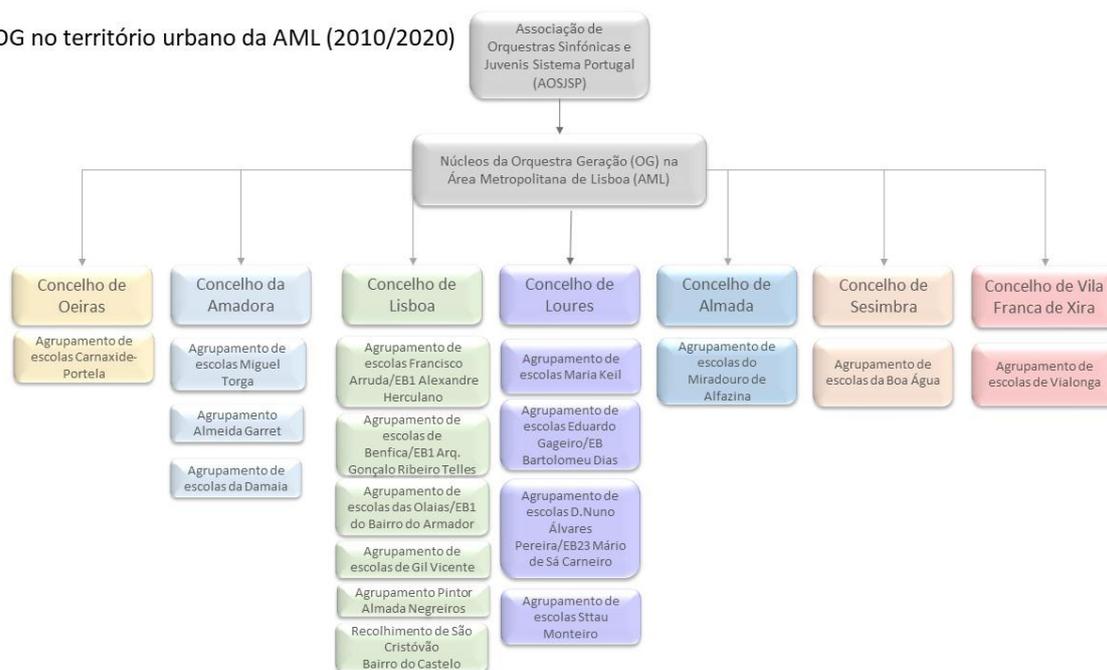
### Anexo A



Fonte: esquema construído a partir dos dados do site [Escolas | Orquestra Geração \(aml.pt\)](#) e da obra 'Crescer e Tocar na Orquestra Geração' (2017), organizada por Graça Mota e João Teixeira Lopes.

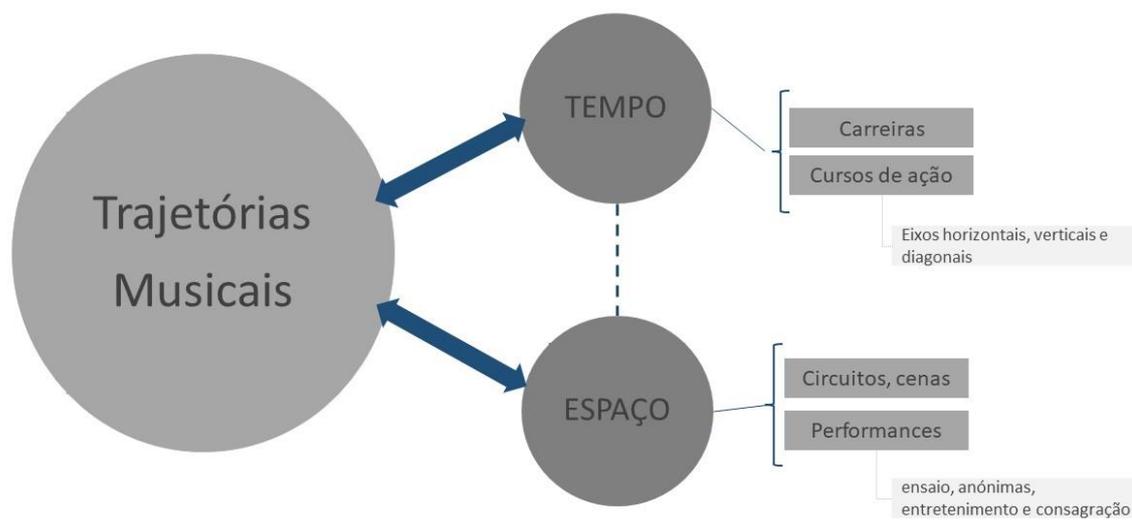
### Anexo B

#### A OG no território urbano da AML (2010/2020)



## Anexo C

### Enquadramento teórico e metodológico



## Anexo D



Wagner Diniz num dos ensaios da Orquestra Geração, em 2017, no Bairro do Armador em Lisboa.

## Anexo E



Concerto da Orquestra Municipal Geração Amadora, no pátio dos Recreios da Amadora, em 2017.

## Anexo F



A imagem mostra as relações de amizade e sociabilidade numa pausa antes de entrarem num dos palcos da Fundação Calouste Gulbenkian.

Anexo G

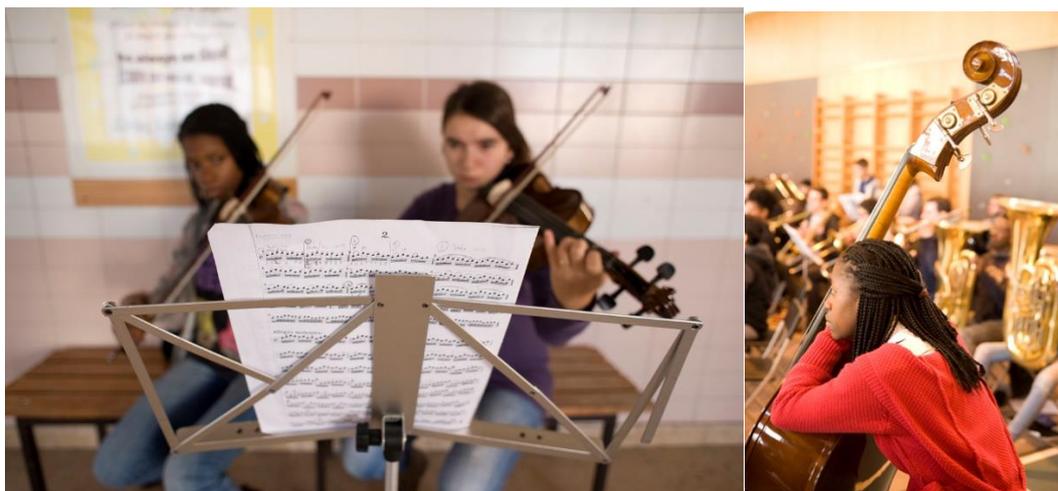


Anexo H



Dois irmãos no Bairro do Casal da Boba, novembro de 2016.

## Anexo I



Diferentes momentos de trabalho conjunto e de ensaios quotidianos na orquestra.

## Anexo J



A música nos corredores da escola ao final da tarde é um lugar de ensaio e de improvisos.

## Anexo K



Ensaio geral a decorrer no palco principal do teatro São Luiz em Lisboa, maio de 2018.

## Anexo L



Concerto da Gerajazz integrado no festival de jazz da Amadora, em março de 2017.

## Anexo M



Combo Gerajazz na apresentação da noite europeia dos investigadores, em setembro de 2018.

## Anexo N



## Anexo O



## Anexo P



Um dos primeiros concertos públicos da Camerata de Loures, Amadora, setembro de 2018.

## Anexo Q



Concerto de rua na praça Luís de camões em Lisboa, julho de 2018.

## Anexo R



Concerto de rua no Largo do Chiado em Lisboa, agosto de 2018.

## Anexo S



Em 2018, posam os elementos da banda Altacena, um conjunto criado a partir das interações de rua.

## Anexo T



Altacena no palco do festival 120 Sons, Alcanena (arre