



Departamento de Sociologia

Sociedade de metamorfose: a criação de uma orquestra sinfónica num
bairro social da Amadora

Ricardo José Pires Alves Bento

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de

Mestre em Sociologia

Orientador:

Doutor António Manuel Hipólito Firmino da Costa, Professor Auxiliar com Agregação
ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2012

Agradecimentos

Gostaria de expressar a minha gratidão às pessoas que me permitiram desenvolver este projeto de pesquisa. Sem a colaboração dos estudantes, professores, funcionários e coordenadores da Orquestra Geração este trabalho não teria sido concretizado. Agradeço a amabilidade de me terem recebido no seu quotidiano e por partilharem comigo as suas trajetórias e experiências de vida. Uma palavra de especial carinho para todos os elementos da orquestra da Boba pela generosa disponibilidade que me concederam. Aos técnicos da câmara Municipal da Amadora responsáveis pelas orquestras o meu agradecimento pelas explicações e partilha de conhecimentos. Ao meu orientador, António Firmino da Costa, as pistas teóricas, as sugestões para me orientar no terreno, o apoio nas alturas mais adversas e acima de tudo o exemplo inestimável de rigor e dedicação no desenvolvimento do conhecimento sociológico. À Graça Cordeiro a amizade sincera, a discussão criativa de ideias e percursos, que de outro modo teriam sido desertos nunca atravessados, os incentivos, as visões lançadas para nunca deixar de procurar desafios mesmo quando isso já não parecia ser possível. Aos amigos e família a paciência, o estímulo e a disponibilidade que deram nos diferentes momentos deste trabalho. Por último, agradeço à Vanda por estar sempre ao meu lado.

Resumo

A Orquestra Geração apresenta-se como um processo de aprendizagem de práticas musicais em contexto orquestral. Este método está focado no ensino de crianças e jovens em condições sociais de adversidade. Deste modo a presente pesquisa realiza uma análise sobre as formas de interação e trajetórias sociais destes protagonistas numa orquestra de um bairro social da Amadora.

Palavras-chave: música, educação, campos de possibilidades criativas, orquestra Geração, disposições e capacidades plurais

Abstract

The orchestra “Geração” presents itself as a process of learning musical practices in orchestral context. This method focuses on teaching children and youth in conditions of social adversity. Therefore this research carries out an analysis of the forms of interaction and social trajectories of these players in an orchestra of a neighborhood in Amadora.

Keywords: music, education, fields of creative possibilities, orchestra “Geração”, plural dispositions and capacities

Índice

Introdução	1
1. Orquestra Geração e “El Sistema”	2
2. Campos de possibilidades criativas: lugares de encontro entre aspirações e oportunidades	8
3. Orquestra da Boba: “bairro de sonoridades plurais”	12
4. Metodologia e estratégia da pesquisa	18
5. Protagonistas e práticas da orquestra	23
6. Jazzband e projetos paralelos	29
7. Diacronia e sincronia: tempo social da orquestra	33
Conclusões	40
Referências bibliográficas:	42
Anexos:	I
Anexo A	I
Anexo B	I
Anexo C	II
Anexo D	III
Anexo E	III
Anexo F	IV
Anexo G	IV
Anexo H	V
Anexo I	V

Introdução

Esta investigação procurou desencadear um conjunto de questionamentos e problemas, orientados por uma estratégia teórica que enquadrava a observação dos encontros, aspirações, e conflitos decorrentes dos constrangimentos e oportunidades nas quais se movem os protagonistas da Orquestra Geração, do Casal da Boba.

Nesta perspetiva o trabalho que se segue contextualiza as práticas das orquestras com os modelos e métodos que lhes deram origem. Assim, no primeiro capítulo explicita-se a formação da Orquestra Geração, em Portugal, os fins que se pretendem atingir por via da sua implementação, a população a quem se dirige e a interligação com o “El Sistema”, o modelo venezuelano ao qual foi recolher inspiração. Nestas condições são intersetados os desenvolvimentos históricos, sociais e artísticos de ambas as estruturas. Para além disso destacam-se os detalhes morfológicos que dizem respeito à aprendizagem e aos eixos fundamentais que estruturam a constituição das orquestras. Posteriormente, no segundo capítulo, através de um enquadramento teórico de conceitos operatórios, como *campo de possibilidades criativas*, vão sendo ligadas as noções de interdependência, interconhecimento e interação que procuram ajustar e orientar a observação nas especificidades das trocas simbólicas e afetivas dos protagonistas. No terceiro capítulo deste trabalho puderam ser cruzadas as origens sociais dos jovens alunos da Orquestra Geração, abordando a caracterização das redes de sociabilidade do bairro no qual vivem, assim como os padrões culturais e estilos de vida.

No quarto capítulo, são explicados os passos que conduziram à estratégia da pesquisa relacionando a importância da orquestra como plataforma mediadora entre os diferentes tempos do objeto teórico e da observação, confrontando teoria e empiria recursivamente. Por outro lado, nos dois capítulos seguintes, no quinto e sexto, são tidas em conta precisamente as complexas dimensões morfológicas inerentes aos códigos culturais da aprendizagem musical em grupo e as formas de contato que são encontradas para que a interação se possa desenvolver de forma congruente e efetiva. Embora no primeiro destes capítulos sejam enfatizadas as relações sociais e simbólicas com a orquestra, encontramos por sua vez, no sexto capítulo, um percurso reflexivo sobre como estas formas particulares de interação se diversificam, propiciando processos de mobilidade e transformação social, tendo em conta determinados contextos de vulnerabilidade e escassez de oportunidades sociais.

Por último, temos em conta a importância dos processos de atenção de uns em relação aos outros, e a ligação destes com aprendizagem dos complexos códigos da escrita musical, sendo pensadas, para além disso as diferentes manifestações temporais exigidas aos participantes que atualizam os sentidos da “orquestra da Boba”, de modo a que sejam entendidas as formas sociais que atravessam essas atividades.

“Minha alma é uma orquestra oculta; não sei que instrumentos tange e range, cordas e harpas, tímboles e tambores, dentro de mim. Só me conheço como sinfonia.”

Fernando Pessoa, Livro do Desassossego

1. Orquestra Geração e “El Sistema”

A Orquestra Geração, surgiu em Portugal, no concelho da Amadora, em meados de 2007, orientada para a implementação de ações de desenvolvimento social focadas em alunos do 1º, 2º e 3º ciclos, recorrendo a um modelo de aprendizagem musical em contexto de orquestra. Este projeto foi dirigido a uma população que na sua grande maioria vive em circunstâncias desfavoráveis, encontrando-se em situações sociais, culturais e económicas mais vulneráveis do que outros segmentos da sociedade portuguesa. No nascimento da Orquestra Geração, no bairro do Casal da Boba, uma técnica superior da câmara municipal da Amadora descreve:

“Havia facilitadores de bairro, que faziam a ponte entre a família e a escola. Começou por se bater porta a porta para os miúdos gostarem dos instrumentos e da orquestra. Foi neste contexto que surgiu a orquestra. Uma equipa com um facilitador (morador do bairro) e um técnico superior. O conservatório andou de porta em porta para conseguir reunir cerca de quinze alunos para começar.”.

O modelo no qual se inspirou a Orquestra Geração provém da criação de um sistema nacional de orquestras infantis e juvenis, na Venezuela, ao qual se dá o nome de “El Sistema”. De facto, no quadro de valores e objetivos programáticos desta metodologia, é referido: “o resgate pedagógico, ocupacional e ético através da aprendizagem de práticas colectivas de música.”. Deste modo, o programa metodológico está desenvolvido e orientado para oferecer oportunidades sociais, artísticas e intelectuais a grupos de jovens e crianças de poucos recursos que, de outro modo, teriam dificuldades ou seriam mesmo impossibilitados de experimentar o exercício dessas atividades.

O método de aprendizagem teve a sua origem, no princípio dos anos de 1970, num grupo de músicos venezuelanos, cerca de uma dezena de elementos, a sua grande maioria com experiência profissional, que participaram na organização do “Festival Bach”, em Caracas, Venezuela. Entre eles importa destacar o maestro José António Abreu, o mentor do projeto e um protagonista fundamental no desenrolar de todo o processo social do “El Sistema”. Nascido em 1939, completou um doutoramento na área da composição no conservatório nacional de música, em 1961, embora já tivesse concluído o curso de economia anteriormente.

Enquanto, paralelamente, o núcleo original dos músicos do “Festival Bach” continuou a apresentar os seus espetáculos no Ateneu de Caracas, José António Abreu, prosseguiu a sua carreira política, mas sem perder de vista o sonho, a idealização de criar uma orquestra onde o talento dos músicos venezuelanos pudesse ter oportunidade de se expressar. Em 1969, foi

professor de economia e deputado no congresso venezuelano. A sua experiência na esfera política, como ministro da cultura em 1991, permitiu-lhe aceder às relações, aos fundos e à visão necessária para desenvolver a organização do que posteriormente será a FESNOJIV (Fundación del Estado para El Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela).

Atualmente, o “maestro” lidera o projeto do “El Sistema” no sentido de continuar a favorecer as práticas de orquestra, por jovens e crianças de contextos desfavorecidos, com motivações e objetivos eminentemente sociais. Importa pois destacar a congruência da articulação destes aspetos duais referentes ao método. Assim, os propósitos de retirar crianças e jovens do ciclo de pobreza, através da criação de novas oportunidades de vida, e os fins da arte em si mesmos são pólos de uma tensão tida como primordial dentro das práticas do “El sistema”. O modelo nasce da combinação de diferentes métodos de ensino da música: Suzuki, Kodaly, Dalcroze e Orff.

Na perspetiva enunciada por Diane Hollinger (2006) o método do “El Sistema” desenvolve características flexíveis e moldáveis junto das comunidades por procurar combinar as melhores ferramentas dos outros métodos, usando canções, dança e movimento. A participação nas orquestras é voluntária, as lições de música e os instrumentos musicais são ambos gratuitos. Este acesso permite superar barreiras entre crianças e jovens de diferentes origens culturais e sociais. O aspeto social de tocarem com o grupo de pares é outra das qualidades fundamentais do movimento das orquestras. Em 1998, a Venezuela, apresentava 47% da população a viver abaixo da linha de pobreza, em Caracas, a capital, viviam 5 milhões de pessoas em “barrios” (favelas). Por volta de 2005, os dados apontavam para 43,7%, e em 2009, segundo os dados do World Bank, 29% da população continuava a viver abaixo da linha de pobreza.

Podemos constatar que a vida social e económica, nos grandes centros urbanos da Venezuela, se caracteriza pelo excessivo contraste entre ricos e pobres, violência, tráfico de droga, desemprego e hostilidade nos “barrios”, gerando sentimentos de insegurança na comunidade (Hollinger, 2006).

Por conseguinte, a criação do “El sistema” e as suas aspirações têm de ser analisadas face ao cenário macrossocial adverso que os seus protagonistas enfrentam. Nesse sentido o programa do modelo surge estruturado como resposta aos contextos adversos de pobreza e violência das crianças e jovens, proporcionando oportunidades artísticas e intelectuais nas práticas sociais das orquestras e coros.

A morfologia do método de aprendizagem coloca os protagonistas numa situação de experiência prática generalizada. Deste modo, começam logo a tocar na orquestra com outros protagonistas, recorrendo nos primeiros momentos de intervenção musical a processos miméticos, de repetição e aperfeiçoamento de melodias simples.

O “El sistema” operacionaliza os recursos em rede: os músicos mais experientes (profissionais), ensinam professores, que por sua vez ensinam os alunos mais avançados, em seguida os menos avançados e por último os iniciados.

Através deste modelo reticular a expansão do “El Sistema” continuou durante os anos 80 e 90 na persecução das metas lançadas pelos fundadores: alcançar uma orquestra primária (profissional), uma orquestra juvenil e uma orquestra infantil em todos os estados da Venezuela.

Assim, este modelo que começou a ser implementado, em 1975, na Venezuela, já foi disseminado por cerca de vinte e cinco países em todo o mundo entre os quais podemos destacar - Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Panamá, Uruguai, México, E.U.A., Canadá, Índia, Austrália, Áustria, Noruega, Escócia, Inglaterra, Itália, Portugal, etc. Atualmente a Venezuela, tem cerca de duzentos e oitenta núcleos de aprendizagem, com cento e cinquenta orquestras que envolvem trezentos e cinquenta mil alunos.

Em Portugal, a Orquestra Geração já integra cerca de oitocentos alunos e oitenta professores, organizados em núcleos distintos. A participação dos jovens nas orquestras e coros é voluntária e gratuita, e os instrumentos são fornecidos pelas autarquias ou pelos mecenas envolvidos. O aparecimento efetivo dos diversos núcleos das orquestras, distribuíram-se pelas diversas zonas do país, Amadora, Oeiras, Sintra, Vila Franca de Xira, Sesimbra, Loures, Coimbra, Mirandela e Amarante. Em determinados concertos os núcleos estão preparados para integrarem ensaios e estágios conjuntos. No concerto do final de ano letivo na aula Magna, em 2010, estavam presentes setecentos alunos. Embora possamos salientar o crescimento da massa crítica e social da Orquestra Geração, tendo em conta o pouco tempo decorrido, verificamos que a sua propagação não se estendeu ainda às zonas mais profundas do sul do país, em particular ao interior do Alentejo e ao Algarve, os motivos dessa ausência ficam por explorar nesta investigação.

No caso específico do concelho da Amadora, local onde foi focalizada a pesquisa de terreno, foram constituídos três núcleos da Orquestra Geração: Casal da Boba, Damaia e bairro do Zambujal num total de duzentos alunos. O desenvolvimento dos núcleos está ordenado metodologicamente em três momentos distintos: no primeiro ano procura abranger entre trinta a sessenta participantes (instrumentos de cordas), no segundo ano vinte

(instrumentos de sopros) e no terceiro ano entre quatro a oito alunos (percussão). Assim, no contexto de um programa de integração social mais alargado denominado “Projeto Geração” (iniciativas de formação profissional e ações cívicas ligadas à justiça) surgiu a orquestra do Casal da Boba, em 2007, na escola E.B. 2, 3 Miguel Torga, por intermédio de alguns atores privilegiados, nomeadamente, a câmara municipal da Amadora, a escola de música do Conservatório Nacional, o Ministério da Educação e a Fundação Calouste Gulbenkian.

Nesse sentido o foco nuclear da investigação e as observações realizadas sobre a orquestra incidem sobretudo na escola E.B. 2, 3 Miguel Torga, no bairro do Casal da Boba, do concelho da Amadora, em particular nos cerca de quarenta protagonistas da orquestra **A**. Os principais motivos para a escolha deste lugar de observação relacionam-se com o facto de ter sido a primeira orquestra a ser constituída e, por essa razão, aquela que permite uma melhor análise das experiências, tendo em atenção a diversidade dos percursos de interação e as trajetórias que os seus protagonistas foram vivendo ao longo desse tempo no contacto com a orquestra, logo, com os constrangimentos e oportunidades deste campo de possibilidades. No caso da opção pela orquestra **A** como lugar privilegiado de observação, de realização de conversas informais e de entrevistas formais podemos afirmar que isso deveu-se às idades mais avançadas dos protagonistas, em termos gerais, e ao conjunto de saberes e modos de socialização incorporados no contato mais prolongado com os modelos de aprendizagem.

Apesar da orquestra do Casal da Boba já apresentar uma morfologia com secção de cordas, instrumentos de sopros e percussão, na qual participam aproximadamente oitenta alunos, deparámos com uma organização flexível onde os seus elementos interagem em diferentes níveis de aprendizagem.

De forma a melhorar a interação nos diferentes grupos de orquestras, estas foram divididas em orquestra **A** (principal), **B**, **C**, e **D**, consoante as capacidades desenvolvidas pelos estudantes nas aulas individuais, de naipes ou nos grupos de orquestra, normalmente correlacionadas com a experiência e os conhecimentos adquiridos por aqueles que estão há mais tempo na orquestra.

Neste sentido as atividades performativas da orquestra decorrem praticamente todos os dias da semana no período da tarde, após as aulas de ensino formal, e também no sábado de manhã com o ensaio geral da orquestra e as atividades da *jazzband* (um projeto que se ramificou a partir da própria orquestra). Para além disso, as práticas de aprendizagem musical têm uma duração aproximada de três a cinco horas diárias.

Nesta perspetiva, este modelo organizacional estrutura as outras orquestras “Geração”, sendo estas na sua maioria criadas nas escolas de ensino público nos núcleos referidos

anteriormente. Neste caso, o apoio e a supervisão do Ministério da Educação, que disponibiliza as instalações, o apoio logístico e outros recursos necessários (os salários dos professores de música envolvidos na orquestra, por exemplo) é essencial para se poderem efetuar as experiências formativas e culturais dos alunos no âmbito da orquestra.

Deste modo, os problemas da interação, da interdependência social e da liberdade de ação nas sociedades urbanas complexas (Velho, 2001), são colocados num quadro problemático de nexos, relações articuladas a ter em atenção nas diferentes configurações interacionais vividas na *orquestra da Boba* – designação dada pelos próprios protagonistas à orquestra que ensaia na escola E.B. 2, 3 Miguel Torga. Embora seja possível observar a importância dada às práticas de aprendizagem musical em conjunto, a uma interação frequente e prolongada com os códigos e as atividades da orquestra da Boba (convenções da notação musical, formas de execução rítmica e melódica, afinação instrumental, postura corporal, leitura das intenções e sentimentos presentes nas composições, etc), podemos constatar, em simultâneo, uma preocupação em ter um repertório de grandes obras clássicas com arranjos simplificados que se vão tornando mais complexos à medida do nível das capacidades desenvolvidas.

Além disso, a metodologia adiciona, às práticas orientadas para o desempenho coletivo, a regularidade dos concertos e a aparição ao vivo perante múltiplas audiências. Durante os ensaios e as aulas, é frequente ouvir música nos corredores da escola, e observar alunos mais velhos a ajudar os que têm mais dificuldades. Nesse enquadramento, o gesto de tornar visível (o “*rendering*”), de retribuir, de ocasionar, de restituir aparece na interação dos ensaios, nos laços de entreajuda que o grupo de pares revela nos intervalos, quando os elementos mais avançados no trabalho das peças procuram os menos consistentes para trocarem esforços e conhecimentos.

Tal como é referido por Sandra Martins, a coordenadora da Orquestra da Boba e professora de viola:

Eles ajudam-se muito uns aos outros (...) Para a próxima pode ser aquele que está em dificuldades a ensinar o outro. Agora nem é preciso dizer nada e isso acontece constantemente por aqui nos corredores (...) Na orquestra **A** temos cerca de quarenta alunos. Às vezes alguns alunos da **A** vão para a **B** e pode ser positivo para ambos porque ensinam um repertório que já sabem. Gostávamos de ter uma orquestra sinfónica de mais ou menos oitenta, eu gostava muito. (Anexo A)

Os protagonistas da orquestra da Boba elaboram entre si uma “tecnologia”, uma competência de expressão que permite ter acesso a processos de difusão da sua própria voz. Como consequência, a partir das características da interação e interdependência social existente na rede de relações e significados da orquestra, pretende-se destacar, essencialmente, a

pertinência do conjunto de problemas que ocorrem na articulação conjugada dessas relações com as aspirações, constrangimentos e em simultâneo as metamorfoses dos protagonistas nesses quadros de interação (Costa, 2008 [1999]). Podemos ainda acrescentar, que para além do universo da socialização primária, do contexto de origem, temos também de considerar os grupos de pares, as redes de sociabilidade alargadas (Agier, 2009), os meios de comunicação e informação, as experiências escolares e culturais como peças fundamentais deste tipo de organização de diversidade social. Apesar desta multiplicidade de práticas na diferenciação das sociedades contemporâneas temos diversos motivos para considerar que algumas destas dimensões nem sempre constituem domínios de convergência entre aspirações e contextos efetivos que permitam fazer escolhas, realizar ações.

De acordo com este quadro teórico, é um objetivo fundamental desta análise destacar a rede de relações e significados da Orquestra Geração como um “processo” criador de igualdade social, como um lugar potenciador de capacidades e disposições plurais, como um lugar de encontro entre aspirações e oportunidades sociais.

2. Campos de possibilidades criativas: lugares de encontro entre aspirações e oportunidades

Na sequência das propostas sugeridas por Gilberto Velho (1994), a orientação das entrevistas e das observações realizadas na densa rede de relações da orquestra seguiu as noções de campo de possibilidades e de projeto, com ligeiras afinações conceptuais que se foram estruturando na relação recursiva entre teoria, método e empiria (Beaud e Weber, 1998). Deste modo, as configurações relacionais possíveis de observar e interpretar na presente investigação assinalam a tendência para o aparecimento de contextos de interação específicos. O esforço individual e coletivo assume, aqui, uma importância fundamental no alcance das aspirações planeadas entre protagonistas e orquestra. Assim, coloca-se a hipótese dos sentidos singulares (estéticos, técnicos, históricos e expressivos) das redes de interação orquestral se poderem vir a configurar em *campos de possibilidades criativas*.

A conceptualização relacional dos conceitos de projeto e campo de possibilidades, elaborada por Gilberto Velho (1994) permite organizar a interpretação das trajetórias sociais dos protagonistas, mesmo quando estes participam em diferentes esferas simbólicas e culturais. Neste sentido, a noção de projeto está ligada às explorações, aos desempenhos performativos, e às decisões ancoradas em avaliações e definições da realidade (Velho, 1994), o que dito de outra forma, evidencia uma conduta organizada para atingir determinados fins, sendo de notar que a complexidade das relações na orquestra e a interseção dos objetivos

desta com os projetos individuais implicam uma reinterpretação dos estilos de vida dos protagonistas, uns em relação aos outros, o que de algum modo potencia a mudança das suas redes de sociabilidade. Nesta ordem de ideias, constata-se a forma dialética como as decisões individuais se encontram vinculadas a um contexto reticular e interdependente de oportunidades sociais e simbólicas. Em última análise, o conceito de campos de possibilidades ajuda a explicitar essa textura de oportunidades estruturada por longos e complexos processos sócio-históricos de negociação e constituição da vida social, englobando ainda o potencial interpretativo do universo simbólico da cultura.

Por um lado, importa salientar a interdependência social das aspirações individuais ou coletivas na constituição das diferentes províncias de significado (Schutz, 1979), nas escolhas planeadas que se podem ou não fazer nos diversos domínios presentes na vida social, como forma de aceder a uma esfera de oportunidades, ou, de pelo contrário, ficar excluído dos meios institucionais que as engendram, “O projeto pressupõe a existência do Outro. Mas, sobretudo, o projeto é o instrumento básico de negociação da realidade com outros atores, indivíduos ou coletivos.” (Velho, 1994, 103). Por outro lado, importa destacar os processos de metamorfose da orquestra vinculados a essas interações de conflito, partilha ou acordo, como “movimentos de inovação” que aceleram mudanças nas convenções e modelos da vida social, de forma a reduzir a distância e a sincronizar dimensões tendo presente que, “os tempos da estrutura são diferentes dos tempos da ação” (Costa, 2008[1999], p. 479). Sem esquecer, no entanto, os grupos de referência e as ligações identitárias nas quais as possibilidades dessas transformações estão ancoradas, como influência modificadora das condutas e desempenhos individuais.

Deste modo, nas sociedades complexas contemporâneas a coexistência de diferentes universos sociais, de relações simbólicas e culturais heterogêneas fazem parte das suas próprias dinâmicas de desenvolvimento e constituição.

O ponto de vista aqui adotado procura elucidar a forma como as variações dos potenciais de metamorfose dos indivíduos (Velho, 1994) dependem, acima de tudo, de três aspetos: padrões culturais que atravessam os protagonistas nas formas de negociar a realidade, redes de interação que adotam configurações complexas mais ou menos contínuas, de maior ou menor intensidade, e o acesso a esses campos de possibilidades criativas, como lugares de encontro entre aspirações e oportunidades.

Na mesma orientação, ainda segundo Velho (1994, p. 82), “O potencial de metamorfose permite, em geral, aos indivíduos transitarem entre diferentes domínios e situações, sem

maiores danos ou custos psicológico-sociais, ao contrário do que se poderia esperar, a partir de uma visão mais estática de identidade.”. Embora seja possível constatar que nas sociedades contemporâneas os indivíduos se movimentem em diferentes esferas sociais sem prejuízos de maior, podemos afirmar que a expansão de redes de interdependência cada vez mais complexas e menos controláveis (Elias, 1993a, p. 174) podem, pelo contrário, limitar as margens de manobra dos indivíduos. Como, por exemplo, por via de “processos” criadores de desigualdade, no sentido em que são referidos por Göran Therborn (2006), de distanciamento, exclusão, hierarquização e exploração das relações humanas a marcarem diferenças injustas nas trajetórias condicionadas da vida social.

Considerando o fluxo das relações humanas em múltiplas redes de interação, em diferentes graus e dimensões, importa apurar se essa participação é caracterizada por ser mais passiva ou mais ativa (Elias, 1993a) e, ao mesmo tempo, destacar a importância da posição e do contexto da ação nesse campo de possibilidades. Nessa linha analítica, entende-se ser possível pensar o condicionamento das oportunidades efetivas de fazer escolhas, concretizar ações e gerar capacidades individuais para agir de forma mais livre e autónoma nas diferenciações plurais das sociedades contemporâneas.

Ainda de acordo com as propostas teóricas de Göran Therborn (2006), podemos enunciar os “processos” geradores de igualdade como sendo de convergência, no sentido de promover a igualdade de oportunidades; de inclusão, mediante a liberdade de participação em diferentes esferas cívicas, acesso a bens e serviços públicos, direitos humanos; de aproximação entre indivíduos e hierarquias institucionais, através de organizações em rede, associações democráticas, lugares de encontro entre aspirações e oportunidades; e por último, de redistribuição mais equitativa na distribuição dos recursos sociais, económicos e culturais, com políticas públicas ativas na promoção do bem estar psicossomático e social global das populações.

A articulação com os processos sociais e históricos de longa duração em conjunto com o potencial interpretativo das redes simbólicas disponíveis constituem o material compósito das oportunidades e dos constrangimentos, um quadro estruturado de escolhas e oportunidades, no qual a trajetória social dos indivíduos se engloba e desenvolve. Nesta perspetiva, seguem-se as práticas performativas e as relações de interdependência dos jovens na orquestra, procurando encontrar as ligações das trajetórias individuais, as suas decisões, planos e projetos, por vezes contraditórios, com a gramaticalidade própria da aprendizagem da música orquestrada. Acrescentando para além disso, a preservação de modelos de complexidade (Tia DeNora, 2003) nos contextos e práticas da música erudita. Deste modo, a orientação pela

capacidade relacional do conceito de projeto e de campo de possibilidades de Gilberto Velho (1994) permitiu, na realização das entrevistas e na observação das interações dos protagonistas o acompanhamento dos caminhos e dos planos projetados. Desta maneira, os questionamentos e a problematização das redes de interdependência, de interação e interconhecimento (Beaud e Weber, 1998) foram aparecendo na troca dialética entre teoria e os contextos de pesquisa. Que tipo de interdependência estava em jogo? Como é que as mudanças intraindividuais e interpessoais aconteciam dentro de um determinado quadro sócio-cultural? Como é que ocorre o trânsito entre determinadas redes de significados?

Assim, segundo Velho (1994, 29), “A permanente latência desigualmente distribuída por toda a sociedade é o que poderíamos chamar de potencial de metamorfose. O repertório de papéis sociais não só não está situado num único plano, mas a sua própria existência está condicionada a essas múltiplas realidades.”. No entanto, embora se conceba essa latência como distribuída de forma desigual por toda a sociedade, temos de considerar, por um lado a importância da atualização de determinados potenciais de metamorfose em atividades concretas e por outro lado a própria natureza das realidades inerentes aos esquemas dos campos de possibilidades em jogo.

Como consequência, podemos aduzir que nos campos de possibilidades é que se podem elaborar projetos (Velho, 1994), o que assinala a hipótese de existirem campos de possibilidades específicos, *campos de possibilidades criativas*, nos quais se desenvolvem formas de interação potenciadoras de mediação, ou seja, práticas que permitam a negociação e o desenvolvimento da capacidade de transitar e ativar fluxos de passagem entre diferentes códigos e grupos colocando em evidência a possibilidade de ponderar e questionar a natureza das complexas redes de interdependência que englobam as trajetórias individuais. Tendo em vista esta orientação teórica de sentido, as práticas de interação, as redes de interconhecimento analisadas no âmbito da orquestra da Boba revelam um processo de criação de empatia, uma dimensão cosmopolita capaz de se colocar no lugar do outro e de organizar mudanças nos estilos de vida e na visão do mundo dos protagonistas. Se por um lado, os jovens e os diferentes grupos de sociabilidade, das sociedades contemporâneas complexas, de que fazem parte revelam uma tendência plural e heterogênea nas experiências que vivem e exploram, por outro lado, essa multiplicidade de disposições, seguindo a teorização de Bernard Lahire (2008b), conjugada com a complexidade dos contextos do nosso mundo multidiferenciado nem sempre encontram os espaços onde podem proceder à sua atualização. Assim, por não ser possível uma infinidade de investimentos sociais, ou pelo facto dos indivíduos na atualização e transformação das suas disposições e capacidades se

depararem com situações de conflito, movimentos contraditórios que bloqueiam o acréscimo de autonomia individual nas possibilidades efetivas de fazer escolhas, ou noutras direções de análise pelos desajustamentos com os contextos com os quais nos vamos deparando ao longo da vida. Como resultado, podemos supor a ocorrência de situações em que disposições e capacidades plurais não se efetivam e outras em que contextos de oportunidades fiquem por concretizar, este seria um caso típico de ausência daquilo que poderíamos nomear como lugares de encontro entre aspirações e oportunidades. De forma a poder problematizar o investimento e o esforço singular que os protagonistas colocam nas relações e nas aprendizagens simbólicas que permitem erigir e presentificar uma orquestra, uma soma que transcende as partes, temos de reorientar a investigação para intersetar os horizontes teóricos de Lahire (2008b), na problematização teórica do indivíduo como um produto complexo de múltiplos processos de socialização e as suas disposições intraindividuais, com as noções de campos de possibilidades e projeto (Velho, 1994). Deste modo pretende-se que a análise de uma dimensão intraindividual nos processos de interação da orquestra se articule com as biografias e os contextos das relações interpessoais. Por outro lado, a pesquisa focalizou-se também na compreensão das relações presentes nas práticas e nos contextos sócio culturais e económicos nos quais os protagonistas vivem, o que engloba as redes de sociabilidade existentes no bairro e a caracterização abrangente do mesmo.

3. Orquestra da Boba: “bairro de sonoridades plurais”

No seu conjunto, a maior parte dos alunos da orquestra do casal da Boba vivem no bairro ou nos arredores. O bairro social do Casal da Boba foi construído em 2001 e está situado no topo de uma colina, num dos limites da fronteira norte do concelho da Amadora, na freguesia de São Brás. As ruas do bairro são amplas e desafogadas, com espaços exteriores organizados de forma geométrica e funcional. Os edifícios têm entre três a cinco andares de altura, com uma arquitetura contemporânea de linhas direitas e volumetria cúbica. Embora possamos localizar o bairro num espaço geográfico periférico relativamente ao centro do concelho, na sua arrumação interior observamos a existência de serviços e equipamentos sociais. Mesmo na área central do bairro está situada a escola E.B. 2, 3 Miguel Torga, a esquadra da polícia, a junta de freguesia e associação Amigos de Cabo Verde. Por um lado, os habitantes do bairro do Casal da Boba, na sequência de um processo de realojamento, são provenientes de diversos locais de habitação ilegal ou degradada do concelho: as Fontainhas, o bairro 6 de Maio, o Alto do Trigueiros, entre outros. Por outro lado, podemos descrever estes processos de integração e realojamento, no concelho da Amadora, como focos estruturantes da demografia, assim como

da paisagem urbanística, uma vez que a cidade foi destino de diversos fluxos migratórios desde os anos setenta, nomeadamente oriundos do centro do país, de Cabo Verde, Angola, Moçambique, e Guiné-Bissau. Para além disso, na altura da entrada de Portugal na união europeia essa tendência continuava a verificar-se com o acréscimo de habitantes de origem brasileira e dos países do leste europeu. Esta malha urbana tecida por origens culturais diversas, protagonizada por migrantes em busca de uma vida melhor, levou a que os meios institucionais atuantes no concelho tomassem medidas específicas no apoio e na construção da comunidade, nomeadamente no que diz respeito à habitação, emprego e educação.

Por conseguinte, o bairro do Casal da Boba está inserido neste percurso histórico e social de conflito, acordo e negociação entre os saberes das populações que chegam, aquelas que já estão instaladas e as estruturas institucionais. Todavia, num olhar mais pormenorizado sobre o padrão socioeconómico da população do bairro deparamos com as reduzidas qualificações escolares das famílias, insucesso escolar prematuro dos jovens que tendem a exercer profissões pouco qualificadas, segundo os dados do estudo apresentado por Alexandre Silva e Fernando Luís Machado (2009). Por sua vez, podemos acrescentar que os dados referentes à infância e à juventude do Casal da Boba, descritos no estudo anterior, dizem-nos que mais de metade da população está dentro desta faixa etária, e que também cerca de dois terços é de origem africana, sobretudo cabo verdiana. Na sequência da mesma investigação são analisados com rigor os capitais escolares e culturais dos contextos familiares, concluindo que a grande maioria não chegou a frequentar o ensino secundário e superior (Figura 1, em anexo). Esta é, decerto, uma causa crucial na análise do desajustamento entre o universo escolar e o familiar, que leva em muitos casos ao aumento da tendência para a reprovação e insucesso no ensino formal. De maneira similar, algumas das trajetórias de abandono precoce da escolaridade obrigatória (52,3% não concluíram o 9º ano) também se mostram elevadas; muitos jovens acabam por sair do sistema de ensino devido a um acesso desigual aos recursos disponíveis (sociais, económicos e culturais), e como consequência entram no mercado de trabalho em profissões pouco qualificadas, sem projetos e com as suas possibilidades de transição entre diferentes universos sociais e simbólicos diminuídas. (Anexo B)

Por conseguinte, os dados da investigação de Machado e Silva (2009) mostram que 23,7% dos indivíduos residentes no bairro se encontram desempregados, porém apenas 2,2% recebem subsídio de desemprego, sendo a média nacional 7,3%. Estes factos são reveladores da tendência para serem exercidas profissões com carácter precário, uma vez que estas não dão acesso aos benefícios sociais dos vínculos formalizados contratualmente. Podemos evidenciar na configuração das profissões do bairro a ausência significativa de quadros superiores,

dirigentes, especialistas e profissionais intermédios. Por outro lado, as redes de sociabilidade existentes no meio social do bairro, na família, nos grupos de pares e na escola têm em comum a mesma condição social desfavorecida, o que acentua a probabilidade de fechamento dos jovens em quadros de interação de mobilidade social descendente (Costa, 2008 [1999]). Sendo a limitação desses mesmos recursos vincada ao invés de permitir a transformação dos reduzidos capitais sociais, as possibilidades efetivas de poder fazer escolhas são afetadas e as oportunidades de mobilidade social ascendente são condicionadas por fenómenos sociais que os indivíduos têm dificuldade em identificar e controlar, uma vez que se encontram demasiado longe dos mesmos.

Nesta investigação sobre o bairro do Casal da Boba, Fernando Luís Machado e Alexandre Silva concluem que as trajetórias de mobilidade social dos jovens se manifestam por sentidos de mobilidade ascendente, descendente e de encruzilhada, relacionando desse modo a diferenciação das práticas e dos percursos através do cruzamento de dados quantitativos com a observação e interpretação dos discursos recolhidos em entrevistas. No caso da mobilidade ascendente são realçadas lógicas de investimento na educação, regresso a processos de qualificação profissional, ou a diversificação dos contatos sociais como fontes impulsionadoras desse percurso de vida. Na ótica de Esping Andersen (1993) a teorização da existência de mão de obra com baixo nível educacional como possibilidade de uma polarização entre classes, tendo em linha de conta que são recursos disponíveis para o desempenho de tarefas sem qualificação específica e que tendem a ser remuneradas com baixos níveis de rendimento, é uma hipótese avançada para explicar as desigualdades que as sociedades contemporâneas desenvolvidas não só parecem manter como acentuar.

Por outro lado, tudo leva a crer que processos educacionais, científicos e culturais orientados para a promoção de uma cidadania plena, conduzem os indivíduos a participar em diferentes esferas de sentido, possibilidades de realizar escolhas e desenvolver capacidades que prometam trajetórias sociais para lá das limitações ou dos privilégios herdados de uma classe de origem.

Nesta investigação estamos perante três dimensões fundamentais de análise, que se intersectam naquilo que se poderia designar como redes de sentido: diálogos teóricos sobre culturas juvenis, desigualdades sociais e processos de mudança social.

Assim, em múltiplas discussões sobre culturas juvenis emergem controvérsias que se relacionam com as diferentes abordagens teóricas, no que diz respeito aos modos de socialização, às formas de integração na sociedade e aos padrões culturais e sociais dos jovens. Neste domínio, correndo o risco de simplificar demasiado a diversidade das

abordagens, temos uma visão teórica e categorial com tendência para homogeneizar a compreensão dos contextos juvenis como um todo que se revê em valores e interesses comuns. Desta maneira as posições conceptuais defendidas pela abordagem da corrente geracional privilegiam essa dimensão unitária da juventude, por um lado pela análise das continuidades e descontinuidades intergeracionais condicionadas pela pertença a um conjunto de valores próprios de uma geração em particular, por outro lado por via de subestimar a estratificação e a reprodução social na constituição de padrões culturais que atravessam determinadas culturas juvenis.

De outro modo, se tivermos em linha de conta a corrente classista no estudo das culturas juvenis podemos analisar a forma como se colocam em evidência as culturas de resistência, ao identificar, nos processos de transição para a vida adulta, a importância das classes sociais de origem. Desta maneira, os posicionamentos e as determinações de classe tanto ao nível do género como no que diz respeito ao acesso a recursos económicos, sociais e culturais realçam a congruência para uma determinada filiação identitária e ideológica. Nesta linha, a temática das culturas juvenis relacionadas com as adversidades socioeconómicas, o insucesso escolar precoce, a integração precária no mercado de trabalho, são analisadas como fenómenos de desigualdade e reprodução social.

No importante trabalho de W.F. Whyte, *Street Corner Society* (1993 [1943]), são analisadas em profundidade, as diferentes formas de interação entre grupos de jovens num subúrbio pobre e degradado de Boston. O autor encontra aí códigos de conduta, padrões culturais diferenciados e enquadrados pelas relações mantidas entre os jovens e o grupo de pares. Num vivido relato são descritas as situações de jovens em sentido de mobilidade ascendente, pelo facto de participarem nas associações do bairro, por serem “*college boys*” com ambições políticas e sociais, e por outro lado jovens que passam mais tempo na rua uns com os outros “*corner boys*”, criando laços de solidariedade, de amizade, de liderança e experimentação de momentos menos planeados e vividos de forma mais imediata. A abordagem teórica de Whyte, descreve e interpreta a ligação influente do grupo na conduta individual (no desempenho de um jogo de *bowling*, por exemplo), mas também como os modos de socialização, a família e a esfera escolar se desencontram.

No entanto, quando temos em atenção este tópico de análise, constatamos que outros pontos de vista, (Abrantes, 2003; Lahire, 2008a), consideram menos relevante a categorização das culturas juvenis e mais importante a exploração e compreensão dos diferentes projetos, das múltiplas trajetórias elaboradas pelos indivíduos, tendo presente as relações de conflito, sintonia e negociação com os respetivos campos de possibilidades disponíveis.

Na mesma perspectiva, os conceitos de projeto e campo de possibilidades, formulados pela visão teórica da antropologia social elaborada por Gilberto Velho (1994), ou no sentido da análise diferenciada das disposições plurais, na linha teórica de Bernard Lahire (2008b), que afirma, por outras palavras, a possibilidade ou impossibilidade dos indivíduos encontrarem em diferentes momentos do seu percurso de vida os contextos propícios para a atualização da multiplicidade de disposições e capacidades, o que resumidamente, acentua os modos de encontro ou desencontro dos protagonistas com a complexa miríade de dimensões sociais entrelaçadas na crescente diferenciação do mundo contemporâneo. Assim, na orientação analítica de Bernard Lahire (2008b), os hábitos e os desejos podem ser reforçados, compensados ou limitados por três processos designados por: efeito de transferência (as práticas e capacidades adquiridas numa determinada esfera de sentido são transferidas para outra), efeito de compensação (aquilo que não se consegue encontrar numa esfera de sentido é compensado através de outra) e, por último, o efeito soma zero (impossibilidade de existir uma infinidade de investimentos sociais, seja por questões temporais, seja por outras dimensões de incompatibilidade). Embora a visão teórica anterior seja muito relevante no que concerne à explicitação relacionada com o caráter plural das disposições individuais e do papel desempenhado pelos processos psicológicos identificados, temos ainda de avaliar se as características das redes de interação não são em simultâneo um elemento decisivo nos processos de atualização dessa pluralidade de disposições, mesmo quando a multiplicidade de investimentos sociais concorrem ou estão em contradição.

No caso específico dos jovens que participam na orquestra da Boba podemos afirmar que estes refletem algumas das características encontradas no bairro, como à partida seria expectável. Na composição morfológica da orquestra, cordas sopros e percussões, existe diversidade cultural e étnica, com muitos jovens de origem africana, sobretudo cabo verdiana, brasileira e do leste europeu. Porém, apesar desta multiculturalidade a maior parte deles não tinha ainda tido qualquer interesse ou contato relevante com a música clássica ou com o jazz antes de entrar para a orquestra da Boba, o que remete para a noção de *“bridging”*, terminologia para descrever relações inusitadas entre modos de cultura, segundo William G. Roy e Timothy J. Dowd (2010). No essencial, este conceito refere-se à criação de “pontes”, ou ligações entre um determinado “grupo social” e um determinado género musical com o qual não existiam relações anteriores. Assim os géneros musicais entendidos como uma determinada convenção de códigos, e classificações que promovem tipos específicos de expressividade e execução, em convergência com um grupo de pares, de mentores e audiências, apontam no sentido de uma determinada dimensão cultural que, embora necessite

de um intenso esforço individual para se realizar, revela também as fontes profundamente sociais da criação musical. Nas primeiras experiências na orquestra da Boba o Diogo, que já frequenta em simultâneo a escola de música do Conservatório Nacional, comenta divertido, “Eu nem sabia o que era uma tuba. Comecei por tentar tocar (...), não conseguia tirar som nem nada. Tem de estar tudo sincronizado. Uma semana depois já fazia escalas e tocava peças. (...) Os pais incentivam para tocar. Mas nem sempre podemos tocar. Uma vez é demasiado cedo outras é demasiado tarde. Às vezes eu, o Igor e o Marco (trompete) vamos tocar num campo de futebol e muitas vezes temos um público enorme lá a ver, nos prédios em frente. E aí vamos ensinando os nossos instrumentos uns aos outros.”

Desta maneira, os protagonistas da orquestra da Boba estabelecem afinidades com um universo de convenções elaborado num longo processo histórico de racionalização da notação musical, que facilitou o florescimento da música complexa, tal como aquela que temos numa orquestra sinfónica. Podemos mesmo afirmar, segundo a terminologia elaborada por Tia DeNora (2003), que o manuseamento de conteúdos musicais é uma forma de ter acesso a modelos de preservação da complexidade, o que por outras palavras significa que estes modelos revelam relações entre as partes e o todo e em simultâneo mostram a forma como podem ser concebidas e configuradas. De modo sucinto, a organização da aprendizagem musical na orquestra Geração, do Casal da Boba, apresenta uma complexa e rigorosa elaboração. Por conseguinte, as aulas dividem-se e subdividem-se de forma a alcançar de forma diferenciada sentidos simbólicos, sociais, pedagógicos, e culturais. Podemos destacar três níveis principais de interação nas práticas musicais quotidianas de aprendizagem: as aulas individuais, os naipes e por último os ensaios da orquestra, que reúnem todas as técnicas e idiossincrasias das práticas subdivididas de cada instrumento, conjugando os diversos instrumentos musicais numa perceção do todo. Assim podemos assinalar que as aulas individuais aferem e desenvolvem o esforço intra-individual de cada um dos protagonistas, através de métodos de leitura das notas musicais (solfejo), técnica de execução instrumental, o dinamismo da interpretação, a expressão das peças musicais, e outras redes de significados ligadas à esfera da atividade musical. Noutro sentido, os naipes designam a constituição de secções que compõem as características morfológicas da orquestra e nas quais os músicos tocam em conjunto, integrados numa especificidade de práticas determinadas pela própria família de instrumentos musicais. Podemos identificar, seguindo a descrição avançada por Bernard Lehmann (2002), quatro grandes famílias nessa morfologia: as cordas (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos), as madeiras (flautas, oboés, clarinetes e fagotes), os metais (trompas, trompetes, trombones e tubas) e as percussões (multiplicidade fragmentada

de instrumentos, vibrafone, marimbas, tambores, tímpanos, xilofone, triângulos, etc). (Anexo C)

Nesta disposição organizacional complexa foi necessário observar, para compreender as condições mínimas da rede de relações e significados presentes, a interação dos protagonistas nos diferentes contextos que a orquestra habitualmente elabora.

Nos primeiros contatos com o violino, há cerca de quatro anos atrás, a Mónica relata, “ Não sabia como pegar, era um objeto desconhecido. Primeiro comecei a tocar sem dedos, aprendi o nome das cordas, mais à frente aprendi a afinar, a respiração. Quando se começa uma música deve-se respirar para iniciar, depois aprendi melhor o vibrato (...)”. Quando descreve as aulas, “É bom tocar assim uns com os outros, olhar uns para os outros. No naipe avançamos mais as peças para a orquestra. Na orquestra já é mais difícil olhar para todos (...)”. Atualmente, para além de tocar na orquestra da Boba, está a seguir os estudos de violino na Escola Profissional Metropolitana de Lisboa.

Nesta perspetiva, a orquestra do Casal da Boba, como lugar crucial de focagem deste percurso analítico, transformou-se num quadro de problematização que permitiu observar e compreender o modo como a pluralidade de valores, capacidades e relações que estavam em jogo, por via das práticas orquestrais, se combinavam com os contextos sociais de origem mais desfavorecidos dos seus protagonistas.

Como resultado, a possibilidade da pluralidade cultural e social da orquestra da Boba ser um processo de resposta à adversidade das condições sociais desiguais vividas pelos seus participantes orientou a pesquisa na busca de argumentos, condutas e relações que clarificassem as práticas presentes nas redes de interação da orquestra.

4. Metodologia e estratégia da pesquisa

A escolha e a análise das relações sociais de uma orquestra, inscrita num contexto urbano social desfavorecido, por via das questões teóricas iniciais e das pistas sugeridas pela bibliografia surgiu na noção sugerida por António Firmino da Costa (2008 [1999]), na consideração do conceito processual de Robert Merton, como um “lugar estratégico de investigação”. Começou por ser uma plataforma mediadora entre o objeto teórico da pesquisa e a observação que se pretendia efetuar, mas na múltipla convergência de dimensões temáticas e contextos, desigualdades sociais, juventude, música e bairro, transformou-se num labirinto de interseções, fronteiras difusas e difíceis de traçar.

Assim, a orquestra delimitada compreensivamente é mais vista como um problema e menos como uma unidade atomizada apriori.

A orquestra como “lugar estratégico de investigação” permitia o acesso a diferentes pontos de vista, de modo a poder observar a interação, o interconhecimento e a interdependência dos protagonistas em diferentes níveis de compreensão analítica.

Deste modo, a análise procura perceber o esforço intraindividual e interindividual, nas densas relações de aprendizagens sociais e simbólicas das atividades e redes de significados presentes na criação musical. Assim, na interseção das trajetórias dos protagonistas com as dimensões normativas e relacionais da orquestra da Boba podemos acompanhar as orientações dos processos morfológicos e valorativos das redes de interação em jogo, para além de ser possível compreender as tendências para atualizar disposições e capacidades na difusão e criação da sua própria voz.

A pesquisa elaborada sobre a Orquestra Geração, embora se possa afirmar que tenha sido multisituada, foi com o desenrolar dos processos recursivos entre teoria, metodologia e empiria adquirindo contornos de uma delimitação singularizada. Nesse sentido, foram iniciados processos teóricos, conceptuais, metodológicos e estratégicos de uma investigação intensiva. Privilegiando a observação direta dos ensaios, das aulas, e das audições da orquestra de forma a aferir hipóteses mais rigorosas relativamente às questões teóricas de partida. No início realizaram-se entrevistas a atores bem posicionados no âmbito da Orquestra Geração, coordenadores do projeto, e técnicos superiores da câmara municipal da Amadora, posteriormente tiveram lugar cerca de uma dezena de entrevistas semi-dirigidas com os alunos da “orquestra da Boba” (termo emic) nas quais os entrevistados puderam contar os seus percursos dentro e fora da orquestra. Estas procuraram aceder a perfis etários e de género diferenciados sobretudo no que diz respeito aos alunos da orquestra com idades compreendidas entre os dez e os dezoito anos, visto que os de idade inferior teriam mais dificuldade de refletir e explicitar os seus percursos, nomeadamente no que diz respeito aos contextos da orquestra. Nesta abordagem procuraram reconstituir-se os pormenores descritivos das trajetórias escolares, familiares e redes de sociabilidade alargada dos protagonistas através de entrevistas aprofundadas, longas e curtas, segundo a tipologia descrita por Robert Weiss (1994), daqueles elementos que estavam desde o início, ou há mais tempo em contato com a “orquestra da Boba”. Por um lado, existiu um critério de seleção que procurou destacar aqueles que estavam há mais tempo com a orquestra pela simples razão de o seu percurso e a sua experiência ser mais longa, tanto no que diz respeito aos diferentes níveis de aprendizagem individual, como à participação em ensaios e espectáculos, por outro lado, a condução e orientação dessa decisão metodológica deveu-se à ainda curta existência, dado que apenas começou em 2007, do projeto da Orquestra Geração e o interesse das

entrevistas era precisamente o preenchimento de detalhes relacionados com os protagonistas e a orquestra em eventos anteriores.

A pesquisa empírica e a observação no terreno dos protagonistas da “*orquestra da Boba*” organizou-se em dois períodos distintos: o primeiro, entre Outubro de 2010 e Janeiro de 2011, e o segundo, de Outubro de 2011 a Abril de 2012.

Para além, da observação das relações entre os protagonistas da orquestra, professores, alunos, assistentes, famílias, procedeu-se a uma estratégia de exploração e acumulação de informação e conhecimentos (Beaud e Weber, 1998), desde bibliografia, entrevistas, e fontes documentais que levantassem questões e diversificação nas formas de observar a interação dos protagonistas da orquestra com as práticas de aprendizagem dos instrumentos, as interpretações das peças musicais e as relações entre os diferentes participantes. Assim, deste modo, os consecutivos regressos e distanciamentos entre a pesquisa no terreno e as reformulações da conceptualização do objeto de análise permitiam alterar e dirigir a investigação para outros enquadramentos ainda não perspetivados anteriormente.

No decurso deste trabalho exploratório os questionamentos teóricos, a acumulação, a reorientação e a verificação nas transformações do objeto de análise, este ir e vir, feito de aproximações e distanciamentos entre teoria e empiria favoreceu a flexibilidade das decisões num labirinto complexo de relações e contextos encontrados nesta plataforma estratégica de mediação e operacionalização. Nesta elaboração recursiva da pesquisa de terreno as interrogações, de como é que podem ocorrer mudanças sociais (no sentido da mobilidade ascendente), nos indivíduos e nos grupos de origem socialmente desfavorecida, como é que determinadas formas de estar e agir se reproduzem e outras se transformam foram fundamentais no decurso deste trabalho. Para além disso, o questionamento das interações em rede com uma pluralidade heterogénea de práticas, uma diversidade de experiências socializadoras estarem articuladas de modo causal, ou como modo propiciador da possibilidade dessas mudanças sociais se efetivarem, também atravessaram e percorreram o objeto teórico da análise que se pretendeu realizar.

Podemos aduzir que a minha dimensão melómana e a relação com as artes plásticas (uma relação profunda e ativa no caso da fotografia) exerceram alguma influência na escolha do lugar mais propício para os horizontes desta investigação. Embora não tenham sido essas as razões fundamentais no que diz respeito à construção flexível e informal do modelo metodológico da pesquisa empírica, devem ser consideradas de modo a elucidar as condições de acesso, as distâncias e as proximidades com as questões levantadas.

Nos primeiros momentos os olhares e, mais tarde, as perguntas sobre quem era e o que estava a fazer ali despoletavam alguma ansiedade, uma vez que o acesso tinha sido conseguido por intermédio dos professores e coordenadores do projeto da Orquestra Geração, e naquele caso existiam mais instituições envolvidas, nomeadamente a própria escola Miguel Torga EB 2,3. Esse caráter de fronteira entre os diferentes domínios institucionais, da câmara municipal da Amadora, do ministério da Educação e a própria responsabilidade pedagógica da escola de música do Conservatório Nacional pareciam deixar em suspenso o acesso ao lugar estratégico da pesquisa e as possibilidades de perder de essas fontes de informação e conhecimento desenhavam-se de modo instável. De alguma maneira, a segurança existente nas escolas através do controle rigoroso das entradas e saídas, da qual a escola Miguel Torga EB 2,3 não é exceção, contribuiu para reforçar ainda mais essa noção das dificuldades de ter acesso ao projeto da orquestra, dado que, as práticas quotidianas dos ensaios e das aulas se desenrolavam no espaço da escola. No entanto, com o passar do tempo essa sensação tornou-se difusa, a circulação e a presença foi sendo aceite pelos alunos, professores e auxiliares de educação.

Neste aspeto, a simplicidade nas explicações e uma breve descrição sobre o trabalho que se pretendia realizar sobre a orquestra, na qual participavam, esclarecia os mais curiosos e julgo que foi uma forma pragmática de aceitarem a presença de alguém exterior às atividades em curso na orquestra. Importa acrescentar, que os protagonistas estavam habituados a uma exposição mediática, a uma visibilidade da Orquestra Geração nos meios de comunicação em geral. De alguma forma tinham a experiência prévia de serem interpelados e questionados por pontos de vista exteriores às práticas da orquestra. Posteriormente, foi necessário compreender o esquema e a organização da orquestra no espaço da escola. Para tal foi indispensável a compreensão paciente de interlocutores específicos, sobretudo os professores da orquestra, que explicaram a arrumação dos espaços, a divisão das aulas, dos ensaios, calendarizações e horários, e a organização das diferentes famílias instrumentais (também designadas por naipes), que se compõem em subgrupos dentro da morfologia da orquestra.

Como consequência, são seguidas as pistas indicadoras de que as práticas e as explorações dos *campos de possibilidades criativas* da orquestra, a interação orientada por modelos de preservação de complexidade (DeNora, 2003) ligados a atividades performativas de atualização desses modelos, sugerem a recriação, ou a metamorfose dos estilos de vida, da visão do mundo, segundo as aceções de Gilberto Velho (1987, 1994). Para além, das perspetivas conceptuais enunciadas previamente acresce a articulação de outras mundividências analíticas nos caminhos desta pesquisa por intermédio do quadro conceptual

de Norbert Elias (1993a) e das propostas de Michel Agier (2009). Com estas propostas teóricas são equacionadas as ligações no espaço alternativo de criatividade que as redes interacionais e simbólicas da orquestra como foco de problematidade ilustram. Embora, a visão analítica das redes interdependentes de seres humanos como entrelaçamento diferenciado pelo grau, posição, contexto, uma participação mais ativa ou mais passiva, na perspectiva de Norbert Elias (1993a), permita perceber a complexidade das sociedades contemporâneas, contudo, através das noções de região, rede (da ancoragem, desenvolvimento e qualidade) e as interligações com os tipos de situação (ordinária, ocasional, passagem e ritual) elaboradas por Agier (2009) possibilitam a reflexão e o enquadramento mais próximo dos momentos vividos pelos protagonistas da orquestra.

A observação de concertos, de apresentações especiais e atividades ligadas a situações extraordinárias e rituais (Agier, 2009), como culminar do exercício realizado nas aulas e nos ensaios permitiam entender os mecanismos, as motivações implícitas nas interdependências quotidianas da orquestra. (Anexos D, E)

Nesta perspectiva, as performatividades relacionais que a participação na orquestra da Boba engendra, torna-se fundamental para especificar a rede de significados em jogo, de modo a não serem negligenciados os sentidos que a orquestra requisita, enfatizando a conjugação das diferenças e das semelhanças como, “Pertencer a algo e simultaneamente ser independente.”, (Elias, 1993a, p. 174).

No horizonte desta investigação a abordagem teórica-metodológica, assentou os seus alicerces na observação face a face, na recolha de dados empíricos e numa relação de interconhecimento com os protagonistas, procurando desse modo esquematizar as relações entre a multiplicidade intraindividual e as redes interpessoais entrelaçadas nesse emaranhado de conexões, partilhas, conflitos e negociações presentes na complexidade diferenciada das sociedades contemporâneas.

A orquestra surge nas perplexidades próprias da pesquisa científica como ilustração de um conjunto de sinédoques, metonímias e metáforas na convergência de fragmentos que se ligam em redes de relações, de símbolos e de esforços. Neste lançamento ativo de formas melódicas, harmónicas e dissonantes desenhadas por múltiplas e diferenciadas vozes podem estar ocultos alguns dos processos potenciadores de mudança. Em última análise, as palavras de Elias (1993a, 209) sugerem, “Quanto maior for a margem de diversidade das experiências vitais, gravadas na memória do homem singular, no âmbito da evolução da sociedade, tanto maior será a hipótese de individualização.”

5. Protagonistas e práticas da orquestra

Tendo em atenção as formas de classificação idealizadas por Bernard Lehmann (2002) nas orientações dos protagonistas em relação às orquestras analisadas, “os promovidos”, “os desclassificados”, e “os herdeiros” constituem grupos de origem social com condutas diferenciadas dentro da orquestra. Por essa via compreensiva, o autor depara com a existência de uma tensão polar, de atração e repulsa, que reflete um sentimento de ambivalência em relação às disposições da orquestra. Visto que Lehmann (2002), na sua ótica analítica identifica “os promovidos” (oriundos de um estrato social baixo) e “os desclassificados” (de origem social média alta) com um conjunto de aspirações que vai para além daquele oferecido pela organização e pela posição em que se encontram na rede relacional da orquestra. Assim, torna-se frequente serem indivíduos que dinamizam outras formas de expressão musical para lá das fronteiras da orquestra, como a música popular, ou registos alternativos de música erudita (jazz, música de câmara, contemporânea, etc). Em contraposição, “os herdeiros” são os filhos de músicos que estão desde muito cedo sob a influência e as predisposições das práticas musicais dos seus progenitores. Revelam a tendência deste ideal tipo para se integrarem melhor nas posições que ocupam na orquestra e ajustam a sua trajetória ao que de algum modo é esperado. No encadeamento teórico de Lehmann (2002), “os herdeiros” reproduzem os conhecimentos e as práticas adquiridas no contato com o meio familiar e adequam esses conteúdos ao papel que têm na orquestra, quer tenham mais inclinações para serem solistas ou intérpretes de grupo (tuttistes) na criação de sonoridades uníssonas.

Então, se numa determinada perspetiva importa explorar a complexa rede morfológica e disposicional de uma orquestra, de forma a elucidar o cruzamento de elementos históricos, sociais e simbólicos, de outro ângulo torna-se fundamental reforçar que a pertença à orquestra não advém apenas do conhecimento dos códigos culturais estéticos e técnicos que permitem uma boa interpretação musical da peça em questão. As relações sociais de amizade, competição, conflito e entreajuda entre os pares da orquestra são cruzadas com as posições simbólicas da organização da própria orquestra. Assim, seguindo ainda a análise de Bernard Lehmann (2002) podemos esquematizar, de forma sintética, a morfologia das orquestras sinfónicas ocidentais nas seguintes vertentes: as famílias instrumentais (cordas, madeiras, metais e percussões), a relação de mais ou menos exposição dentro da orquestra (1º violino, 2º violino, etc), a abordagem dos compositores na utilização dos instrumentos (solistas, melódicos, harmónicos e rítmicos) e uma divisão entre instrumentos agudos e graves.

A divisão da orquestra em dois hemisférios distintos, instrumentos agudos (violinos, clarinetes, flautas, oboés, trompas e trompetes) na mão esquerda e instrumentos graves

(fagotes, contrabaixos, violoncelos, tubas e trombones) orientados no eixo da mão direita do maestro, está relacionada com expressão da melodia, com a singularidade da voz, por um lado e com a marcação do tempo por outro.

Na orquestra da Boba teríamos de considerar, seguindo a perspetiva anterior, que a maioria dos seus protagonistas se encontra defronte um modelo complexo de valores, de códigos de interação e padrões culturais que estão ausentes das redes de sociabilidade familiar do bairro do Casal da Boba. Neste campo de possibilidades criativas pondera-se a tendência, por intermédio de uma consciência desperta para a consciência dos outros, das disposições plurais dos protagonistas encontrarem um lugar para se atualizarem. Neste universo de atividades da orquestra existe uma reciprocidade inerente às próprias práticas, uma vez que não é possível o exercício dos desempenhos individuais de forma aleatória ou ocasional, o foco das capacidades e disposições individuais alternam de modo polifónico com as configurações do grupo. Ou seja, o desenvolvimento da singularidade melódica das vozes individuais progride de forma autónoma, na medida em que, a expressão das diversas vozes observe a rigorosa unidade da composição musical a par das múltiplas gradações que ligam os gestos simbólicos e performativos entre si.

Tal como no estudo realizado por António Firmino da Costa, *Sociedade de Bairro* (2008 [1999]), onde o autor articula padrões culturais, classes sociais e quadros de interação numa longa e aprofundada investigação do bairro de Alfama no intuito de aceder às possibilidades de interligação entre manifestações sociais diferenciadas e dimensões complexas de análise, ou como Whyte (1993 [1943]), descreve e equaciona as relações de grupos de jovens num subúrbio pobre de Boston numa tentativa de ascenderem a outras esferas sociais, observando o autor as dificuldades geradas pelo desfasamento entre culturas familiares, interação num determinado grupo de pares e culturas escolares. Por analogia com os trabalhos anteriores, também neste estudo são procurados os contextos de vulnerabilidade social dos protagonistas da orquestra da Boba, os padrões de conduta, as orientações de vida e os códigos simbólicos, como forma de tentar compreender as relações mantidas com o modelo complexo de organização cultural e simbólica de uma orquestra sinfónica ocidental em termos gerais, no sentido de serem criadas trajetórias de mobilidade social ascendente por via da participação conjunta nessa rede de relações e significados da orquestra. Assim, compreender as nuances das diversas escalas de complexidade que se disseminam na morfologia de uma orquestra para clarificar as interligações destas com os contextos e as situações sociais do bairro do Casal da Boba é um dos objetivos deste trabalho.

Admitindo uma tendência genérica para ocorrerem nas sociedades complexas contemporâneas processos criadores de desigualdade social, na sequência do desenvolvimento reflexivo de Göran Therborn (2006), podemos constatar que no caso específico dos contextos sociais, culturais e económicos da população do bairro do Casal da Boba, esses fenómenos de distanciamento, hierarquização, exclusão e exploração manifestam-se em diferentes escalas e intensidades. Desse modo, podemos encontrar no baixo nível de ensino alcançado pela população do bairro em geral, nos recursos económicos limitados, nas redes de sociabilidade fechadas e direcionadas para profissões pouco qualificadas, sentidos de incapacidade em atingir determinados padrões culturais inerentes à vida em sociedades complexas e heterogéneas. Esta perda de coesão social e de horizontes de sentido pode, em último caso, levar ao aparecimento de fenómenos de anomia inter e intrageracional, seguindo as pistas teóricas de Robert Merton (1938) quando observa a relação entre fins ou interesses culturais e os meios institucionais que regulam os modos de alcançar esses propósitos, podendo existir desequilíbrios nos tipos de interação quando se verificam dissociações entre os intuitos culturais de um determinado grupo e as estruturas socialmente formadas para lhes dar resposta.

Deste modo a criação de redes complexas de interação, lugares de encontro entre aspirações e oportunidades, dimensões intermédias de mediação entre estrutura e ação, podem ser vistas como manifestações das práticas presentes na orquestra da Boba. Na mesma linha, poderíamos designar o acesso a campos de possibilidades criativas, para onde convergem aspirações e oportunidades, como um processo social de *pronomia*. Neste quadro, as fantasias privadas, os sonhos e aspirações no fluxo desordenado da imaginação e da esfera complexa de oportunidades, onde os projetos se estruturam, encontram a hipótese de metamorfosear o que antes eram meras possibilidades em formas e sentidos atualizados de expressão social. Por analogia, podemos considerar a perspetiva de Norbert Elias (1993b) quando tece a elaboração do processo de sublimação como a relação entre fluxos fragmentados e desordenados e uma consciência desenvolvida por processos de ação e visões do mundo, no sentido de gerar capacidades e disposições, sejam elas de inovação social, artística ou científica.

Neste contexto a realização de concertos assume uma importância crucial para os protagonistas sentirem a autenticidade de todo o seu esforço e empenho numa troca partilhada com a audiência. Numa viagem de autocarro, num final de tarde de Outono, com nuvens de chumbo e chuva densa, a orquestra da Boba dirigiu-se para mais um concerto. Os cerca de trinta alunos falaram durante todo o trajeto com os professores de forma cúmplice e a excitação nervosa de irem tocar novamente para um público desconhecido invadia a

atmosfera. Conhecer os bastidores, a vivência de saírem em conjunto do bairro, da escola onde fazem os ensaios, ganhava cada vez mais importância para perceber os sentimentos de pertença nessa mudança de contexto, dessa aventura vivida em conjunto. No local onde se fizeram as últimas afinações, onde ainda imperavam os movimentos informais do *backstage*, na linha de Goffman (1993), observavam-se os gestos de ajuda para encerrar um arco de violino, as mãos que compõem a roupa, que arranjam o cabelo antes de entrar em palco, uma canção que é entoada, um movimento do corpo embalado por um ritmo invisível, as brincadeiras para libertar a tensão e os semblantes concentrados lado a lado. Na preparação de todo este aparato necessário para atuar no concerto, um certo caos inicial foi dando lugar à forma como os instrumentos estavam dispostos, as estantes com as partituras e os lugares a serem ocupados pelos protagonistas da orquestra. (Anexos F, G)

Os movimentos do corpo, a forma de andar, de segurar os instrumentos, a concentração e o silêncio adquirem uma expressão mais coordenada quando entram em palco. A participação nas práticas da orquestra, nos ensaios, na arrumação e preparação dos instrumentos, nos concertos implica de certa forma esta incorporação das noções de *backstage* e *frontstage* de Goffman (1993), dado que a interação pressupõe a manutenção expressiva de uma definição da situação, assim a aprendizagem de determinadas condutas sociais está presente no próprio trabalho performativo da orquestra. No regresso, ouviam-se as opiniões sobre o concerto e o professor Juan (violino) afirmava a importância de manter a concentração fosse qual fosse o lugar ou a audiência. Depois de chegarmos à escola e de terem sido arrumados os instrumentos, as estantes e o resto do material, as vozes desvaneceram-se na opacidade da noite enquanto se dirigiam para casa.

A morfologia da orquestra sinfônica ocidental, que está na base da organização e da criação da orquestra da Boba, permite aceder a um lugar de códigos e modelos complexos de interação. Estes “modelos” podem de alguma forma equilibrar a tendência, anteriormente descrita, para ocorrerem processos de desigualdade social dentro do bairro. Desta forma, podem ser propiciados através da criação de redes de relações e significados na orquestra acessos a redes de sociabilidade mais alargadas (Agier, 2009), a códigos simbólicos e culturais criadores de capacidades, disposições e visões de um cosmopolitismo empático como forma de interagir nas sociedades complexas da contemporaneidade.

Numa das aulas de violino cerca de seis ou sete alunos começaram por fazer o aquecimento das mãos, uma ginástica de dedos com pequenos exercícios que são repetidos pela observação e imitação dos movimentos do professor. Depois leram a partitura (de forma cantada) respeitando os códigos da notação musical, uma prática designada por solfejo. As

frases musicais, usualmente compostas por oito compassos, são entoadas com destreza pelo professor. Os alunos vão repetindo uma variação múltipla de leituras que facilitam a memorização da peça que estão a estudar, e em paralelo as práticas de leitura da notação musical com a identificação das notas e dos seus tempos são desenvolvidas sem quase darem por isso. Existe um sentido muito prático e coordenado nas atividades da aula: num momento estão concentrados nos movimentos do professor, no outro estão a imitar os mesmos movimentos num som conjugado e uníssono. As dificuldades na leitura de um determinado compasso, um atraso na ligação entre notas, a pulsação errada de um andamento são correções feitas na altura e quase em simultâneo pela orientação focada do professor. No entanto, depois de serem repetidos e interiorizados os compassos fragmentados das peças, os arcos dos violinos erguem-se no espaço vazio desenhando uma coreografia sincronizada onde as ligações ao todo se fazem corpo, movimento, sentido e voz.

Esta abertura a múltiplas possibilidades de negociação da realidade através de atividades cooperativas e convenções (que simplificam e ajudam a reduzir recursos) permitem aprender a organizar experiências estéticas e sociais não familiares. Assim, se houver desconhecimento das convenções não há comunicação possível entre quem tenta fazer algo, e quem supostamente pode vir a colaborar ou a entender essa expressão. Se por acaso tal suceder, isso significa que a cooperação entre ambos está desligada. Por outro lado, como afirma Howard S. Becker (1982: 301), *“The history of art deals with innovators and innovations that won organizational victories, succeeding in creating around themselves the apparatus of an art world, mobilizing enough people to cooperate in regular ways that sustained and furthered their idea.”*. Neste aspeto, acresce a relevância crucial da cooperação como processo de negociação e transformação das visões do mundo e neste encadeamento teórico aparece inclusivamente como essencial na própria modificação das regras e códigos simbólicos que mantêm uma determinada convenção. No caso da criação das redes de relações e significados da orquestra da Boba podemos articular os critérios de cooperação com os diferentes esquemas de desenvolvimento e dimensão de análise da rede. Na escala microssocial na atenção focal mútua (sem a qual as disposições e as capacidades plurais dos protagonistas não seriam atualizadas por falta de congruência), na escala mesossocial na negociação de projetos no campo de possibilidades criativas da orquestra e a nível macro nos potenciais de metamorfose gerados pelas redes de interação na criação de encontros entre aspirações e oportunidades dentro e fora da orquestra.

Nas referências à escola de música do Conservatório Nacional o Diogo (tuba) descreve, “Ao princípio senti-me longe de casa. A escola no início era um bocado esquisita, não havia

grades nem nada disso, podíamos entrar e sair livremente. A Miguel Torga por exemplo está cheia de grades. Foi um bocadinho esquisito porque aqui tinha muitos amigos, e depois lá senti muita diferença. Aqui tinha muitos amigos e colegas de origem africana e lá era quase o único.”

Na aprendizagem das práticas musicais na orquestra da Boba são enfatizadas as virtualidades de começar tocar logo nas primeiras sessões. Os processos performativos passam por imitar o professor e o grupo de pares por observação e repetição. No entanto, a entrada na esfera de sentido das práticas das orquestras sinfónicas ocidentais e da música em geral só acontece, em certa medida, quando as primeiras leituras da notação musical começam a ser compreendidas. Segundo Max Weber quando explicita, “Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música” (1995), os signos da notação musical são imprescindíveis, sobretudo para o acompanhamento instrumental que, em peças mais complicadas, deixava de corresponder ao uníssono com a voz do canto. Assim, a composição de peças instrumentais na música moderna ocidental seguiu uma racionalização harmónica que possibilitou o aparecimento de acordes. A racionalização da escrita musical ocidental por via da institucionalização de um sistema de tonalidades de 12 notas por oitava, equidistantes umas das outras, aumentou o rigor e a precisão da notação musical na transposição de uma nota para outra. Visto que, a expansão da música complexa orquestral está vinculada ao aperfeiçoamento do rigor do sistema de notação, como aliás, também a literatura está ligada aos desenvolvimentos históricos dos conceitos linguísticos que a enquadram, então para aceder a esses universos de expressão e sentido torna-se necessário o exercício compreensivo das grafias melódicas, harmónicas e rítmicas. A análise das redes de relações e significados criadas pela orquestra da Boba revela que os indivíduos trabalham de forma coletiva e cooperativa para interpretar e ativar um horizonte de capacidades, valores e símbolos com os quais se envolvem. Embora a metodologia da orquestra comece por dividir o complexo em simples para mobilizar o esforço da atenção, todavia essa dimensão vai ampliando gradualmente o acesso a formas mais elaboradas do universo musical.

As redes de relações e significados criadas no processo criativo da orquestra mostram aos protagonistas, as hesitações, os fracassos, as vitórias alcançadas por aproximação, por etapas graduais, por repetição e superação. Deste modo, o que se alcança neste “fazer de coisas” passa por desvelar a opacidade do que é aparentemente apresentado como terminado, sem mácula nem erro. A hierarquia de um palco distanciado, a receção passiva de uma peça musical, ganham contornos vivos de arestas e discontinuidades que se escondem na superfície das coisas. Assim, a facticidade das performances musicais repousa num

significado intersubjetivo que é mantido e recriado pelas relações mediadoras da interação com os sistemas de tonalidade convencionados.

Alguns dos protagonistas entrevistados explicaram que depois de terem entrado para a orquestra Geração da Boba fizeram provas e integraram escolas vocacionadas para o ensino profissional da música, como a escola do Conservatório Nacional de Música, ou a Metropolitana de Lisboa. Embora alguns deles sejam modelos que os outros pretendem seguir, e assim, desse modo, serem fortalecidos laços de interação na partilha de conhecimentos e afetos dentro da orquestra, por outro lado também podem ocorrer tensões e conflitos quando se fazem escolhas, de quem fica de fora e de quem participa, nas apresentações de um concerto agendado, por exemplo. Sendo necessário gerir rivalidades, expectativas e desejos frustrados. No entanto, embora nestes casos a pertença a múltiplas instituições no âmbito da aprendizagem musical seja uma realidade, a importância fundamental do projeto da orquestra da Boba é para os protagonistas inquestionável, mesmo quando questionados sobre as novas possibilidades em perspetiva. Seja como ponto de partida, seja como o lugar para o qual se regressa. (Anexo H)

A Patrícia começou na orquestra há quatro anos e também faz parte de uma banda filarmónica da Amadora. “A orquestra para mim faz parte da minha vida. É uma grande oportunidade que nos deram (...) Nas trompas é mais complicado estar a estudar, os harmónicos estão muito juntos, para treinar as flexibilidades e afins. Na viola de arco era mais estudar as partituras. Eu dou ao meu colega de naipe as partituras de primeira trompa para ele aprender os meus papéis, para eu também poder fazer os outros lugares. Os sopros são mais brincalhões. As cordas acho que têm mais disciplina. As partes que têm para tocar são mais rápidas e complexas por isso precisam de mais treino. As percussões também gostam de brincar, mas nós, os sopros, somos mais fixos (risos).”.

6. Jazzband e projetos paralelos

No decurso das práticas da orquestra Geração, do Casal da Boba, nasce um projeto de aprendizagem musical, a Big Jazz Band (Gerjazz), que ensaia os seus temas em paralelo com as peças da orquestra da Boba. Assim, a partir do modelo inicial da orquestra sinfónica surgem outros campos de possibilidades criativas, no qual os protagonistas experimentam diferentes práticas musicais. Na Gerjazz uma evidência ressalta de imediato quando comparamos de forma genérica com as práticas da orquestra da Boba. Os protagonistas são incentivados a improvisar por cima da cadência rítmica que os pares mantêm continuamente, mesmo que ocorram pausas repentinas nos solos, “erros” nas ligações das notas ou bloqueios

embaraçosos nos gestos performativos. Aliás, as capacidades de improvisação são pedidas a cada um dos intervenientes deste ensaio, sem que ninguém fique excluído de expressar a voz singular do contrabaixo, da tuba, do trompete, do trombone ou das percussões. Esta singularidade emerge do pano de fundo sonoro que o grupo de pares engendra como se fosse uma dança disposta em círculo. Lugar onde um de cada vez, se dirige ao centro de uma circunferência imaginária para partilhar a linguagem improvisada do seu movimento. Em sentido inverso, nas práticas da orquestra, os solistas traduzem as intenções e emoções da notação prévia de uma dada composição, como forma de controlar o acaso. Nas esferas simbólicas do jazz é a apropriação do inesperado, a combinação de motivos e ritmos que surgem no momento da própria atuação que propicia a ligação expressiva entre os músicos.

De facto, no caso dos músicos de jazz a mestria da sua improvisação está apoiada por um vasto contexto de suporte social, seja por via de mentores, relações privilegiadas no grupo de pares, ou linguagens congruentes que sustentam sentidos comunicacionais entre os participantes do processo performativo. Neste ritmos ondulantes de uma versão composta por Miles Davis, sentimos as pulsações e as intermitências instrumentais dos solos mais agudos e mais graves a contrastarem nas paredes nuas do refeitório da escola EB2, 3 Miguel Torga. Noutra ocasião, ouve-se num pátio exterior da escola a paisagem sonora do trompete a ensaiar as mesmas frases melódicas, a disseminar notas e melodiosas texturas no espaço etéreo do bairro. Assim, seguindo as reflexões enfatizadas por António Pinho Vargas (2010: 508), “As vozes de novas músicas e novos cânones só podem produzir uma comunidade mais interessante e diversa se, de facto, o poder estiver distribuído com mais igualdade.”

Neste aspeto, importa realçar como a diversidade de trajetórias e experiências nas quais alguns protagonistas da orquestra da Boba participam, se evidenciam pela hipótese de abertura a uma multiplicidade de possibilidades de interação frequentes e duradoiras. Logo, podemos representar desta maneira o cariz fundamental do desenvolvimento de disposições e capacidades plurais no contexto de uma organização que de facto procura criar relações ativas entre professores, alunos e a sociedade à qual se dirigem. Poderíamos considerar que a participação dos protagonistas da orquestra da Boba em festivais de música contemporânea, como foi o caso do Big Bang em 2011, no Centro Cultural de Belém, com a colaboração de um músico jazz da cena americana, os workshops que decorreram no Hot Club, em Lisboa, os arranjos inusitados de peças musicais de Cabo Verde (um funáná), de música cigana, desvendam modos de saber, províncias de significado até esse momento ocultas e por transitar. Para além disso, podemos acrescentar os encontros ocasionais que relatam as experiências de tocarem num descampado do Casal da Boba, com as pessoas dos prédios em

frente a ouvirem as invenções sonoras, as partilhas de capacidades que saíram de algum modo à rua e fazem do espaço público uma “apropriação simbólica”. Importa ainda referir que alguns projetos construídos pelos protagonistas da orquestra, nascem destes contatos exploratórios e das negociações dos interesses divergente ou convergentes, semelhantes ou contrastantes. Nesta confluência de influências, ter preferência por música rap, heavy metal, pop rock, erudita ou eletrónica, embora, pareça ser à primeira vista um factor de fechamento em tribos diferenciadas por culturas e significados díspares adquire, pelo contrário, um carácter de composição e recombinação no campo de possibilidades (Velho, 1994) da orquestra da Boba. O desempenho institucional da orquestra e as suas convenções modificam-se na construção das redes de significados e relações do projeto da orquestra Geração. Como consequência destas orientações, as qualidades flexíveis, diversas e estruturantes da organização num processo “bottom-up”, referido por Sieber e Centeio (2010), rompem com noções de hierarquia assentes em visões demasiado centradas nas origens elitistas das orquestras sinfónicas ocidentais, que se foram sedimentando por movimentos históricos de longa duração. Deste modo, o foco da orquestra horizontaliza relações, adquire um esquema de significados mais fluido e partilhado com as populações onde se inscreve. Neste caso específico através do encadeamento de atividades centradas no equilíbrio cooperativo dos seus protagonistas.

Pondera-se por estas razões a probabilidade da orquestra da Boba ilustrar, de alguma forma, a ultrapassagem de alguns dos pressupostos convencionais que poderiam em princípio impedir a estrutura institucional de uma orquestra, em termos gerais, de se adaptar a um meio social mais distante das redes de relacionais e simbólicas por si geradas. Por via de favorecer a “expressão polifónica” de projetos multidisciplinares e contemporâneos no interior das disposições e atividades da orquestra da Boba.

Assim, o enquadramento das possibilidades de ação e a sua diversidade expressiva no manuseamento desses conteúdos simbólicos (cognitivos, sociais e culturais), tendem a contornar as limitações das vias de sentido único ou a paralisia excessiva dos labirintos económicos, sociais e culturais dos contextos sociais desfavorecidos nos quais os seus protagonistas se encontram. Em consequência, de porventura existir permeabilidade dos modelos complexos da orquestra relativamente aos seus processos de interação com os padrões culturais e sociais das redes de sociabilidade do bairro.

Desta concomitância de linguagens musicais (clássica, contemporânea, popular, jazz) que atravessam as práticas dos alunos e professores da orquestra da Boba nascem focos propiciadores de percursos singulares e diferenciados. (Anexo I)

Numa observação realizada no campo de pesquisa, foi possível assistir à preparação das condições necessárias para os alunos se apresentarem em forma de audições, aos professores e às famílias. A sala do refeitório da escola Miguel Torga era um frenesim de cadeiras, estantes (para as partituras) e instrumentos musicais. A efervescência emocional daquele grupo diverso e extenso era sentida nos diálogos, nas expectativas de revelarem ao grupo de pares, aos professores e aos familiares a aprendizagem, neste caso sobretudo individual, alcançada durante as aulas e os ensaios. Durante alguns dos ensaios, antes das audições, o Daniel (clarinete), o Diogo (tuba), e o Isalcino (trombone) abordam os professores e negociam o plano de serem eles a encerrar as audições com uma música (um rap sobre a orquestra Geração) criada por eles. Os professores pedem para ouvir para ver como é que a ideia deles pode resultar. A composição mistura os teclados eletrônicos do Daniel, as sonoridades do trombone do Isalcino e a voz do Diogo. Assim, criaram um tema de agradecimento à orquestra Geração (professores, alunos, e funcionários) através da pluralidade de capacidades e disposições (Lahire, 2008b) atualizadas no próprio campo de possibilidades criativas da orquestra.

Nos corredores da escola, no espaço de recreio da escola, durante as pausas entre as aulas de naipes assistiam-se a improvisações experimentais inerentes à sensibilidade exploratória do instrumento musical. Deflagrações sonoras, “interferências” das cordas de um contrabaixo, de um violino nas frases musicais estudadas por uma tuba ou por um trombone. Gramaticalidade exercitada num ato expressivo de comunicação sem palavras, mas com um código partilhado por sentimentos, vozes, ritmos e harmonias. No entanto, esta música criada pelo Daniel, o Diogo e o Isalcino, para lá das livres associações mais imediatistas, supõe a capacidade de fazer uma escolha livre e de exercer as oportunidades de concretização das ações planeadas, dos projetos (Velho, 1994). As aspirações convergem no sentido das oportunidades dando espaço à atualização de capacidades e à possibilidade efetiva de ter alternativas, de poder realizar discernimentos.

Numa luminosa manhã de Verão três jovens subiam num ritmo animado pela rua Almeida Garret, em Lisboa. Em passo acelerado, passavam pelos transeuntes que naquele sábado de Agosto aproveitavam para ver umas montras e desfrutavam do tempo de lazer com a família e os amigos. Enquanto andavam pelo passeio desta rua no centro da capital gesticulavam e falavam com entusiasmo.

Nas mãos e nas costas transportavam algo volumoso que chamava a atenção mesmo quando avistados ao longe. Quando se aproximaram comecei a reconhecer os semblantes do

Diogo, do Isalcino e do Daniel. Nesse instante, reparei que se dirigiam para a esplanada da brasileira, perto do largo de Camões. Carregavam instrumentos musicais.

O Isalcino e o Diogo tinham na mão um invólucro que começaram a abrir para retirar, o trombone e a tuba, respetivamente, e o Daniel segurava um tambor ou algo semelhante, no qual se podia percutir. Sem hesitação de maior começaram a tocar para o público que estava na esplanada ou que ocasionalmente passava por ali.

A música com a intensidade dos metais e o ritmo da percussão invadira o espaço e percorria a vontade de movimentar o corpo, de soerguer os ombros e rodar o tronco. Quem passava surpreendia-se pela beleza sonora daquele momento e parava para escutar aquele trio improvável. Alguns deixavam moedas dentro das caixas no chão e seguiam o seu caminho. Nos sábados de manhã em que não estavam de férias o Isalcino, o Daniel e o Diogo saíam de casa e encontravam-se na escola para tocar juntos na orquestra Geração, e na jazzband. Agora combinados num arranjo triádico tocavam no centro de Lisboa consumando uma vontade própria. Na orquestra da Boba tocaram muitas vezes em conjunto o hino da Alegria de Beethoven, quase como antecipação dos dias em que situações de liberdade seriam celebradas. Movimentos de metamorfose de uns e de outros, numa voz dirigida ao ecos desconhecidos do futuro.

7. Diacronia e sincronia: tempo social da orquestra

Na orquestra da Boba podemos compreender e observar a ação intraindividual e interindividual dos seus protagonistas a ser atravessada por uma noção de esforço, no sentido em que é equacionada por William James (1985), e a interligação desta com a conceção teórica de foco de atenção mútua (Collins, 2004). Assim, analisamos o esforço implicado nos processos de atenção e de interação como um fenómeno primordial na ativação da consciência segundo os desenvolvimentos teóricos de William James (1985), no sentido inverso podemos supor a ausência de atenção de forma sistematizada como evidência de interesses desorganizados e imediatistas.

Por um lado, podemos considerar que devido a repetições de natureza diversa tornamos mais simples as nossas ações e a nossa experiência quotidiana, por intermédio das disposições sedimentadas pelo hábito. Nessa perspetiva, seguimos a hipótese de a grande maioria das nossas decisões quotidianas serem levadas a cabo sem esforço, orientadas pela experiência e pelas disposições adquiridas por rotinas habituais, traduzindo o sentido de mesmidade como suporte da nossa consciência.

Por outro lado, o exercício e a interpretação de atividades fora dos circuitos habituais fazem-nos perceber as dificuldades que temos em realizar horizontes pouco familiares ou de sentido ainda desconhecido. Assim, a categorização e ordenação quando exercem a sua influência normativa sobre a diversidade de estímulos da experiência geram formas de classificação e constrangimento que em simultâneo libertam para novas possibilidades. Neste sentido, determinados modos de saber têm um acesso mediado por convenções e normas complexas por razões que se prendem com aspetos específicos das suas atividades, tal como podemos observar no caso da aprendizagem musical, o que pressupõe uma mobilização de esforço e atenção regular.

Assim, por exemplo, quando analisamos as simplificações que o hábito introduz pela repetição dos movimentos, pelas sínteses de leitura e interpretação da notação das partituras musicais constatamos que a atenção da consciência se liberta para outros níveis de complexidade. Nesta dimensão compreensiva são combinados com destreza um conjunto de práticas e saberes anteriormente fora do alcance. Apesar de ser necessário ter em conta que a atenção da nossa consciência tem uma duração limitada, se tivermos em consideração a superfície sensorial disponível que temos para receber uma continuidade incessante de estímulos.

Tal como a análise de William James (1985) sugere podemos afirmar perante este conjunto de relações que determinadas correntes sensoriais e simbólicas ocupam os hemisférios cerebrais, outras necessariamente ficam de fora dos processos cognitivos. Desse modo, podemos considerar a atenção ativa e consciente como um lançamento num determinado esforço. Na análise do foco mútuo de atenção (Collins, 2004), as conceções do autor referem a reciprocidade de uma partilha emocional, a consciência lúcida da consciência dos outros. Esta consciência desperta da consciência dos outros como forma de atenção reforçada por relações entrelaçadas de sentidos e emoções aparece nas interseções simbólicas e sociais da orquestra da Boba. Embora, estes focos de reciprocidade impulsionem a partilha da expressão individual, inversamente agem para intensificar os movimentos e os sentidos coletivos dos protagonistas. Porém, se consideramos que interpretação das composições musicais pela orquestra exige a manutenção de códigos, relações, padrões rítmicos comuns, então para que isso suceda surge a necessidade de um contexto relacional que propicie a existência de uma atenção focal mútua (Collins, 2004). Por outras palavras, a sincronização rítmica, ou a coincidência temporal de códigos ou relações nas atividades da orquestra, requerem uma consciência desperta da consciência dos outros. Nesses focos de atenção mútua colocados em movimento pela ação de interpretar, de efetivar atividades, relações tonais, cadências,

andamentos e emoções estão as negociações dentro dos campos de possibilidades criativas, para que, de certo modo, as práticas da orquestra e os símbolos partilhados nas redes de relações criadas superem uma formalidade vazia sem efervescência emocional ou ausência de sentido social.

Portanto, na hipótese do foco de atenção mútua (Collins, 2004) como processo de atualização e desenvolvimento de símbolos partilhados, laços afetivos, encontro de capacidades e conhecimentos, podemos considerar então que na rede de interação da orquestra da Boba, os protagonistas ficam reciprocamente conscientes do foco de atenção de cada um, de maneira que as suas ações se desenrolam nas expressões singulares das províncias de significado (Schutz, 1979) das diferentes peças musicais interpretadas em conjunto. Nesta dimensão interativa partilham disposições comuns, experiências emocionais que demarcam fronteiras de pertença e não pertença, de quem faz parte e de quem está fora das normas elaboradas e validadas pelos interesses do grupo (Becker, 1985), nas tramas relacionais e simbólicas da orquestra. Neste aspeto, as redes de relações e significados criados no campo de possibilidades da orquestra desenham e erguem uma gramaticalidade comum, harmónica, melódica, dissonante e rítmica. Podemos assinalar que a compreensão dos códigos convencionados da notação inscrita nas partituras são modos potenciadores de aprendizagens mediadas, no entanto, permitem a atualização e a tradução dos símbolos em gestos e linguagens estéticas de uma qualquer composição musical. Desse modo o foco de atenção mútua, a consciência desperta da consciência dos outros, engloba de forma interdependente as capacidades de manter e desenvolver um padrão comum de congruência simbólica, através do qual as diferentes variações e géneros musicais em jogo nas práticas da orquestra da Boba encontram espaço para se expressarem. Assim, projetamos os protagonistas na rede de interações da orquestra como posicionados no núcleo central da partilha simbólica e emocional, dado que as técnicas, o esforço da atenção, os interesses e os gestos devem estar concertados para os fins solicitados pelas obras musicais.

Nas interações quotidianas a orquestra da Boba reúne quase sempre o mesmo elenco de indivíduos que participam nas atividades diárias, porém de forma periódica as diferentes orquestras do país são integradas em estágios (normalmente o volume de alunos é tão grande que têm de se instalar em quartéis militares) para prepararem concertos ou ensaiarem em conjunto formas específicas de aprendizagem.

Para lá da orquestra da Boba, nesta perspetiva, a flexibilidade dos modelos de organização das redes de interação das orquestras permite observar os processos de socialização e abertura que as orquestras do projeto Geração evidenciam umas em relação às outras. De outro modo,

a realização de um concerto com centenas de participantes seria um colosso complicado de transportar. Nesse sentido, a diversidade relacional da rede de relações e significados da orquestra da Boba amplia a exploração generalizada de um conjunto diversificado de interações, e em sentido inverso promove o individualismo a partir da interação em grupo. Dado que, os protagonistas percorrem uma série de padrões culturais, esferas de sentido e experiências de sociabilidade elucidativas da singular diversidade de uma visão cosmopolita (Velho, 2001). Nas combinações variáveis dos processos de realizar música em conjunto, a presença de modelos de preservação da complexidade (DeNora, 2003) vinculados a um foco de atenção mútua criam tendências para a atualização de disposições e capacidades plurais (Lahire, 2008b) em quadros de interação diferenciados. Para além disso a participação dos indivíduos em diferentes dimensões simbólicas, gera transições e mediações entre universos de sentido, cosmopolitismo assente na pluralidade dos pontos de vista, na necessidade da diferença como potenciadora de empatia.

Em conversa com alguns professores foram referidas as dificuldades iniciais dos alunos com as práticas da orquestra. O professor João (tuba), refere que “No início era difícil dar aulas por causa do comportamento e por causa do desconhecimento de determinadas regras. Com o tempo as coisas melhoraram gradualmente (...), a compreensão da importância do silêncio era mesmo complicada. O silêncio também faz parte da música. O silêncio também é música.”. Na sequência do diálogo, era realçado o caráter essencial de saber escutar os outros, de estar atento ao que pretendem expressar, “Fazer música em conjunto e aprender passa por saber ouvir os outros, como eram muitos a comunicar ao mesmo tempo nem sempre era fácil.”.

Nestas observações constata-se as dificuldades de conjugar um determinado ethos com as regras necessárias para realizar um conjunto de práticas. Importa evidenciar a relevância de saber escutar o silêncio, de procurar compreender os outros, de criar modos de atenção focal mútua de forma a efetivar códigos de relações comuns. De qualquer modo, em última análise, podemos supor que nenhuma interpretação musical no contexto de uma orquestra resistiria à ausência de uma reciprocidade consciente de um foco de atenção mútua (Collins, 2004).

Essencialmente, a importância de discutir as noções de tempo relacionam-se com as próprias qualidades das atividades analisadas. A duração, um antes e um depois, originam uma sucessão. O nosso bater do coração, a respiração, a pulsação, o pensamento, tudo isto são processos rítmicos, mas a linguagem musical organiza as relações com a temporalidade de modo rigoroso e preciso. Interliga fusas, semicolcheias, colcheias, semínimas, e mínimas nas múltiplas sonoridades instrumentais. Delimita compassos, cadências e dinâmicas apoiadas na

instabilidade efêmera de cada instante que passa e transforma-os em expressões perenes, movimentos culturais, vozes e emoções das sociedades humanas.

Na imaterialidade da duração, esse suporte entre as ligações, entre as notas musicais, esse fio invisível do silêncio e do gesto, captamos o desenrolar processual da música no corpo, nos processos cognitivos e nas formas de sociabilidade como dimensão indutora de ocultação e desvelamento.

Nestas condições, as práticas musicais estão imersas na intermitência compósita das relações entre silêncio e som. Entre ênfases dominantes e nuances subtis, as notas musicais modelam acordes, progressões e andamentos neste espaço de afinação da orquestra onde a relação com o tempo adquire em cada momento um sentimento conjunto. Esta aprendizagem de um *tempo social*, ilustrado em particular pelo ato de estar a interpretar peças musicais num contexto orquestral, manipulação simbólica no antes e no depois da duração encontra ecos nas reverberações que se manifestam de um ensaio para outro e expressam as conexões do passado, presente e futuro. Assim, a temporalidade eventual da duração de uma obra musical ou de uma experimentação improvisada de notas soltas, que aparece e se dissipa na efemeridade dos instantes, está entrelaçada por convenções, símbolos e códigos que atravessam o ato de manter a musicalidade performativa na visibilidade por sentidos circulares de tempo, por relações sincrónicas e rituais.

Os ensaios, os concertos, as aulas de música ligam essas dimensões temporais de diacronia (tempo linear dos eventos, do jogo) e sincronia (tempo circular do calendário, do ritual). Num compasso, por exemplo, temos de respeitar a duração e a sequência das notas que estão ali escritas, segundo uma orientação linear que vive num presente que não cessa de passar. Por outro lado, fora deste jogo que se faz instante atrás de instante, e sem o qual a tradução daquela construção musical não seria trazida à luz da realidade, temos em simultâneo um processo de repetição do mesmo compasso, vezes e vezes sem conta para que a tradução da escrita musical soe da melhor maneira possível. Este desenvolvimento de relacionar diferentes dimensões temporais no ato de estar a interpretar música com uma orquestra ativa capacidades sociais que despertam os protagonistas para outras formas de planejar o futuro, antecipar tarefas e atividades. Neste sentido a noção de *active timing* avançada por Norbert Elias (1992), segue as pistas da possibilidade de afinação das atividades sociais, como uma forma de organizar e tomar decisões em grupo para poder antecipar a ação a ser realizada no futuro. Esta, ainda em relação com a análise anterior, é uma das formas encontradas pelas sociedades humanas de evitar a excessiva dependência que possa existir nos estímulos e nos impulsos dirigidos apenas por necessidades imediatas. Neste aspeto, são as formas de

coordenação das atividades do grupo, as dinâmicas da sua própria interação na orquestra que promovem processos sociais com acréscimo de abstração no ato de antecipar e pensar o futuro. Nesta consideração sobre o tempo, os conceitos de jogo (tempo linear, diacronia) e ritual (tempo circular, sincronia) entrelaçam as suas dimensões simbólicas nas redes de relações e significados criadas na orquestra da Boba.

O Isalcino (trombone), que está na orquestra há quatro anos, sublinha, “Estudo. Dar no duro. Não sabia ler. Tocava de cor, mas o professor disse que tinha de aprender a ler (...) No início tocava com o corpo todo torto, demorou algum tempo a corrigir, mas logo na primeira aula comecei a tocar os parabéns (risos).” Em relação à orquestra afirma, “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 serem levados a sério.”. Para conseguirem tocar todos juntos na orquestra explica, “Temos de nos ouvir, não tocando mais alto nem mais pequeno do que os outros, como nós costumamos dizer.”

No gesto de fazer música podemos observar a importância fundamental do processo conjugado entre ritual e jogo. Assim, tendo em atenção, que o ritual simboliza uma relação circular da temporalidade, cujas características essenciais se encontram no ritmo, na alternância, e na repetição, temos de colocar ênfase na sua conceção como processo que transforma símbolos diacrónicos, o fluxo do tempo linear e eventual de um antes e de um depois, num sentido sincrónico e estrutural.

No sentido inverso, mantendo a ligação indissociável e dialética com a dimensão ritual do processo, o jogo transforma a organização sincrónica do tempo em diacronia. Desta forma, ambos estão ligados ao tempo circular do calendário, e ao tempo linear da duração eventual, mas em direções opostas. Nesta correspondência e oposição, tendo em conta as orientações anteriores, as sociedades humanas parecem ser atravessadas pela tendência de correlação entre diacronia e sincronia, entre jogo e ritual.

No contexto das práticas da orquestra da Boba os símbolos da esfera ritual e da esfera lúdica oscilam de forma instável de uma ordem para a outra sem fixarem a tendência mais para uma dimensão ou para outra. De facto, pela conjugação complexa de uma série de códigos culturais, que vão das próprias relações e ideias inerentes à evolução de um instrumento musical, das negociações racionalizadas e instituídas para a criação de uma determinada notação musical ao longo do tempo, um processo articulado com a atualização das práticas de expressão contemporânea que renovam as relações da esfera sincrónica e

diacrónica. Deste modo, o lançamento numa atividade que relaciona ritual e jogo em múltiplas negociações entre passado e presente gera a probabilidade reflexiva, entre distâncias e aproximações, de um processo de metamorfose do que poderão vir a ser as formas do futuro.

Conclusões

De uma forma particular, as redes de interação na orquestra da Boba conduzem a uma determinada conduta, um determinado ethos, tendo em conta a importância dos fluxos constantes de construção e decomposição no manuseamento do material musical visto como acesso a um modelo de configuração complexa.

A orquestra como um encadeamento de relações entre tradição e modernidade. Neste contexto, a construção da amizade é fundamental para enfrentar o quotidiano as disrupções e as ansiedades que aparecem nesta fase da vida. Na orquestra os jovens, sentem-se como iguais. Podem participar nas decisões do grupo e influenciar por intermédio de negociações da realidade com os seus pares, os professores da orquestra e outros atores relevantes sobre o que querem e devem planear em conjunto.

Permite a libertação da filiação identitária, dos constrangimentos e ser um sujeito livre com palavra dentro de uma comunidade de iguais. A constituição de uma cidadania real, pluridimensional vivida como acontecimento entre pares. A orquestra é uma comunidade imaginada, que vive nos seus lugares simbólicos um espaço de passagem onde é possível exercitar a criatividade e transformar dessa forma a nossa visão do mundo. A possibilidade de ter direito à expressão e um interlocutor a quem se dirigir. A interação específica no campo de possibilidades criativas da orquestra da Boba está atravessada por um conjunto de oportunidades, de relações com o futuro que se opõem a algumas tendências que decorrem da análise das redes de sociabilidade e do contexto social desfavorável do bairro do Casal da Boba, sobretudo no que concerne às relações que se estabelecem entre o universo escolar e o familiar. Assim, a pluralidade de disposições desencadeada através da rede de relações e significados presentes na complexidade relacional da orquestra está necessariamente atravessada pelos constrangimentos do meio social no qual ela se encontra inserida. Porém, e em sentido contrário, as interações e interdependências sociais, formadas pelas relações e significados da orquestra permitem reduzir o peso das desvantagens sociais herdadas, por via de se apoiarem numa gramaticalidade simbólica partilhada, em desempenhos e projetos congruentes na negociação da realidade (Velho, 1994), através de campos de possibilidades criativas – modelos de preservação da complexidade, lugares de encontro entre aspirações e oportunidades, que emergem das relações estabelecidas, nas configurações da própria orquestra. Nesta perspetiva, a interpretação na orquestra exige uma atenção extrema, requisitando desde o início uma participação ativa e concentrada no sentimento harmónico de um “nós”, um arranjo das partes para a criação do todo, uma sensibilidade para coordenar a práxis em diversos níveis de complexidade.

Em resumo, as disposições e capacidades plurais dos protagonistas na orquestra da Boba seguem uma orientação para projetos, que são negociados sobre a esfera de modelos de preservação de complexidade (DeNora, 2003), lugares de encontro entre aspirações e oportunidades, campos de possibilidades criativas que se estabelecem em múltiplas dimensões: interações frequentes e prolongadas nos ensaios individuais, de naipes (cordas, sopros, ou percussões), na orquestra, ou na jazzband. Podemos ainda acrescentar, a interpretação de repertórios diferenciados, a combinação de gostos pessoais com capacidades instrumentais entretanto adquiridas, os concertos, a organização logística dos grupos e dos instrumentos. Um aspeto fundamental, que importa ainda salientar, prende-se com a importância das qualidades mediadoras dos campos de possibilidades criativas da orquestra da Boba, quando perante um contexto social, económico e cultural desfavorável consegue gerar processos de empatia, noções sociais e capacidades simbólicas que ampliam as possibilidades de transitar entre diferentes domínios e situações presentes na complexidade diferenciada das sociedades contemporâneas. Assim, a orquestra da Boba para além de ser um lugar onde se atualizam disposições e capacidades, assume também, através das redes de interação e interdependência social aí presentes, uma importância essencial na ampliação dos potenciais de metamorfose dos seus protagonistas, tendo em conta a diversidade de projetos e negociações com a realidade a que eles estão sujeitos. Deste modo, a metamorfose possibilitada pela rede de relações e significados presentes nos projetos e campos de possibilidades específicos da orquestra permite acionar um conjunto de códigos associados a contextos e domínios específicos, ancorados em grupos de pertença, como forma de conseguir uma contínua reconstrução individual.

Nesta dimensão interpretativa podemos assinalar que, “No plano individual, a participação em mundos diferenciados e o desempenho de múltiplos papéis levam ao desenvolvimento de um *potencial de metamorfose* particularmente rico.”, (Velho, 1994, p. 68), por outras palavras, os contextos de interação da orquestra da Boba apontam no sentido de facultar o alargamento das redes de sociabilidade, para aquisição de outros modos de saber, valores e interesses, enquanto abrem em simultâneo o horizonte social dos seus protagonistas para inesperadas visões do mundo.

Referências bibliográficas:

- Abrantes, Pedro (2003), *Os sentidos da escola: identidades juvenis e dinâmicas de escolaridade*, Oeiras, Celta.
- Andersen, Gosta Esping (1993), *Changing classes: stratification and mobility in post-industrial societies*, London, Sage.
- Agier, Michel (2009), *Esquisses d'une anthropologie de la ville: lieux, situations, mouvements*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia.
- Beaud, Stéphane e Florence Weber (1998), *Guide de l'enquête de terrain: produire et analyser des données ethnographiques*, Paris, Éditions la Découverte.
- Becker, Howard S. (1982), *Art worlds*, Berkeley, Los Angeles & London, University of California Press.
- Becker, Howard S. (1985), *Outsiders: études de sociologie de la déviance*, Paris, Editions A. - M. Métailié.
- Becker, Howard S. (2008), *Segredos e truques da pesquisa*, Rio Janeiro, Zahar.
- Collins, Randall (2004), *Interaction ritual chains*, Princeton, Princeton university.
- Costa, António Firmino (2003), "Estilos de sociabilidade", Graça Índias Cordeiro, Luís Vicente Baptista e António Firmino da Costa (Orgs), *Etnografias urbanas*, Oeiras, Celta Editora.
- Costa, António Firmino (2008 [1999]), *Sociedade de bairro: dinâmicas sociais da identidade cultural*, Oeiras, Celta Editora.
- DeNora, Tia (2003). *After Adorno: rethinking music sociology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Dowd, Timothy J., e William G. Roy (2010), "What is sociological about music?", *Annual Review of Sociology*, 36, pp. 183-203, University of Boston.
- Elias, Norbert (1992), *Time: an essay*, Oxford, Blackwell.
- Elias, Norbert (1993a), *A Sociedade dos Indivíduos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Elias, Norbert (1993b), *Mozart: a portrait of a genius*, Cambridge, Polity press.
- Goffman, Erving (1993), *A apresentação do eu na vida de todos os dias*, Lisboa, Relógio d' Água.
- Hollinger, Diane (2006), *Instrument of social reform: a case study of the venezuelan system of youth orchestras*, ProQuest Dissertations and Theses, (online).
- James, William (1985), *Psychology: the brief course*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press.
- Lahire, Bernard (2008a), *Sucesso escolar nos meios populares: as razões do improvável*, São Paulo, Editora Ática.
- Lahire, Bernard (2008b), "Esboço científico de uma sociologia psicológica", *Educação e Pesquisa*, vol. 34, (2), pp. 373-389, São Paulo.
- Lehmann, Bernard (2005), *L'orchestre dans tous ses éclats: ethnographie des formations symphoniques*, Paris, Éditions la Découverte.
- Machado, Fernando Luís, e Alexandre Silva, (2009), *Quantos caminhos há no mundo?: transições para a vida adulta num bairro social*, Lisboa, Princípia.
- Schutz, Alfred (1979), *Fenomenologia e Relações Sociais*, Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- Sieber, Tim e Maria Centeio (2010), "Working across difference to build urban community,

- democracy and immigrant integration”, *The Trotter Review*, vol. 19, (1), pp. 7-38.
- Therborn, Göran (2006), “Meaning, mechanisms, patterns, and forces: an introduction”, em Göran Therborn (org.), *Inequalities of the World*, Londres, Verso.
- Vargas, António Pinho (2011), *Música e poder: para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu*, Coimbra, Almedina.
- Velho, Gilberto (1987), *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- Velho, Gilberto (1994), *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- Velho, Gilberto (org.) e Karina Kuschnir (2001), *Mediação, cultura e política*, Rio de Janeiro, Aeroplano Editora.
- Weber, Max (1995), *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.
- Weiss, Robert (1994), *Learning from Strangers: the art and method of qualitative interview studies*, New York, The Free Press.
- Whyte, William Foote (1993), *Street corner society: the social structure of an italian slum, Chicago and London*, The University of Chicago Press.

Anexos:

Anexo A



Nos corredores da escola Miguel Torga EB, 2 ,3 partilham-se dúvidas e conhecimentos

Anexo B

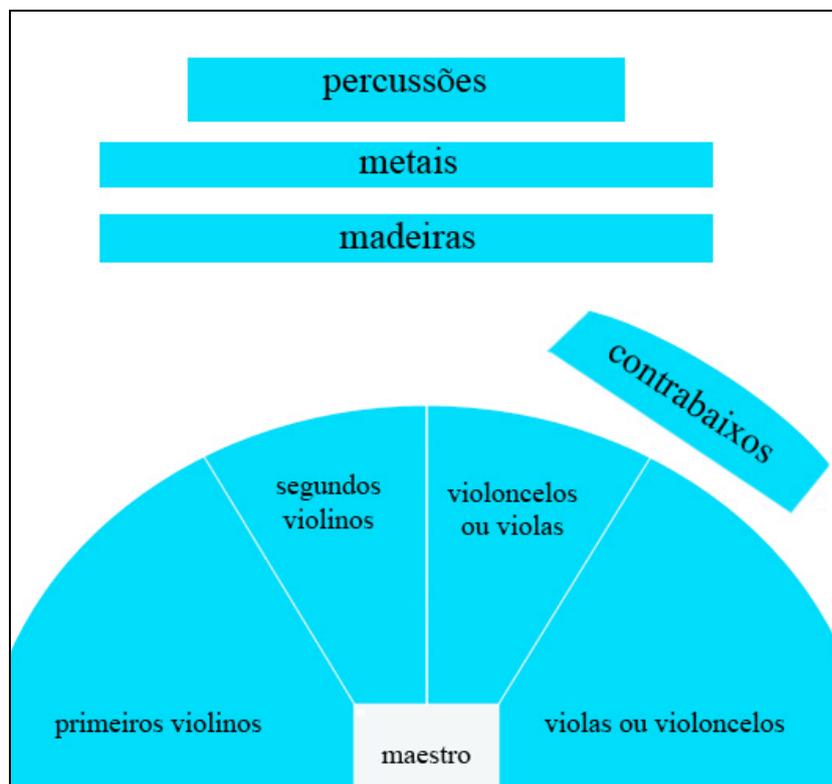
Nível de ensino atingido em Casal da Boba e na Grande Lisboa em indivíduos com 10 ou mais ou mais (percentagens em coluna)

Nível de ensino	Casal da Boba	Grande Lisboa
1º ciclo	26,6	27,7
2º ciclo	23,1	10,5
3º ciclo	26,1	12,6
Ens. Secundário	11,4	23,8
Ens. Superior	2,5	19,6

Fonte: Machado, Fernando Luís, e Alexandre Silva, (2009), Quantos caminhos há no mundo?: transições para a vida adulta num bairro social, Lisboa, Princípia.

Anexo C

Morfologia da orquestra A, do Casal da Boba



percussões: 2 elementos

metais: 4 trompas, 2 trompetes, 1 trombone e 1 tuba

madeiras: 3 flautas, 2 oboés e 2 clarinetes

primeiros violinos: 7 elementos

segundos violinos: 3 elementos

violas: 5 elementos

violoncelos: 6 elementos

contrabaixos: 3 elementos

Anexo D



Momentos de concentração antes da entrada em palco no anfiteatro ao ar livre da Gulbenkian.

Anexo E



Contrabaixistas da orquestra da Boba num ensaio geral na escola Miguel Torga EB 2,3.

Anexo F



Duas alunas praticam depois das aulas de naipes nos corredores da escola.

Anexo G



Vista dos bastidores do concerto realizado na Gulbenkian, em 2010.

Anexo H



Ambiente geral dos alunos da orquestra da Boba a circularem no corredor central da escola.

Anexo I



O contraste da postura expressiva de dois elementos da orquestra com os seus instrumentos, em 2011.