



A MÚSICA COMUNITÁRIA EM PORTUGAL: FUNDAMENTOS TEÓRICOS E PERSPETIVAS PRÁTICAS

Rita Apolinário Simões Pinto Correia

Dissertação apresentada à Escola Superior de Educação de Lisboa para
obtenção de grau de mestre em Educação Social e Intervenção Comunitária

2024-2025

| | ' ' | | ' ' |

A MÚSICA COMUNITÁRIA EM PORTUGAL: FUNDAMENTOS TEÓRICOS E PERSPETIVAS PRÁTICAS

Rita Apolinário Simões Pinto Correia

Dissertação apresentada à Escola Superior de Educação de Lisboa para
obtenção de grau de mestre em Educação Social e Intervenção
Comunitária

Orientadora: Professora Doutora Matilde Caldas

2024-2025

| | ' ' | | ' ' |

AGRADECIMENTOS

À professora doutora Matilde Caldas, pelo apoio, orientação, sugestões e essencialmente por me fazer refletir e caminhar para melhores resultados.

Aos professores Ana Gama, Abel Arez, Manon Marques e Carlos Garcia por me fazerem apaixonar pela área da Música Comunitária. Em especial ao Abel por me ter incentivado a seguir este mestrado, pesquisar mais e aprofundar os meus conhecimentos.

À minha família - mãe, pai, irmãos e tios - por todo o apoio e suporte incondicional, por estarem sempre presentes, por me ajudarem a não desistir e por acreditarem em mim.

Às minhas amigas de trabalho - Elodie, Jandira, Mariana e Rita – as pessoas com quem passo mais horas por dia, agradeço por todo o apoio e incentivo diário, por me ajudarem a não desistir, por estarem sempre disponíveis a ajudar e por me fazerem rir quando mais precisava.

À Vânia, uma grande surpresa deste mestrado, por me dar soluções quando eu já não as tinha e por ter continuado a apoiar-me ao longo de todo este percurso, mesmo quando já tinha terminado o caminho dela nesta aventura que é escrever uma dissertação.

À Inês, por todo o apoio, por se ter mostrado preocupada e disponível para ajudar e por ter sido a primeira a ler e ajudar com correções de alguns capítulos.

À Sofia, que durante os últimos 5 anos me acompanhou neste percurso académico, por me inspirar, por acreditar em mim, por ser um apoio tão fundamental e por ter a capacidade de me fazer rir mesmo nos momentos mais sérios.

A todos os meus amigos pela sua presença e por estarem sempre do meu lado.

A todos os entrevistados, que aceitaram fazer parte desta investigação e se mostraram disponíveis a partilhar as suas perspetivas.

Muito obrigada a todos!

*Eis o meu segredo. É muito simples: Só se vê bem com o coração, o essencial é
invisível aos olhos*

Antoine de Saint-Exupéry

transformar os meus receios em formas de atuar

Sofia Passos

RESUMO

O presente estudo debruça-se sobre a Música Comunitária em Portugal, uma prática artística comunitária que tem ganho visibilidade nacional ao longo dos últimos 45 anos. Apesar do crescimento da sua aplicação prática e da existência de cursos superiores nesta área em Portugal, é perceptível a carência de fundamentação e reflexão teóricas mais robustas, que acompanhem o desenvolvimento de projetos no terreno.

A presente investigação procura constituir-se como um contributo adicional para a reflexão teórica e conceptual nesta área, articulando a experiência prática de profissionais envolvidos em projetos de Música Comunitária com a literatura existente. Neste sentido, o principal objetivo do estudo consiste em explorar o campo de atuação e as bases que orientam a Música Comunitária, quer a partir da análise das perspetivas práticas quer de orientações teóricas dos profissionais da área.

Em termos metodológicos optou-se por uma abordagem qualitativa, que combinou duas vertentes complementares: a análise conceptual e discursiva dos programas curriculares dos dois cursos superiores da área e a realização de entrevistas semiestruturadas, como técnica de recolha de dados. Esta combinação permitiu o cruzamento de perspetivas teóricas e institucionais, e a exploração flexível e aprofundada das experiências e perceções dos entrevistados.

Embora seja uma prática complexa e multifacetada, os resultados tornaram perceptíveis um conjunto de elementos comuns entre as diferentes abordagens e perspetivas práticas e teóricas, tendo emergido, da análise três temas centrais: i) a Música Comunitária, vista como: um direito humano, ligada ao conceito de democracia cultural; um agente de transformação; uma ramificação da arte comunitária, de natureza flexível e diferenciada de contextos formais rígidos, com base de atuação na educação não formal; e como uma prática de acesso livre a qualquer pessoa interessada; ii) o Músico Comunitário, enquanto o profissional que trabalha na área, equilibrando o seu papel de liderança com a promoção de relações horizontais, valorizando as contribuições do grupo e o trabalho colaborativo com vista à promoção da participação ativa; desenvolvendo competências musicais e relacionais; iii) Desafios à prática da Música Comunitária: a flutuação terminológica, a limitada visibilidade da área, o financiamento instável e a capacidade de ser um profissional polivalente e adaptável. A discussão dos resultados estabeleceu pontes entre

a teoria e a prática, evidenciando convergências e divergências nas perspectivas sobre valores, características e funções.

Palavras-chave: Música Comunitária, Músico Comunitário, Teoria *versus* Prática, Desafios Profissionais

ABSTRACT

This study focuses on Community Music in Portugal, a community artistic practice that has gained national visibility over the last 45 years. Despite the growth of its practical application and the existence of higher education courses in this field in Portugal, there is a noticeable lack of more robust theoretical foundations and reflection to accompany the development of projects in practice.

This research aims to make an additional contribution to theoretical and conceptual reflection in this area, linking the practical experience of professionals involved in Community Music projects with the existing literature. In this sense, the main objective of the study is to explore the field of action and the foundations that guide Community Music, based on the analysis of both the practical perspectives and theoretical guidelines of professionals in the field.

Methodologically, a qualitative approach was adopted, combining two complementary aspects: the conceptual and discursive analysis of the curricula of the two higher education courses in the field and the use of semistructured interviews as a data collection technique. This combination enabled the cross-referencing of theoretical and institutional perspectives and the flexible, in-depth exploration of the experiences and perceptions of the interviewees.

Although it is a complex and multifaceted practice, the results revealed a set of common elements among the different practical and theoretical approaches and perspectives, with three central themes emerging from the analysis: i) Community Music, seen as: a human right, linked to the concept of cultural democracy; an agent of transformation; a branch of community art, flexible in nature and distinct from rigid formal contexts, based on non-formal education; and as a practice freely accessible to anyone interested; ii) the Community Musician, as a professional working in the field, balancing their leadership role with the promotion of horizontal relationships, valuing the contributions of the group and collaborative work with a view to promoting active participation; developing musical and relational skills; iii) Challenges in Community Music practice: terminological fluctuation, limited visibility of the field, unstable funding, and the ability to be a versatile and adaptable professional. The discussion of the results established bridges between

theory and practice, highlighting convergences and divergences in perspectives regarding values, characteristics and functions.

Keywords: Community Music, Community Musician, Theory *versus* Practice, Professional Challenges

ÍNDICE GERAL

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO	4
2.1. Arte como Direito Humano	6
2.1.1. Orientações e políticas	6
2.1.2. Arte Comunitária.....	9
2.2. Caminhos da Música Comunitária.....	11
2.2.1. A Música Comunitária na investigação académica em Portugal	12
2.2.2. A Música Comunitária nos cursos superiores em Portugal.....	15
2.2.3. A Música Comunitária na investigação académica internacional.....	21
2.3. Análise Comparativa de Perspetivas.....	25
2.3.1. Perspetivas Convergentes.....	30
2.3.2. Perspetivas Divergentes	31
3. METODOLOGIA.....	34
3.1. Questões da investigação e objetivos do estudo	35
3.2. Técnica de Investigação	36
3.3. Entrevistados.....	38
3.4. Procedimento	39
3.5. Análise de Dados	41
4. APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS.....	44
4.1. Música Comunitária.....	47
4.1.1. Princípios Orientadores	47
4.1.2. Pressupostos	50
4.1.3. Participantes	58
4.2. Músico Comunitário	58
4.2.1. Função	59
4.2.2. Competências essenciais.....	61
4.2.3. Relação com o grupo	63

4.2.4.	Contextos de Atuação	67
4.3.	Principais Desafios à Prática da Música Comunitária.....	68
4.3.1.	Flutuação Terminológica	68
4.3.2.	Invisibilidade	69
4.3.3.	Financiamento	71
4.3.4.	“Canivete Suíço”	72
5.	DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	74
5.1.	Tema 1: Música Comunitária	75
5.2.	Tema 2: Músico Comunitário	81
5.3.	Tema 3: Principais Desafios à Prática da Música Comunitária.....	83
5.4.	Análise do Percurso dos Licenciados	84
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
6.1.	Limitações e Estudos Futuros	93
	REFERÊNCIAS	95
	ANEXOS	99
	ANEXO A	100
	Guião de Entrevista	100
	ANEXO B	103
	Consentimento Informado	103

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.....	46
---------------	----

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1	12
Tabela 2	19
Tabela 3	22
Tabela 4	26
Tabela 5	67
Tabela 6	84

LISTA DE ABREVIATURAS

CRP	Constituição da República Portuguesa
DUDH	Declaração Universal dos Direitos Humanos
ESEB	Escola Superior de Educação de Bragança
ESELx	Escola Superior de Educação de Lisboa
ESML	Escola Superior de Música de Lisboa
FUC	Ficha de Unidade Curricular
IPB	Instituto Politécnico de Bragança
IPL	Instituto Politécnico de Lisboa
LMC	Licenciatura em Música na Comunidade
LMCC	Licenciatura em Música em Contextos Comunitários
PMIC	Projeto Musical de Intervenção Comunitária
UC	Unidade Curricular

1. INTRODUÇÃO

| | ' ' | | ' ' |

Em Portugal, desde os anos 80, a Música Comunitária tem-se vindo a expandir significativamente, através da criação e implementação de projetos, por outro lado, esta expansão carece de fundamentação e reflexão teórica e conceptual. Esta questão é particularmente relevante quando se parte do princípio que a teoria deve orientar e influenciar a prática e esta deve alimentar a reflexão e discussão teóricas. A Música Comunitária, em Portugal, existe tanto nas práticas de terreno, como integra a oferta do ensino superior, no grau de licenciatura, pelo que é fulcral o desenvolvimento contínuo de um corpo teórico português que entre em diálogo com os profissionais e o seu trabalho no terreno. Este estudo tem como propósito contribuir para a reflexão teórica e conceptual nesta área, estabelecendo um diálogo entre a experiência de profissionais em projetos de Música Comunitária e a literatura existente sobre a área.

Neste sentido, foi estabelecido o seguinte objetivo geral: explorar o campo de atuação e as bases que orientam a Música Comunitária, quer a partir da análise das perspetivas práticas quer de orientações teóricas dos profissionais da área.

A presente dissertação organiza-se em seis capítulos: a presente introdução, o enquadramento teórico, a metodologia, a apresentação dos resultados, a discussão dos resultados e as considerações finais.

Ao longo do segundo capítulo, foram analisados os principais conceitos e abordagens teóricas de investigadores portugueses, incluindo publicações de docentes da Licenciatura em Música na Comunidade e a análise ao plano curricular dos cursos superiores nacionais da área em questão. Foram, também, analisadas publicações de autores internacionais, utilizadas como referência nesses mesmos cursos. Após a exploração destas publicações, foi incluída uma análise comparativa das perspetivas apresentadas.

O terceiro capítulo detalha as opções que orientaram a recolha, o tratamento e a análise dos dados. Considerando a natureza exploratória do estudo e com vista a compreender, de forma aprofundada, as representações, perspetivas e práticas associadas à Música Comunitária em Portugal, foi seguida uma abordagem qualitativa, recorrendo à análise temática. Deste modo, procurou-se garantir a coerência entre os objetivos definidos, as técnicas de recolha de dados – entrevista semiestruturada – e os procedimentos realizados. Consequentemente, o capítulo encontra-se estruturado em

cinco secções: questões da investigação e objetivos do estudo, descrição das técnicas de investigação utilizadas, caracterização dos entrevistados, apresentação dos procedimentos adotados e exposição da opção metodológica adotada para a análise de dados.

No quarto capítulo foram apresentados os resultados empíricos da análise das entrevistas, estruturados a partir dos três temas centrais: a Música Comunitária, o Músico Comunitário e os principais desafios enfrentados pelos profissionais.

No quinto capítulo procedeu-se à apresentação da discussão dos resultados, através da análise comparativa entre o enquadramento teórico previamente apresentado e os resultados empíricos obtidos, fomentando uma interpretação crítica e contextualizada das perspetivas emergentes.

No sexto e último capítulo, intitulado Considerações Finais, respondeu-se aos objetivos de investigação definidos a partir da apresentação das conclusões do estudo. Foram também sintetizadas as limitações da investigação e recomendações propostas para futuras pesquisas, reforçando a necessidade de contínua investigação sobre a Música Comunitária em Portugal.

2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

| " " | | " "

A música, a dança, o teatro ou a pintura são exemplos de manifestações artísticas, pelo que a sua análise implica, inevitavelmente, uma reflexão sobre o conceito de arte. Assim, numa primeira fase, será adotada uma abordagem mais ampla, relativa a algumas reflexões sobre a noção de arte. Contudo, considerando o foco desta investigação, será analisado, de forma mais extensa, o conceito de Arte Comunitária/Práticas Artísticas Comunitárias e os conceitos-chave que com ele se relacionam. De forma progressiva, afunila-se para uma possível ramificação deste conceito – a Música Comunitária.

Ao longo da análise da literatura, tornou-se possível verificar uma diversidade terminológica relativa a alguns conceitos pertinentes. Diferentes autores recorrem a designações distintas para se referirem a conceitos cujas práticas no terreno aparentam ser equivalentes. Consequentemente, considerou-se que os termos Arte Comunitária e Práticas Artísticas Comunitárias se referem a práticas equivalentes e, nesse sentido, de forma a não dispersar e para manter o foco do presente estudo, optou-se por não aprofundar a opção terminológica de cada autor, tendo ambos os termos sido utilizados ao longo da investigação, como sinónimos. A mesma diversidade verificou-se relativamente aos termos Música na Comunidade ou Música Comunitária, bem como as designações atribuídas aos profissionais da área - Músico na Comunidade ou Músico Comunitário. No entanto, considerando que estes últimos termos nomeiam o tema central da dissertação, foram alvo de questionamento no estudo empírico, apesar de a literatura oferecer uma justificação para as escolhas terminológicas tomadas. Apesar da discussão terminológica da área em estudo ser retomada adiante, no estudo empírico, adianta-se que, ao longo da dissertação, serão utilizados maioritariamente os termos *Música Comunitária* e *Músico Comunitário*, em alinhamento com a terminologia internacional original e consistência com outras práticas artísticas e sociais de natureza comunitária. Nas citações diretas, independentemente dos termos utilizados, será respeitada a terminologia utilizada pelos autores.

Na primeira parte do capítulo, inicia-se uma reflexão sobre o conceito de arte explorando a sua dimensão como direito humano universal, pela visão de autores como Cruz (2022) e Matarasso (2019), com recurso às orientações e políticas nacionais e internacionais, nomeadamente, a Constituição da República Portuguesa (CRP) e a Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH). Desta análise emerge o conceito

de Democracia Cultural, tal como proposto por Matarasso (2019), Lopes (2009) e a Carta do Porto Santo (2021), na qual se enquadram as Práticas Artísticas Comunitárias/Arte Comunitária, conforme defendido por Matarasso (2019) e Cruz (2023). Será, ainda, abordado o conceito de participação, essencial para estas práticas, na ótica de Cruz (2019b; 2022) e Losego (2016), complementado pela visão de Lanfranchi (s.d.), Lopes (2009) e a reflexão de Ranciére (2014) relativa ao papel do espectador ativo emancipado e a sua relação com as Práticas Artísticas Comunitárias/Arte Comunitária.

A segunda parte deste capítulo, num plano geral, foca-se nos “Caminhos da Música Comunitária”, explorando o conceito de Música Comunitária, através da visão de autores portugueses, incluindo informações relativas aos cursos superiores nacionais da área e de autores de referência internacionais que se constituem como referência destes cursos superiores. Será, ainda, estabelecido um paralelo entre os fundamentos da Arte Comunitária/Práticas Artísticas Comunitárias e da Música Comunitária a partir da visão de autores portugueses e da perspectiva de autores internacionais. Inclui-se uma análise da investigação académica existente em Portugal, na ótica dos autores como Graça e Rodrigues (2023). Relativamente aos cursos superiores nacionais da área, é apresentada uma comparação dos seus planos de estudo e bibliografia escrita e publicada por docentes, como Vieira et al. (2015) e Moreira e Gama (2020). Por fim, serão destacadas as principais contribuições da investigação académica internacional, tal como mencionado, com especial atenção a autores de referência como Higgins (2012) e Higgins e Willingham (2017) e os seus modelos conceptuais que enriquecem a compreensão dos valores e práticas de Música Comunitária no Reino Unido, onde, nos anos sessenta, apareceu o conceito de *Community Music*.

2.1. Arte como Direito Humano

2.1.1. Orientações e políticas

Cruz (2022), afirma que, em sociedades onde as necessidades básicas, como habitação, saúde e educação são necessariamente a prioridade, a cultura e a participação cultural tornam-se questões secundárias. O que resulta num acesso e numa participação culturais limitados aos setores socioeconómicos mais favorecidos da sociedade. Todavia,

a realidade é que o direito a participar na cultura está presente em dois pilares que visam garantir os direitos e liberdades dos cidadãos: a CRP e a DUDH.

A CRP foi publicada a 1 de abril de 1976 e define os direitos, liberdades e garantias de todos os cidadãos portugueses. Esta declara que Portugal

é um Estado de direito democrático, baseado na soberania popular, no pluralismo de expressão e organização política democráticas, no respeito e na garantia de efetivação dos direitos e liberdades fundamentais e na separação e interdependência de poderes, visando a realização da democracia económica, social e cultural e o aprofundamento da democracia participativa. (Artigo 2.º)

No artigo 42.º da CRP está consagrada a “Liberdade de criação cultural”: “1. É livre a criação intelectual, artística e científica” e “2. Esta liberdade compreende o direito à invenção, produção e divulgação da obra científica, literária ou artística, incluindo a proteção legal dos direitos de autor.”. O que reflete o direito à invenção, produção e divulgação de obras, nomeadamente artísticas, e reconhecendo a proteção legal dos direitos de autor. Ainda, o artigo 73.º, relativo à “Educação, cultura e ciência”, reflete, no ponto 3., que o Estado promove

a democratização da cultura, incentivando e assegurando o acesso de todos os cidadãos à criação e fruição cultural, em colaboração com os órgãos de comunicação social, as associações e fundações de fins culturais, as coletividades de cultura e recreio, as associações de defesa do património cultural, as organizações de moradores e outros agentes culturais.

O que estabelece que o Estado deve não só proteger a liberdade individual de criar, como ter papel ativo e a responsabilidade de fomentar ambientes culturais acessíveis a todos.

Em segundo lugar, a DUDH é o documento internacional onde estão codificados todos os direitos universais, interdependentes e inalienáveis que representam as

necessidades básicas de todas as pessoas. Entre os 30 artigos nela presentes, o artigo 27.º refere “o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir das artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam”, o que reforça a ideia de que a participação na criação cultural não é um privilégio, mas sim um direito humano fundamental.

Segundo Matarasso (2019), o conceito de arte define a experiência humana e assenta na participação, construção e partilha. Para o autor, a arte pode ser uma forma de expressão e comunicação que representa a liberdade democrática, pelo que assenta na dimensão auto consciente e intencional, o que exige ao artista concentração e capacidades como imaginação, sensibilidade e coragem, para que a possa construir com sentido. Matarasso (2019) também realça que “ninguém nasce artista” (p.54), mas que todos têm o direito e o potencial de se tornarem artistas, desde que tenham essa oportunidade e escolherem investir nesse potencial de participar em processos artísticos e criar arte. Só é possível afirmar que os cidadãos têm consagrado o direito a participar na vida cultural e artística quando realmente há possibilidade de “acesso a conhecimento, formação, espaço, tempo e recursos” (Matarasso, 2019, p.85) para criar ativamente e “ser artista”. Esta natureza participativa e humana da arte legitima a consagração destes direitos em documentos e orientações nacionais e internacionais oficiais, como as apresentadas anteriormente, que assegurem o seu enquadramento e o acesso a todos os que desejem participar.

Para que o acesso a participar em processos artísticos seja possível é necessário pôr em prática o conceito de Democracia Cultural, como forma política menos opressiva que ambiciona o espaço e oportunidade para todos se expressarem através da arte (Matarasso, 2019). Afinal, “a democracia é uma metodologia social dinâmica, uma forma de funcionamento e de partilha do poder. Nela valorizam-se os interesses e as necessidades de todos os cidadãos” (Carta do Porto Santo, 2021, p.4). Lopes (2009), afirma que a Democracia Cultural é uma política cultural complexa, que ao longo do tempo foi sofrendo alterações e é difícil de conquistar. Consequentemente, o autor apresentou a sua proposta de Democracia Cultural num conjunto de pilares como: i) negar a ideia de cultura como forma de distinção de classes sociais, criação de hierarquias ou privilégio de uma elite; ii) o direito à cultura num sentido individual e coletivo,

promovendo a liberdade e valorizando as diversas formas de expressão e linguagem culturais, com critérios de qualidade novos e reajustados; iii) abandonar gradualmente o conceito de público visitante e consumidor distante, alheado e ignorante; e iv) utilizar os recursos técnicos, humanos e financeiros das instituições culturais como primeiro passo para criar uma relação mais próxima, alienada do conceito clássico de público/consumidor/visitante e explorando novas formas de relação com a arte e a cultura numa base mais profunda. Concluindo, este “modelo cultural (...) advoga a criação de condições para uma participação mais ativa e o reconhecimento das práticas culturais dos diferentes grupos sociais” (Carta do Porto Santo, 2021, p.6).

Em acrescento a conhecermos este conceito, é necessário partirmos para a ação e a Carta do Porto Santo (2021) apresenta um conjunto de recomendações às organizações culturais e educativas para a promoção da democracia cultural, nomeadamente: promover ações e projetos entre instituições culturais e educativas; criar conselhos consultivos que integrem membros da comunidade, incluindo jovens; assegurar a representatividade e diversidade cultural das equipas das instituições culturais; investir na acessibilidade das instituições e programas culturais; promover a pluralidade das vozes; e comunicar resultados para a disseminação de boas práticas.

2.1.2. Arte Comunitária

Desenvolver a Democracia Cultural é um dos objetivos da Arte Comunitária (Matarasso, 2019). Na visão de Cruz (2023), a arte não resolve, de forma milagrosa, problemas sociais, educativos ou de outra natureza. Por isso, quando a intervenção social artística se centra apenas no impacto social que a arte poderá gerar, a consequência pode ser limitar o seu potencial criativo ou até produzir efeitos contrários ao pretendido. Torna-se, por isso, fundamental refletir profundamente sobre estas práticas e valorizar a arte pela arte, ou seja, pelo seu valor intrínseco, enquanto experiência estética e de fruição. Criando, desta forma, projetos que respeitem este princípio e que seja, verdadeiramente, acessível a todos consubstanciando a ideia de arte como direito humano. Afinal, são as particularidades do processo artístico, bem como a expressão e descoberta artística individual, que podem, eventualmente, influenciar as dimensões social e relacional (Cruz, 2023; Matarasso, 2019). Importa, ainda, assegurar que essa participação seja positiva,

assente nos princípios da cocriação e de relações horizontais e não hierárquicas, em alinhamento com os princípios democráticos (Cruz, 2019a; Cruz, 2022; Cruz, 2023; Matarasso, 2019). É neste contexto que surgem as Práticas Artísticas Comunitárias/Arte Comunitária.

Tal como referido anteriormente, a Arte Comunitária está, então, ligada ao conceito de Democracia Cultural e o seu principal objetivo é contribuir para que qualquer ser humano crie arte, se assim o desejar, usufruindo desse direito. A Arte Comunitária parte da relação equitativa de artistas profissionais e não profissionais e é livre de um guião que dite o processo artístico ou o resultado, de uma autoridade que queira sobrepor a sua visão à do restante grupo, e de qualquer intenção política ou social (Matarasso, 2019).

O conceito de participação, que surgiu ao longo da investigação, define-se pelo ato de tomar parte ou participar na tomada de qualquer decisão, o que reflete um envolvimento no processo (Losego, 2016). Participar e criar arte é participar na cultura, que é um pilar base da democracia (Losego, 2016). Cruz (2022) debateu-se com a existência de várias formas de participar nas Práticas Artísticas Comunitárias. O autor considera que a participação pode ir de passiva (mais próxima de uma ótica de observação) a ativa (tomando parte do processo de forma proativa) e que esta pode afetar o possível impacto das Práticas Artísticas Comunitárias nas pessoas que nelas se envolveram (Cruz, 2022). Neste sentido, Cruz (2019b) realça que experiências prévias podem ser um fator determinante para a tomada de decisão de participar ou não em algo, afirmando que “um dos pontos fundamentais é a premissa de que a participação gera participação, ou seja, a predisposição para participar parece estar conectada com experiências anteriores, desta natureza, nos percursos de vida dos cidadãos” (p.32).

Lanfranchi (s.d.) enfatiza que definir estas práticas constitui um desafio, uma vez que não correspondem a processos comuns no quotidiano e, para muitas pessoas, são ainda desconhecidos, quer por nunca terem tido contacto direto, quer por nunca terem ouvido falar sobre elas. Por essa razão, torna-se frequentemente necessário recorrer à apresentação de exemplos concretos de projetos (Lanfranchi, s.d.). Estas práticas procuram, de certa forma, alterar o modelo tradicional e mais comum de produção e fruição artística, no qual a arte é concebida por artistas profissionais e consumida por um

público espectador/passivo. Esta última ideia, também, foi sublinhada anteriormente, por Lopes (2009), no pilar que se refere “público visitante e consumidor distante, alheado e ignorante”. Aprofundando este conceito, Ranciére (2014) refletiu acerca do papel do espectador e realçou dois aspetos que seguem a mesma linha de raciocínio já mencionada: primeiro, “olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção” (p.8), segundo, “é o contrário de agir. O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo” (p.8). O autor aborda esta perspectiva em torno de uma forma de arte em específico, o teatro, e sugere que são necessárias práticas que contrastem com esta ideia de espectador passivo, afirmando que “precisamos de outro teatro, um teatro sem espectadores: não um teatro diante de assentos vazios, mas um teatro (. ...) no qual eles se tornem participantes ativos em vez de serem *voyeurs* passivos.” (Ranciére, 2014, p.9).

Como frente que contribua para a efetivação de todos estes pilares, as Práticas Artísticas Comunitárias/Arte Comunitária devem promover espaços onde o espectador assume este papel ativo na construção artística, possibilitando a participação ativa do artista não profissional em processos de criação artística e cultural.

2.2. Caminhos da Música Comunitária

O reconhecimento da Arte como direito humano e os princípios da democracia cultural estabelecem-se como fundamentos da Arte Comunitária/Práticas Artísticas Comunitárias (discutidas no sub-capítulo anterior) e, como será apresentado de seguida, constituem-se igualmente como pilares da Música Comunitária enquanto ramificação destas práticas. A seguinte secção visa afunilar a análise da literatura para o centro deste estudo: a Música Comunitária e a função dos profissionais desta área – Músicos Comunitários.

Sabe-se que existem outras publicações no âmbito da expressão musical em contextos comunitários, tal como realçado por Graça e Rodrigues (2023) quando listam outros artigos que parecem tocar em alguns destes temas - comunidade e música. No entanto, no âmbito desta pesquisa em particular, e como opção metodológica, optou-se por restringir a amostra a artigos portugueses que incluam no seu título, especificamente, os termos *Música na Comunidade* ou *Música Comunitária*.

2.2.1. A Música Comunitária na investigação académica em Portugal

No decorrer da pesquisa de produções escritas publicadas, foram identificadas dissertações de mestrado, teses de doutoramento e artigos que se encontram listadas na tabela abaixo (Tabela 1).

Tabela 1

Publicações referentes ao tema Música na Comunidade/Música Comunitária em Portugal

Tipo de Publicação	Referência
Dissertação de Mestrado	Sinde, J. M. (2014). <i>No peito dos desafinados: um estudo exploratório sobre as potencialidades da música comunitária no contexto português</i> . [Dissertação de mestrado, Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/78951
Tese de Doutoramento	Graça, J. M. G. (2024). <i>Música e Comunidade: Música na Comunidade em Portugal e no Ensino Artístico</i> . Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. ¹
Artigo em Revista Científica	Gama, A., & Moreira, P. (2020). Música na Comunidade e intervenção: uma abordagem às práticas dos estudantes da licenciatura em música na comunidade da eselx/esml em contexto de estágio (2015-2017). <i>European Review of Artistic Studies</i> , 11(3), 67–82. https://doi.org/10.37334/eras.v11i3.242 Graça, J., & Rodrigues, H. (2023). Música na Comunidade em Portugal (1980-2021): Prática versus disseminação. <i>Revista Portuguesa de Musicologia</i> , 10(1), 37-58.
Publicação de Artigo em Conferência	Vieira, N., Gama, A., Marques, M., & Garcia, C. (2015). <i>As práticas dos/as estudantes do curso “Música na Comunidade”: a música como um meio</i> . 9–20.
Poster	Graça, J. (2020). <i>Poster - Música e Comunidade - Música na Comunidade em Portugal e no ensino artístico</i> .

Nota. Dados da pesquisa

De acordo com Graça e Rodrigues (2023), o conceito de Música Comunitária “suruiu no final dos anos sessenta no Reino Unido” (p.38) e, em Portugal, “as práticas de projetos comunitários baseados na música podem ser identificadas aproximadamente a partir dos anos oitenta do século XX.” (p.41). Desde o século XXI tem-se assistido ao aumento da investigação sobre Música Comunitária, bem como à proliferação de projetos que recorrem à arte como recurso de transformação social, inclusão e desenvolvimento comunitário, com ênfase em projetos ligados à Música Comunitária (Gama, 2021; Graça,

¹ Tese publicada e defendida em 2025, no decorrer da presente pesquisa, pelo que não foi incluída no corpo teórico da presente investigação.

2020). Não obstante, Graça e Rodrigues (2023) alertam para um “aparente desfasamento entre a magnitude de projetos que se desenvolvem em Portugal e a produção académica sobre os mesmos” (p.38). De acordo com estes autores, esta lacuna “entre o que se faz e o que se escreve sobre o que se faz” (p.42) é mais evidente em projetos que tenham acontecido antes de 2005. No entanto, esta disparidade contribui para a dificuldade em descrever o conceito de Música Comunitária (MC) e compreender o seu campo de atuação. Afinal, “embora os projetos de MC não necessitem obrigatoriamente de um carácter científico nem da expectativa de resultados teóricos, beneficiam significativamente da reflexão crítica” (Graça & Rodrigues, 2023, p.42). Este benefício é igualmente referido na Carta do Porto Santo, supramencionada, quando esta destaca a importância de partilhar resultados e reflexões sobre o trabalho desenvolvido, nomeadamente como forma de divulgação de práticas desenvolvidas.

Atualmente, o termo Música Comunitária revela-se variável, assumindo significados distintos, dependendo do projeto e dos profissionais que nele trabalham, incluindo os Músicos Comunitários (Graça & Rodrigues, 2021; Graça, 2020). No entanto, “uma das riquezas da intervenção prática é a de que haverá quase tantas metodologias quantos os projetos.” (Graça & Rodrigues, 2023, p.39). Ainda assim, Graça e Rodrigues (2023) destacam que “diversos autores apontam que esta ambiguidade resolve-se definindo os projetos não pela sua disparidade de práticas, mas pelas crenças que partilham.” (p.40).

Graça e Rodrigues (2023), apesar de destacarem que a “definição [de Música Comunitária] não é consensual ou sintética” (p.39), fazem uma proposta de definição para estas intervenções, a considerar no âmbito do seu artigo:

a MC é uma prática multifacetada e abrangente, caracterizada pela sua natureza multimodal e multidisciplinar, na qual um ou mais profissionais da música colaboram com artistas amadores para conceber projetos artísticos, usando a música como meio de interação, com destaque para a promoção do bem-estar psicossocial dos participantes, embora também possam visar impactos socioeconómicos ou políticos mais amplos. (p.41)

Mais especificamente, os autores, também, sugerem que estas práticas “envolvem a participação ativa na prática musical (tocar/cantar, improvisar ou compor) por uma comunidade, liderada por um especialista. Tendem a fazer uso de material musical bastante diverso, uma vez que é adaptado à comunidade a que se destina” (p.39). Em paralelo, “fomenta-se uma noção de responsabilidade individual para com o grupo, que é recíproca. A criação de um espaço seguro para a exploração e expressão da identidade individual é um dos pontos centrais e comuns desta forma de «musicar».” (Graça & Rodrigues, 2023, p.39 e 40). De acordo com os autores a criação destes ambientes acolhedores, onde todas as contribuições são valorizadas, permitem a “exploração criativa” (p.40) e livre, ou seja, “sem risco de humilhação ou diminuição do seu contributo” (p.40).

No que concerne os participantes que podem ser envolvidos em projetos desta área, os autores consideram que “estes projetos desenvolvem-se em comunidades com as mais diversas características demográficas e etárias, desde jovens a idosos.” (p.40). Ainda assim, consideram que “dadas as características anteriores, há uma tendência para a inclusão de indivíduos ou grupos desfavorecidos.” (Graça & Rodrigues, 2023, p.40).

Sinde (2014) conduziu um estudo exploratório de cariz qualitativo, enquadrado na sua dissertação de mestrado, onde recorreu à aplicação de entrevistas semiestruturadas a seis Músicos Comunitários, atualmente envolvidos em projetos musicais comunitários, com duração mínima de seis meses, em Portugal, da zona do Porto. O autor considerou projetos que se enquadrassem nos seguintes critérios: trabalho com “populações desfavorecidas ou marginalizadas ou em situação de exclusão social, isoladamente ou em conjunto com outras populações” (p.21), cujo objetivo principal fosse “a promoção da inclusão social” (p.21). Algumas das principais conclusões destacadas pelos Músicos Comunitários entrevistados foram: o interesse em privilegiar a prática e participação ativa em detrimento da teoria/aprendizagens formais da música, que apesar de importantes, são consideradas menos relevantes que a experiência social e pessoal, e a promoção da criatividade, confiança e sentido de pertença; a importância de relações horizontais e de cooperação entre profissionais e os participantes, de forma a que os participantes sintam que o profissional é um membro do grupo; o desafio de equilibrar a vontade dos profissionais de trabalhar na melhoria da qualidade musical e a necessidade de garantir a

acessibilidade e inclusão de todos os participantes; a flexibilidade na escolha de repertório, de instrumentos musicais ou outros materiais sonoros não convencionais (exemplo: amarrotar papel, bater com o lápis) e de géneros musicais.²

2.2.2. A Música Comunitária nos cursos superiores em Portugal

Ainda que, como destacado anteriormente, a Música Comunitária em Portugal tenha poucas produções escritas/reflexões críticas publicadas sobre esta área em comparação com a grande quantidade de projetos que têm sido desenvolvidos, é factual que existem dois cursos superiores nacionais em torno desta área, aspeto, também, destacado por Graça e Rodrigues (2023).

Entre as seis publicações encontradas (Tabela 1), duas foram escritas por docentes da Licenciatura em Música na Comunidade (LMC) do Instituto Politécnico de Lisboa (IPL)³, estando diretamente relacionadas com o trabalho desenvolvido neste curso. Vieira et al. (2015) afirmam que esta licenciatura resulta de uma parceria entre a Escola Superior de Educação de Lisboa (ESELx) e a Escola Superior de Música de Lisboa (ESML) e pretende formar “músicos habilitados a dar respostas artísticas adequadas a diferentes públicos, sendo capazes de intervir em contextos comunitários (culturais, sociais e educativos) heterogéneos.” (p.11). Segundo os autores, os Músicos Comunitários formados nesta licenciatura devem ser capazes de desenvolver o seu trabalho com diferentes faixas etárias, desde crianças até idosos, e em variados contextos e/ou instituições (Vieira et al., 2015) abrangendo organizações do 1.º ao 3.º setor, como agrupamentos de escolas, Juntas de Freguesia, associações, Instituições Particulares de Solidariedade Social, Organizações Não-Governamentais para o Desenvolvimento ou outras organizações/instituições (Moreira & Gama, 2020). O seu trabalho deve assentar nos princípios da democracia cultural e deve ser realizado através da articulação de um

² Devido à dimensão limitada da amostra e à abordagem metodológica que espelhou uma perspetiva da Música Comunitária mais restrita (centrada na inclusão social e comunidades desfavorecidas) em comparação ao conceito abrangente discutido na presente dissertação, não se procederá a uma análise mais extensa da referida publicação, sendo apenas mencionadas visões mais gerais dos entrevistados.

³ Relativamente à Licenciatura em Música em Contextos Comunitários, não foram apresentados dados de literatura, uma vez que não foram encontradas publicações de docentes deste curso.

conjunto de competências musicais como a performance, a criação artística e musical, conhecimentos de vários instrumentos musicais, capacidades de trabalho de grupo e autorreflexão (Vieira et al., 2015). Por seu lado, Moreira e Gama (2020), realçam a ideia de que “o cerne da questão é o envolvimento e a transformação que a intervenção pode realizar junto dos grupos/comunidades” (p.70).

De acordo com Vieira et al. (2015), os licenciados devem ser capazes de utilizar a música como ferramenta para trabalhar com uma comunidade e/ou território, podendo cumprir funções como músico, animador por meio da música, coordenador de projetos ou “responsável por serviços na área da música” (p.11) e todo o seu trabalho deve promover a participação ativa da comunidade envolvida no projeto.

Moreira e Gama (2020), consideram que os projetos desenvolvidos devem utilizar a Metodologia de Projeto tal como proposta pela autora Guerra (2007), dando início à fase de planeamento, partindo de um diagnóstico participativo que permite conhecer o contexto, o público e o território com que irão trabalhar, procedendo, posteriormente à criação do projeto, implementação e sua avaliação. Os autores Vieira et al. (2015) defendem ainda que a intervenção do Músico na Comunidade deve acontecer: “na” comunidade, ou seja, dentro da comunidade; “da” comunidade, pretendendo contribuir para o desenvolvimento da mesma; trabalhar “para” a comunidade; e “com” a comunidade, tendo como objetivo a participação da comunidade na intervenção.

Ao longo da análise da intervenção em contexto de estágio dos alunos da LMC, os autores referem que, embora a música seja a principal ferramenta, os projetos podem envolver outras áreas artísticas, complementando, em alguns casos, com áreas como o teatro, o movimento, a literatura ou outras (Moreira & Gama, 2020; Vieira et al., 2015). Esta interdisciplinaridade é exponenciada pelo facto de os orientadores destes estágios não serem exclusivamente da área da música, mas também do teatro e da intervenção social, de modo a oferecerem um apoio mais completo e diversificado aos estudantes (Vieira et al., 2015).

Todo este trabalho deve ser desenvolvido no âmbito da educação não formal, pela sua flexibilidade e possibilidade de “ir ao encontro das necessidades e interesses das comunidades” (Vieira et al., 2015, p.13). A educação formal é o campo mais conhecido da educação, dado que abrange a forma de ensino escolar e responde a um conjunto de

leis, critérios e procedimentos nacionais já estabelecidos (Gohn, 2014). No entanto, tal como já foi referido, existem outras formas de educação sob a designação de educação não formal ou de educação informal. Foquemo-nos, por momentos, no conceito de educação não formal. Este não é um substituto da educação formal, mas difere por não estar limitado por currículos e regras generalizadas estabelecidas por órgãos superiores, pelo contrário, é mais livre e adequada aos que nela estão envolvidos (Gohn, 2014). O termo educação não formal designa aprendizagens socioculturais e produção de conhecimentos que envolvem projetos sociais, programas, instituições ou organizações que lutam contra a exclusão e desigualdades sociais e promovem a cidadania, a inclusão, programas sobre os direitos humanos, atividades artísticas, culturais e educacionais, entre tantos outros (Gohn, 2014). Tem como objetivos trabalhar temas, ações e conceitos não tão desenvolvidos em contexto escolar, para a formação de cidadãos livres e emancipados detentores de direitos e deveres. Por último, abordemos o conceito de educação informal. Gohn (2014), refere-se à educação informal como um processo de aprendizagem contínuo, não estruturado, despoletado pelas interações e experiências quotidianas com o meio que rodeia um indivíduo.

Graça e Rodrigues (2023) destacaram alguns elementos interessantes sobre as licenciaturas. Primeiro, referem que a LMC foi criada em 2007 e que, como vimos anteriormente, isto “coincide com um aumento de visibilidade de projetos de MC em Portugal.” (p.42). Segundo, referiram que, como esta área “não se encontra discriminada na Classificação das Atividades Económicas Portuguesas (CAE) (. . .) Torna-se difícil mapear o destino profissional dos estudantes do curso” (p. 43), o que de certa forma contribui para que esta prática continue “invisível em muitos casos” (p.43). Em relação à LMCC, do IPB, os autores referem que esta surgiu no ano letivo 2018/19. Curiosamente, o ano em que a LMC foi alvo de uma reformulação, no qual se introduziram novas componentes formativas diretamente relacionadas com a Música Comunitária, que até então não faziam parte do curso e outras que sofreram algumas alterações.⁴

⁴ Com destaque na inclusão das UC “Introdução à Música na Comunidade” e “Introdução à Investigação em Música na Comunidade”, e na reformulação das UC “Teatro e Prática Comunitária” (existia enquanto “Teatro”) e “Gestão de Projetos Comunitários” (existia enquanto “Gestão de Projetos”)

A existência de cursos superiores na área da Música Comunitária realça o seu valor e reconhecimento, pelo que foi considerado relevante compreender melhor o processo de ingresso e os seus planos de estudos (Tabela 2), de modo a aprofundar que tipo de áreas disciplinares podem ser relevantes na formação de um Músico Comunitário.

Relativamente à candidatura à LMC, da ESELx e da ESML, do IPL ou à Licenciatura em Música em Contextos Comunitários (LMCC), da Escola Superior de Educação de Bragança (ESEB), do Instituto Politécnico de Bragança (IPB) observam-se tanto semelhanças como distinções nos respetivos processos de ingresso. Primeiro, a candidatura à LMC é realizada através do concurso local de acesso, enquanto que a LMCC é através do Concurso Nacional de Acesso. Em ambas as licenciaturas, a conclusão do ensino secundário ou habilitação legalmente equivalente é um requisito obrigatório (Concurso Local de Acesso, 2025-26; Música em Contextos Comunitários, s.d.).

No que concerne as provas específicas, a LMC compreende uma componente escrita - avaliação de competências teóricas de formação musical como reconhecimento auditivo, ditados rítmicos e ditados melódicos – e uma componente oral: leitura de duas frases rítmicas, leitura melódica tonal entoada, reprodução de frases melódicas num instrumento à escolha do candidato, interpretação de uma canção previamente selecionada e preparada (com ou sem acompanhamento instrumental do candidato), interpretação de uma obra ou excerto de obra num instrumento (excluindo a voz) à escolha, improvisação vocal e/ou instrumental sobre uma sequência harmónica escutada no momento, e uma entrevista ao candidato (Instituto Politécnico de Lisboa, s.d.) Em suma, com exceção da entrevista, as provas focam-se na avaliação de conhecimentos técnicos musicais, considerados pelos docentes pré-requisitos essenciais para o ingresso na licenciatura. Infere-se, assim, que as competências relativas aos conhecimentos práticos do terreno, gestão de projetos e aspetos específicos do trabalho do Músico Comunitário são perspectivadas como aquisições a serem desenvolvidas ao longo do percurso académico, ao contrário das competências e conhecimentos, que apesar de poderem ser desenvolvidos e aprofundados, deve haver conhecimentos prévios.

A LMCC inclui igualmente pré-requisitos, nomeadamente uma componente escrita, uma prática e uma entrevista, de forma a avaliar os conhecimentos, experiências

e contextos musicais dos diferentes candidatos (Música em Contextos Comunitários, s.d.). Não obstante, a ausência de informações detalhadas ou de exemplos concretos das provas específicas não permitiu uma análise mais aprofundada dos seus moldes e critérios de avaliação.

A tabela seguinte foi criada a partir dos planos de estudos apresentados nos *sites* institucionais de cada curso e a ordem das Unidades Curriculares (UC) foi construída com base na semelhança de termos que designam cada UC, de modo a criar uma possível correspondência, por exemplo “Educação Auditiva I” (IPL) e “Formação Auditiva I” (IPB) ou “Coro I” (IPL) e Coro 1 (IPB). No entanto, em cada ano, após a UC “Optativa” do IPL e UC “Opção” do IPB as UC deixam de apresentar qualquer correspondência.

Tabela 2

Plano de Estudos da LMC do IPL e da LMCC do IPB

LMC, IPL	LMCC, IPB
1.º ano	
Educação Auditiva I	Formação Auditiva I
Coro I	Coro 1
História da Música I e II	História da Música 1
Prática de Harmonização no Instrumento I: Teclas/Guitarra	Prática em Guitarra
Introdução à Música na Comunidade	Música na Comunidade 1
Música e Tecnologia I	Novas Tecnologias da Música
Optativa	Opção 1
Prática Instrumental de Conjunto I	Acústica e Organologia Musical
Prática de Instrumentos de Percussão	Música Tradicional Portuguesa
Introdução à Investigação em Música na Comunidade	Repertório Musical
Modelos e Práticas de Intervenção Comunitária	
Teatro e Prática Comunitária	
Técnicas de Expressão em Língua Portuguesa	
2.º ano	
Educação Auditiva II	Formação Auditiva 2
Coro II	Coro 2
História da Música em Portugal	História da Música 2

Prática de Harmonização no Instrumento II: Teclas/Guitarra	Prática em Teclado
Harmonia	Análise e Técnicas de Composição
Prática Instrumental de Conjunto II	Música de Conjunto 1
Música e Movimento I	Música Movimento e Drama
Optativa	Opção 2
Prática de Direção Musical I	Música na Comunidade 2
Projeto Musical de Intervenção Comunitária I	
Música e Tecnologia II	
Acústica e Técnicas de Áudio	
Gestão de Projetos Comunitários	
3.º ano	
Educação Auditiva III	Formação Auditiva 3
Coro III	Coro 3
Prática Instrumental de Conjunto III	Música de Conjunto 2
Projeto Musical de Intervenção Comunitária II	Projeto de Prática Profissional
Técnicas de Arranjos Musicais	Composição
Optativa	Opção 3
Laboratório de Atividades e Recursos Musicais	Prática Instrumental
Culturas Musicais no Mundo	Etnomusicologia
Estudos de Música Popular	Prática Profissional
Música e Movimento II	
Prática de Direção Musical II	
Psicologia da Música	

Nota. Site da ESELx e site do IPB

A análise da tabela 2 revela que os planos curriculares das duas licenciaturas detêm UCs com designações semelhantes, mas outras distintas. Ainda que ambas as licenciaturas unam o conceito de Música e de Comunidade/Comunitário e partilhem o propósito de formar profissionais nesta área, os planos curriculares divergem, sendo que a LMC evidencia um maior número de UC por ano e no total, em comparação com a LMCC. O conjunto mais alargado das UC da LMC, que inclui “Introdução à Investigação em Música na Comunidade”, Modelos e Práticas de Intervenção Comunitária” e “Gestão de Projetos Comunitários”, visa dotar os estudantes de competências cruciais, como a capacidade de investigação e análise crítica, a compreensão de modelos e metodologias de intervenção comunitária e dos diversos atores envolvidos, bem como a aquisição de

habilidades para a conceção, planeamento, financiamento, implementação e avaliação de projetos de intervenção social e musical.

Destaca-se também a UC de Projeto Musical de Intervenção Comunitária (PMIC) I e II que configura a primeira experiência de trabalho no terreno com um grupo e está enquadrada na licenciatura, como um estágio orientado ao longo de todo o ano, em simultâneo com as outras UC. A partir da análise à Ficha de Unidade Curricular (FUC) compreende-se que, ao longo do estágio, os alunos, futuros Músicos Comunitários, devem desenvolver capacidades de: i) criar, implementar e avaliar projetos, utilizando a fundamentação teórica da Música na Comunidade e da Arte Comunitária; ii) criar, implementar e avaliar “atividades musicais, adequadas a diferentes públicos e contextos comunitários” (p.2); iii) liderar, motivar e gerir os grupos; iv) “trabalhar colaborativa e eticamente com vários atores da comunidade” (p.2); v) “mobilizar outros domínios artísticos na sua intervenção, refletindo criticamente e segundo uma perspetiva estética acerca dos processos criativos e seus produto”; vi) comunicar bem de forma escrita e oral, “revelando capacidade para articular e fundamentar teoricamente ideias, argumentos e decisões” (p.2).

Deste modo, é perceptível que a formação de profissionais na área de Música Comunitária exige uma articulação entre o aprofundamento de conhecimentos musicais técnicos - como treino auditivo, prática de instrumentos harmónicos, prática vocal e instrumental em conjunto, história da música, análise e técnicas de arranjos/composição – e um conjunto de competências para uma atuação multifacetada no campo da Música Comunitária – que integra a capacidade de: investigação; análise crítica; seguir uma metodologia de projeto que prioriza o diagnóstico participativo do contexto e participantes, que permite a conceção, planeamento, financiamento, implementação e avaliação de projetos; bem como a capacidade de liderar, motivar e gerir grupos; capacidade de colaborar com os vários atores da comunidade; mobilizar outros domínios artísticos; desenvolver comunicação escrita e oral robusta.

2.2.3. A Música Comunitária na investigação académica internacional

Comparativamente a Portugal, internacionalmente existem mais produções escritas sobre Música Comunitária. Por esse motivo, tomou-se, como ponto de partida, a

bibliografia específica sobre o tema recomendada nas UC de Introdução à Música na Comunidade, da LMC do IPL e de Música na Comunidade 1, da LMCC do IPB (Tabela 3).

Tabela 3

Bibliografia recomendada pelas UC de “Introdução à Música na Comunidade” e “Música na Comunidade 1”

Tipo de Publicação	Referência
<p>Livros</p>	<p>Bartleet, B. & Higgins, L. (Ed.) (2018). <i>The Oxford Handbook of Community Music</i>. Oxford: Oxford University Press.</p> <p>Higgins, L. (2012). <i>Community Music in Theory and In Practice</i>. New York: Oxford University Press.</p> <p>Higgins, L. & Willingham, L. (2017). <i>Engaging in community music: an introduction</i>. New York: Routledge.</p> <p>Veblen, K. et al. (Ed.) (2013). <i>Community Music Today</i>. New York: Rowan & Littlefield Education.</p>
<p>Artigos</p>	<p>Higgins, L. (2010). Representação de prática: música na comunidade e pesquisa baseada nas artes, <i>Revista ABEM</i>, 23, 7-14.</p> <p>Partti, H., & Karlsen, S. (2010). Reconceptualising musical learning: new media, identity and community in music education. <i>Music Education Research</i>, 12(4), 369-382.</p>

Nota. Site da ESELx, FUC de *Introdução à Música na Comunidade* e Site do IPB, FUC de *Música na Comunidade 1*

Como podemos observar na tabela 2, na bibliografia recomendada, o termo Música Comunitária está academicamente bastante desenvolvido por autores como Brydie-Leigh Bartleet, Heidi Partti, Lee Willingham, Kari Veblen, Sidsel Karlsen, destacando-se largamente o autor Lee Higgins, no qual nos vamos focar, em consequência da relevância das suas obras e destaque na bibliografia de ambas as licenciaturas.

Há um aspeto em comum nas publicações de Higgins (2012), Higgins e Willingham (2017), Graça e Rodrigues (2023) e Graça (2020) que consiste na dificuldade que é definir a Música Comunitária. Este termo une dois conceitos complexos e frequentemente debatidos - conceito de música e o conceito de comunidade - para os quais não existe uma definição universal e consensual. Igualmente, não existe uma definição perfeita ou amplamente aceite que clarifique a união dos dois conceitos. No entanto, Higgins (2012) e Higgins e Willingham (2017) exploram possíveis definições base e tentam focar-se num aspeto possivelmente mais importante do que fechar a

definição de Comunitária, que são os valores e objetivos que esta área, bem como os seus profissionais, devem defender.

A Música Comunitária desenvolve-se em atividades diversas e complexas que variam com o contexto, no entanto, Higgins (2012) e Higgins e Willingham (2017) definem que esta é uma prática de intervenção musical, baseada nos princípios da Democracia Cultural, que envolve a interação entre um facilitador ou líder e os participantes, criando oportunidades musicais acessíveis, ou seja, aberto a qualquer pessoa que queira participar. Para os autores, esta é uma abordagem que se centra na facilitação e intervenção através da música, recorrendo a métodos da educação formal, não formal e informal, incentivando qualquer pessoa a envolver-se e entregar-se ao processo criativo.

Higgins (2012) sugere três perspetivas diferentes de Música Comunitária: 1) a música que faz parte de uma comunidade; 2) a criação de música em comunidade, sem intervenção de um elemento externo; e 3) uma intervenção ativa entre um líder musical e os participantes, que está alheia às instituições formais e é nesta última que o autor se foca ao longo do seu livro.

Higgins (2012) e Higgins e Willingham (2017) ao longo dos seus livros, descreveram um conjunto de competências e aspetos que devem guiar o trabalho de um Músico Comunitário. Na perspetiva de Higgins e Willingham (2017) um Músico Comunitário defende que fazer música é um direito e um elemento único e essencial ao ser humano. Com base nestes pressupostos, um Músico Comunitário tem o dever de encontrar e criar momentos e espaços para que todos os que queiram possam usufruir deste direito. A sua intenção deve ser criar, fazer e explorar música para que esta seja acessível a todos os que nela tenham interesse, incluindo classes sociais menos favorecidas.

Higgins e Willingham (2017), apresentam cinco palavras que permitiram a orientação para a escrita do livro: pessoas, lugares, participação, inclusão e diversidade. Os autores consideram que estas cinco palavras espelham o trabalho realizado na Música Comunitária. **Pessoas** porque o trabalho de um Músico Comunitário não faz sentido sem a partilha de experiências com os participantes; **lugares** realça a importância do contexto e meio que rodeia a criação musical; a **participação** ativa é o elemento fundamental da

Música Comunitária; **inclusão** - os músicos comunitários devem trabalhar para criação de relações positivas entre as pessoas; e **diversidade** pela importância de comemorar a diferença em ambientes positivos.

Para Higgins (2012) os profissionais da área devem procurar desenvolver experiências musicais envolventes, acessíveis e significativas, que combinem diversas práticas, como a escuta, a improvisação e a intervenção musical. Sempre através de processos flexíveis que se adaptem às características e necessidades dos grupos, os Músicos Comunitários devem estar disponíveis e abertos a mudanças (Higgins, 2012; Higgins & Willingham, 2017).

Desta perspectiva, os Músicos Comunitários assumem uma posição de liderança/facilitação, adotando uma abordagem pedagógica diversificada, alicerçada na educação não formal, rejeitando estruturas hierárquicas opressivas. Promovem ativamente a partilha do processo de criação, de ideias e de conhecimentos musicais entre o líder/facilitador musical e os participantes. Estes profissionais devem incentivar a criatividade e a confiança dos participantes, acreditando que o seu crescimento pessoal e social é tão relevante como o desenvolvimento musical (Higgins, 2012). Devem, igualmente, reconhecer o papel que a Música Comunitária pode ter na transformação social, no capital cultural, na emancipação e no empoderamento (Higgins & Willingham, 2017). Adicionalmente, é importante que atuem com respeito pela herança cultural das comunidades, valorizando a diversidade musical como expressão e enriquecimento da vida cultural, e reconhecendo o potencial da música para fomentar a aceitação e compreensão entre diferentes culturas (Higgins, 2012).

O trabalho de um Músico Comunitário deve funcionar, sempre que possível, em rede e com a criação de parcerias, contribuindo para a ligação entre pessoas, organizações e associações e, também, para a partilha de recursos, promoção dos projetos e, assim, para a sustentabilidade, credibilidade e visibilidade dos projetos (Higgins & Willingham, 2017). O Músico Comunitário submete-se, também, a processos de avaliação contínuos que visem avaliar e melhorar o projeto, bem como uma avaliação final que permita compreender o possível impacto dos projetos, se os seus objetivos foram cumpridos e promover a melhoria de projetos futuros (Higgins, 2012).

2.3. Análise Comparativa de Perspetivas

Ao longo da pesquisa e escrita do enquadramento teórico, foi possível identificar um conjunto de conceitos-chave que se revelam estruturantes na compreensão das práticas de Arte Comunitária e Música Comunitária. Estes conceitos - arte como direito humano universal, Democracia Cultural, relações horizontais *versus* hierárquicas, participação, tipos de educação, processos de criação flexíveis, transformação social e a importância das parcerias - são abordados de forma recorrente nos diferentes contributos teóricos e empíricos analisados.

Com base no enquadramento teórico anteriormente apresentado, procedeu-se à seleção de excertos sobre os conceitos-chave, com vista à sistematização e análise comparativa das perspetivas sobre Arte Comunitária e Música na Comunidade. Na tabela apresentada de seguida, cada linha apresenta um conceito-chave. Por sua vez cada coluna agrupa conjuntos de autores que partilham abordagens teóricas semelhantes, permitindo uma comparação estruturada das suas perspetivas. Adicionalmente, as contribuições de autores que complementam pontualmente conceitos específicos do enquadramento teórico são integrados junto às perspetivas dos grupos de autores principais dos subcapítulos, enriquecendo a análise e visualização das convergências e divergências entre autores (Tabela 4).

Tabela 4*Comparação de perspectivas com base nos principais conceitos identificados*

Conceitos-Chave	Matarasso (2019) e Cruz (2022;2023) - Arte Comunitária	Graça & Rodrigues (2023) – Música na Comunidade	Moreira & Gama (2020) e Vieira et al., (2015) – visão dos docentes da LMC	Higgins (2012) e Higgins & Willingham (2017) - Community Music
Arte como direito	<p>O seu principal objetivo é contribuir para que qualquer ser humano crie arte, se assim o desejar, usufruindo desse direito. Criando projetos que respeitem este princípio (arte pela arte), para que seja verdadeiramente acessível a todos.</p> <p>CRP – “Liberdade de criação cultural” (artigo 42.º) DUDH - “o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir das artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam” (artigo 27)</p>	<p>As práticas de Música Comunitária contribuem para a proliferação de projetos que recorrem à arte como recurso de transformação social, inclusão e desenvolvimento comunitário.</p>	<p>Nota: os autores não fazem menção explícita ao conceito de arte como um direito, no entanto, referem a importância de os Músicos Comunitários desenvolverem o seu trabalho com diferentes faixas etárias, desde crianças até idosos, e em variados contextos e/ou instituições.</p>	<p>Criando oportunidades musicais acessíveis a pessoas de diversos grupos culturais. fazer música é um direito e um elemento único e essencial ao ser humano. Com base nestes pressupostos, um Músico Comunitário tem o dever de encontrar e criar momentos e espaços para que todos os que queiram possam usufruir deste direito. Criar, fazer e explorar música seja acessível a todos os que tenham interesse nesta arte, incluindo classes sociais menos favorecidas.</p>
Democracia Cultural	<p>A Arte Comunitária está, então, ligada ao conceito de Democracia Cultural. Como forma política menos opressiva que ambiciona o espaço e oportunidade para todos se expressarem através da arte.</p> <p>“a democracia é uma metodologia social dinâmica, uma forma de funcionamento e de partilha do poder. Nela valorizam-se os interesses e as necessidades de</p>	<p>“A criação de um espaço seguro para a exploração e expressão da identidade individual é um dos pontos centrais e comuns desta forma de «musicar».” (p. 40). De acordo com os autores a criação destes ambientes acolhedores, onde todas as contribuições são valorizadas, permitem a “exploração criativa” (p.40) e livre, ou seja, “sem risco de humilhação ou diminuição do seu contributo” (p.40).</p>	<p>O seu trabalho deve assentar nos princípios da Democracia Cultural.</p>	<p>A prática de intervenção musical, baseada nos princípios da Democracia Cultural.</p>

	<p>todos os cidadãos” (Carta do Porto Santo, 2021, p.4) “advoga a criação de condições para uma participação mais ativa e o reconhecimento das práticas culturais dos diferentes grupos sociais” (Carta do Porto Santo, 2021, p.6).</p> <p>Cultural é uma política cultural complexa, que ao longo do tempo foi sofrendo alterações e é difícil de conquistar. (Lopes, 2009). (no entanto, o autor apresenta a sua proposta de democracia cultural, assente num conjunto de pilares.)</p>			
Relação horizontal ou hierárquica	<p>Assente nos princípios da cocriação e de relações horizontais e não hierárquicas. Relação equitativa de artistas profissionais e não profissionais.</p>	<p>“fomenta-se uma noção de responsabilidade individual para com o grupo, que é recíproca” (p.39)</p>	<p>O Músico Comunitário deve ter a capacidade de “liderar, motivar e gerir grupos” (FUC, p.2)</p>	<p>A interação entre um facilitador ou líder e os participantes. Posição de liderança, adotando uma abordagem pedagógica diversificada, com base na educação não formal, rejeitando uma estrutura hierárquica opressiva</p>
Participação	<p>Importa ainda assegurar que essa participação seja positiva, assente nos princípios da cocriação.</p> <p>Este é o termo que define tomar parte ou participar na tomada de qualquer decisão e reflete um envolvimento (Losego, 2016). Participar e criar arte é participar na cultura, que é um pilar base da democracia (Losego, 2016).</p>	<p>“Envolvem a participação ativa na prática musical (tocar/cantar, improvisar ou compor) por uma comunidade, liderada por um especialista.” (p.39)</p>	<p>Todo o seu trabalho deve promover a participação ativa da comunidade envolvida no projeto</p>	<p>A participação ativa é o elemento fundamental da Música Comunitária</p>

Educação formal, não formal ou informal			<p>Todo este trabalho deve ser desenvolvido no âmbito da educação não formal, pela sua flexibilidade e possibilidade de “ir ao encontro das necessidades e interesses das comunidades” (Vieira et al., 2015, p.13).</p> <p>A Educação Não Formal difere por não estar limitado por currículos e regras generalizadas e estabelecidas por órgãos superiores, pelo contrário, é mais livre e adequada aos que nela estão envolvidos (Gohn, 2014). Designa aprendizagens socioculturais e produção de conhecimentos que envolvem projetos sociais, programas, instituições ou organizações que lutam contra a exclusão e desigualdades sociais e promovem a cidadania, a inclusão, programas sobre os direitos humanos, atividades artísticas, culturais e educacionais, entre tantos outros (Gohn, 2014).</p>	Recorrendo a métodos da educação formal, não formal e informal, incentivando qualquer pessoa a envolver-se e entregar-se ao processo criativo.
Processos de criação flexíveis	Livre de um guião que dite o processo artístico ou o seu resultado e de uma autoridade que queira sobrepor a sua visão à do restante grupo, bem como de qualquer intenção política ou social.	“Tendem a fazer uso de material musical bastante diverso, uma vez que é adaptado à comunidade a que se destina” (p.39)	Referem a importância da flexibilidade e possibilidade de “ir ao encontro das necessidades e interesses das comunidades” (Vieira et al., 2015, p.13).	Processos flexíveis que se adaptem às características e necessidades dos grupos, os músicos na comunidade devem estar disponíveis e abertos a mudanças. Devem estar disponíveis para processos de avaliação contínuos

Transformação o social	Cruz (2023), a arte não resolve, de forma milagrosa, os problemas sociais, educativos ou outros. se a intervenção social artística se centrar na possibilidade de impacto social da arte, pode inclusivamente reduzir o potencial criativo e gerar efeitos contrários ao pretendido. Torna-se relevante valorizar a arte pela arte, ou seja, pelo seu valor intrínseco, enquanto experiência estética e de fruição. são as particularidades do processo artístico, bem como a expressão e descoberta artística individual, que podem, eventualmente, influenciar as dimensões social e relacional.	“usando a música como meio de interação, com destaque para a promoção do bem-estar psicossocial dos participantes, embora também possam visar impactos socioeconómicos ou políticos mais amplos.” (p.41)	proliferação de projetos que recorrem à arte como recurso de transformação social, inclusão e desenvolvimento comunitário, com ênfase em projetos ligados à Música na Comunidade. “o cerne da questão é o envolvimento e a transformação que a intervenção pode realizar junto dos grupos/comunidades” (p.70).	Os músicos na comunidade devem também acreditar no papel que a Música pode ter na transformação social, capital cultural, emancipação e empoderamento. Incentivar a criatividade e confiança dos participantes, acreditando que o crescimento pessoal e social, nestes processos, é tão relevante como o crescimento musical.
Trabalho em rede	Embora não esteja evidenciado no texto acima apresentado, a obra de Matarasso (2019) reúne um conjunto de projetos de Arte Participativa e Arte Comunitária, nos quais é possível identificar a relevância das parcerias estabelecidas entre organizações e associações.	Não está explicitamente evidenciado no artigo, no entanto, os autores destacam a natureza multifacetada da Música Comunitária em Portugal, evidenciando a relevância de um trabalho em rede.	Trabalhar colaborativa e eticamente com vários atores da comunidade.	Trabalho de um Músico Comunitário deve funcionar, sempre que possível, em rede e com a criação de parcerias, contribuindo para a ligação entre pessoas, organizações e associações e também para a partilha de recursos, promoção dos projetos e, assim, para a sustentabilidade, credibilidade e visibilidade dos projetos.

Nota. A tabela foi constituída a partir de excertos do enquadramento teórico, apresentado anteriormente

2.3.1. Perspetivas Convergentes

Analisando, comparativamente, as quatro perspetivas - Arte Comunitária na visão dos autores Matarasso (2019) e Cruz (2022;23); Música Comunitária segundo Graça e Rodrigues (2023); Música Comunitária na perspetiva de Moreira e Gama (2020) e Vieira et al., (2015); Música Comunitária pelos autores Higgins (2012) e Higgins e Willingham (2017) - perceptível uma forte convergência em vários conceitos-chave.

Em primeiro, a ideia da arte como direito humano universal é amplamente consensual. Todos os autores defendem que a arte deve ser um direito acessível a qualquer ser humano que deseje participar ativamente na construção e criação artística e musical. Perspetiva que é fundamentada pela CRP e pela DUDH.

Esta premissa liga-se diretamente ao conceito de Democracia Cultural, quer na perspetiva de Matarasso (2019), que afirma que esta está explicitamente ligada à Arte Comunitária, quer como princípio orientador do trabalho em Música Comunitária (Moreira & Gama, 2020; Vieira et al., 2015; Higgins, 2012; Higgins & Willingham, 2017), ou ainda, implicitamente, pela valorização da criação de espaços e ambientes que permitam a participação livre e ativa (Graça & Rodrigues, 2023). Neste sentido, a Democracia Cultural é a base para uma intervenção que promove a equidade de expressão artística e musical para todos. Consequentemente, a participação ativa é destacada como elemento fundamental e transversal às Práticas de Arte e Música Comunitária. Para Matarasso (2019) e Cruz (2022), a participação ativa e a cocriação são essenciais. Segundo os autores e docentes da LMC (Moreira & Gama, 2020; Vieira et al., 2015) os Músicos Comunitários devem promover ativamente a participação do grupo envolvido. Graça e Rodrigues (2023) definem a Música Comunitária pela participação ativa na prática musical. Por fim, Higgins (2012) e Higgins e Willingham (2017) consideram-na um elemento central na área. O trabalho de Losego (2016) reforça que a participação é aquilo que descreve o ato de tomar parte na tomada de decisões, o que reflete o envolvimento das pessoas e se constitui como um pilar na democracia.

Outra convergência de perspetivas reside na valorização de processos flexíveis. Matarasso (2019), Cruz (2022), Moreira e Gama (2020) e Vieira et al. (2015) espelham a ideia de que as Práticas Artísticas e Musicais Comunitárias devem ser livres de guiões rígidos e conseguir adaptar-se ao contexto e aos participantes, destacando a importância

da capacidade de adaptação e improvisação ao longo dos projetos. Graça e Rodrigues (2023) enfatizam também a importância de variadas metodologias e Higgins (2012) e Higgins e Willingham (2017) defendem a relevância da abertura a mudanças.

Por último, a importância do trabalho em rede e das parcerias é consistentemente reconhecido. Higgins e Willingham (2017) destacam a sua relevância para a sustentabilidade e visibilidade dos projetos. Moreira e Gama (2020) e Vieira et al. (2015) destacam a necessidade de trabalhar colaborativamente com diversos atores da comunidade. Não foi apresentado especificamente a importância do trabalho em rede da perspectiva de Matarasso (2019), no entanto, na sua obra é possível perceber a importância da colaboração entre organizações e associações. Da mesma forma, Graça e Rodrigues (2023) não refletem especificamente uma consideração sobre este aspeto, no entanto, destacam a natureza multifacetada da Música Comunitária em Portugal.

2.3.2. Perspetivas Divergentes

Apesar das fortes convergências, a literatura revela também algumas divergências e nuances na compreensão de alguns conceitos e a forma como os relacionam com a Música Comunitária, o que enriquece o debate e reforça a complexidade inerente a esta área.

Uma das principais divergências reside na relação entre arte/música e o conceito de transformação social. Por um lado, autores como Graça e Rodrigues (2023) e Higgins e Willingham (2017) atribuem à Música Comunitária um papel ativo na transformação social, bem-estar psicossocial, na inclusão e no empoderamento dos participantes, com o objetivo de envolver classes desfavorecidas, vendo-a como um recurso para impactos socioeconómicos ou políticos. De uma perspetiva oposta, Cruz (2023) e Matarasso (2019), adotam uma visão mais cautelosa, afirmando que os projetos não devem ter intenções políticas ou sociais e alertando que a arte não resolve problemas de forma milagrosa e que a sua valorização intrínseca (arte pela arte) é primordial, sendo a transformação social um efeito potencial, mas indireto, que pode fazer parte da participação no processo artístico.

Outra distinção diz respeito ao tipo de relação que se estabelece entre os artistas profissionais e os artistas amadores. A questão da relação horizontal *versus* hierárquica.

Cruz (2019a; 2022; 2023) e Matarasso (2019) defendem a importância de assegurar relações horizontais e não hierárquicas, assentes nos princípios da cocriação, na equidade entre artistas profissionais e não profissionais, de modo a estar em alinhamento com os princípios democráticos. Do mesmo modo, Graça e Rodrigues (2023) apontam para a criação de espaços de paridade, onde todas as contribuições são valorizadas. Por outro lado, Higgins (2012) e Higgins e Willingham (2017), embora rejeitem uma hierarquia opressiva, defendem que o Músico Comunitário assume uma posição de liderança e de facilitador nos processos dos projetos, o que implica uma diferenciação de papéis. A perspetiva dos docentes da LMC segue a mesma perspetiva, na medida em que consideram que o Músico Comunitário deve ter a capacidade de “liderar, motivar e gerir grupos” (FUC, p.2), alinhando-se com a ideia de liderança funcional, mesmo que promovendo a participação ativa e trabalho colaborativo.

No que diz respeito à abordagem aos tipos de educação (formal, não formal e informal) na Música Comunitária, há algumas nuances. Moreira e Gama (2020) e Vieira et al. (2015) afirmam que o trabalho deve ser desenvolvido predominantemente no âmbito da educação não formal, valorizando as suas características de flexibilidade e adequação às necessidades do grupo (Gohn, 2014; Vieira et al., 2015). De outro modo, Higgins (2012) e Higgins e Willingham (2017) propõem uma visão mais abrangente, descrevendo que a Música Comunitária pode recorrer aos três tipos de educação em diferentes momentos e contextos, construindo-se na inserção destas abordagens. Graça e Rodrigues (2023), Matarasso (2019) e Cruz (2022) não fazem nenhuma menção específica em relação a este aspeto.

Em suma, a análise das diferentes perspetivas presentes na literatura revela uma forte convergência em torno de conceitos que se constituem como base teórica, fundamental da Música Comunitária, como a arte como direito humano, a democracia cultural, a participação, a flexibilidade dos processos e a importância do trabalho em rede. Contudo, emergiram divergências em aspetos cruciais, mais relativos à forma como são operacionalizados os projetos. Nomeadamente: a relação entre a Música Comunitária e a Transformação Social; a relação que se estabelece entre os artistas profissionais e não profissionais, com distintas perspetivas sobre a horizontalidade ou hierarquia no papel do Músico Comunitário; e a utilização dos diferentes tipos de educação como abordagem de

trabalho. Estes contrastes refletem a complexidade do campo de atuação da Música Comunitária e riqueza das abordagens teóricas e práticas.

3. METODOLOGIA

| ' ' | | ' ' |

Ao longo deste capítulo serão apresentadas as questões orientadoras da investigação e respetivos objetivos do estudo. Posteriormente, será exposta a metodologia que orientou o desenvolvimento deste trabalho, descrevendo as etapas seguidas para a sua concretização. Com uma estrutura organizada em quatro partes, será apresentada a técnica de investigação, a caracterização dos entrevistados, os procedimentos adotados ao longo da investigação e a informação relativa à análise dos dados. Pretende-se, deste modo, garantir a clareza e a coerência do percurso metodológico, assegurando a adequação das opções relativas aos objetivos definidos e natureza da investigação.

3.1. Questões da investigação e objetivos do estudo

De acordo com a literatura, a Música Comunitária não possui uma definição simples e universalmente aceite. Caracteriza-se pela sua natureza humana e relacional, que exige uma constante adaptação ao contexto, aos participantes e às suas aspirações e necessidades. Neste sentido, torna-se premente compreender as linhas orientadoras da área, pois, apesar da sua flexibilidade, abrangência e vasto potencial, existe um campo de atuação a considerar, afinal, a Música Comunitária abrange várias práticas, mas não todas as práticas de forma indiscriminada. Portanto, emergem as questões fundamentais: quais são os aspetos mais importantes que orientam a Música Comunitária? porque é que ela existe e o que a torna diferente de outros contextos e práticas musicais?

Ainda que esta investigação possua uma base sistemática e metodológica, trata-se de um estudo exploratório com um tema complexo. A porosidade desta área permite a adaptação a diversos contextos e a sua interseção com outros domínios. Contudo, reconhece-se uma necessidade de contribuir para o aprofundamento dos conhecimentos sobre Música Comunitária em Portugal, estimulando o debate e a reflexão sobre estas práticas musicais comunitárias, encontrando os pontos de convergência entre a teoria e as multiplicidades de realidades empíricas. De modo a dar resposta às questões orientadoras e tendo esta reflexão em mente, foi formulado o seguinte objetivo do estudo e respetivos objetivos específicos:

Objetivo Geral - Explorar o campo de atuação e bases que orientam a Música Comunitária, a partir da análise de perspetivas práticas e teóricas de profissionais na academia e no terreno.

Objetivo Específico 1 – Analisar a literatura e os planos curriculares/provas de acesso das licenciaturas da área, de modo a identificar convergências e divergências de elementos orientadores da Música Comunitária;

Objetivo Específico 2 – Caracterizar as perspectivas e experiências práticas de profissionais de Música Comunitária em Portugal;

Objetivo Específico 3 – Comparar e discutir os fundamentos teóricos reconhecidos na literatura e as perspectivas práticas emergentes dos dados empíricos;

Objetivo Específico 4 – Identificar e descrever os principais desafios que se colocam à prática e ao desenvolvimento da Música Comunitária em Portugal.

3.2. Técnica de Investigação

Considerando o carácter exploratório do estudo, que visa contribuir para a lacuna de investigação e discussão teórica sobre a Música Comunitária em Portugal, foi selecionada a entrevista semiestruturada como meio de recolha de dados, por facilitar a exploração de um tema, o surgimento e a associação de novas ideias (Campenhout et al., 2019) que enriquecem e expandem a informação já disponível na literatura (neste caso, relacionadas com a prática profissional).

A seleção desta técnica permite orientar a recolha dos dados, indo ao encontro dos objetivos da investigação, conferindo a liberdade necessária, ao participante, para abrir novos temas, ideias, conceitos e reflexões. Com os objetivos da investigação em mente, o entrevistador consegue adaptar as perguntas, escolher aprofundar determinadas ideias e orientar a entrevista no sentido de maximizar os dados úteis, beneficiando da riqueza trazida pelo entrevistado nas suas partilhas.

De acordo com a literatura (Campenhout et al., 2019) esta técnica apresenta diversas vantagens face a outras, tais como questionários ou entrevistas rígidas e estruturadas, promovendo, ao contrário destes, a espontaneidade nas respostas, diminuindo a probabilidade de obter apenas dados padronizados. Esta característica revela-se fundamental num tema para o qual há pouca fundamentação e reflexão teórica disponível em território nacional e que emana de uma experiência de terreno que importa explorar. Não obstante, esta flexibilidade da estrutura implica uma maior preparação do investigador e foco nos objetivos para uma condução adequada da recolha de dados, de

forma a não criar vieses nem correr riscos quanto à relevância da informação captada. Infere-se, portanto, que a sua principal vantagem reside na capacidade de equilibrar orientação e abertura, permitindo uma conversa guiada, porém, suficientemente flexível para acolher novos significados e interpretações.

A nível das características do entrevistador, destacam-se a capacidade de planear cuidadosamente o momento, a escuta ativa, a sensibilidade relacional, a gestão eficaz do tempo e o domínio da comunicação verbal e não verbal. Só através de um ambiente de confiança que favoreça a partilha genuína de experiências e percepções, assegurando, em simultâneo, que o diálogo se mantém coerente com as questões e objetivos da investigação, é possível expandir o conhecimento de forma válida com dados robustos.

De forma a responder a estas exigências foi construído um guião de entrevista semiestruturada composta por sete blocos (Anexo A):

- I. Legitimação da Entrevista: pretendeu-se, neste momento, apresentar o investigador e o tema; explicar as condições de participação e motivar o entrevistado para a participação no estudo;
- II. Caracterização dos entrevistados: nesta fase foi realizada o levantamento de dados sócio demográficos de forma a, posteriormente, caracterizar a amostra;
- III. Definições e objetivos da Música Comunitária: neste bloco foi pedido aos participantes que expressassem o seu entendimento sobre Música Comunitária, abordando a definição do termo, principais conceitos e valores associados e participantes sendo, ainda, encorajados a partilhar informações adicionais que sentissem que poderiam contribuir para a caracterização desta área.
- IV. O Músico Comunitário: foi pedido que descrevessem a sua função nos seus diversos contextos de intervenção, de forma a identificar as delimitações do papel deste profissional na área.
- V. Principais conceitos que partiram do enquadramento teórico: da literatura foram realçados os conceitos de Arte com Direito Humano; Democracia Cultural; relação com os tipos de Educação e Transformação Social. Foi solicitado aos entrevistados que posicionassem a Música Comunitária em

relação a estes temas com o objetivo de compreender melhor a interação existente.

- VI. Desafios Identificados: para concluir a exploração, incitou-se os participantes a descreverem os principais desafios sentidos desta prática profissional em Portugal.
- VII. Conclusão da entrevista: finalizou-se com a revisão das principais ideias transmitidas e a proposta de acrescentar alguma informação que parecesse relevante, de forma a assegurar que os participantes estavam satisfeitos com os dados fornecidos; e com o agradecimento pela participação e disponibilidade.

A construção deste instrumento teve como base os conceitos e linhas orientadoras presentes na literatura e foi guiado pelos objetivos definidos para esta investigação, assegurando a coerência entre o instrumento de recolha de dados e a finalidade do estudo. A organização dos blocos e das respetivas questões seguiu uma lógica progressiva, permitindo que o participante se situasse no tema, desenvolvendo, gradualmente, reflexões mais profundas e objetivas sobre a Música Comunitária e o Músico Comunitário, culminando com os principais desafios sentidos nesta área. Procurou-se que as perguntas fossem abertas. Promovendo uma partilha livre e genuína de perspetivas, isenta de potenciais enviesamentos por parte dos entrevistados, e assegurando, em simultâneo, a recolha de dados relevantes para o estudo.

3.3. Entrevistados

Ao longo do enquadramento teórico, autores como Graça e Rodrigues (2023) sugeriram que um caminho para diminuir a “ambiguidade da definição do que se quer dizer quando se usa a expressão MC” (p.40) pode ser encontrar os pontos que unem os projetos no âmbito da Música Comunitária, em vez do foco ser o que os distingue – “definindo os projetos não pela sua disparidade de práticas, mas pelas crenças que partilham” (Graça & Rodrigues, 2023, p.40). Esta investigação não se prende com a análise de projetos, no entanto, a partir deste mote e com vista a responder ao objetivo desta investigação, foi considerado relevante que a amostra unisse profissionais da área com experiência prática em Projetos de Música Comunitária, mas que tivessem também

conhecimentos teóricos/académicos mais aprofundados. Esta linha de raciocínio conduziu à inclusão de docentes dos cursos superiores ligados à área em estudo, académicos com investigação publicada relevante neste campo, bem como licenciados da área em estudo.

A amostra integra um total de 14 entrevistados (N=14), dividindo-se em 4 homens e 10 mulheres. No que concerne a faixa etária, os 11 licenciados⁵ têm idades compreendidas entre os 22 e os 29 anos, o investigador entre os 30 - 39 anos e os docentes na faixa dos 50 ou mais anos.

De entre os 14 entrevistados, 11 terminaram o 1.º ciclo de estudos do ensino superior na área de Música Comunitária. Todos estes licenciados tiveram oportunidade de criar e implementar um projeto com um grupo, durante o 2.º ano e o 3.º ano da licenciatura, o que lhes proporcionou uma experiência prática na área, complementando os conhecimentos teóricos e de literatura apreendidos. Relativamente ao 2.º ciclo de estudos do ensino superior 7 optaram por não seguir, 2 realizaram mestrado em Musicoterapia, 1 em Educação Musical e 1 prosseguiu para a pós-graduação na área da música na infância.

O investigador doutorado realizou a sua licenciatura em música (variante de instrumento) e seguiu mestrado em Educação Musical, tendo, posteriormente, escrito a sua tese de doutoramento sobre Música Comunitária. Relativamente aos docentes, um concluiu a licenciatura e o mestrado em Educação Musical e outro seguiu licenciatura em música (variante de instrumento) e seguiu mestrado em Psicologia da Música⁶.

3.4. Procedimento

A opção pela abordagem qualitativa surge da necessidade de compreender aprofundadamente as experiências, perceções e práticas associadas à área da Música Comunitária em Portugal. Ainda que esta área tenha sido vastamente investigada noutros países e que todos os anos sejam formados novos profissionais em Portugal, há pouca

⁵ Foram contactados todos os licenciados da LMC, de cada turma desde 2018 e, posteriormente, entrevistados os licenciados com interesse e disponibilidade em participar na investigação.

⁶ À data da sua formação académica, não existiam cursos superiores na área de Música Comunitária. Estes docentes integram o grupo pioneiro de profissionais a lecionar Unidades Curriculares de Música Comunitária em Portugal

literatura apresentada relativa à prática da Música Comunitária a nível nacional. Esta lacuna traduz-se em dificuldades em compreender as bases e princípios orientadores e o âmbito de atuação destes profissionais e, por outro lado, atrasa o reconhecimento da profissão. Assim, o procedimento metodológico foi concebido de modo a possibilitar a recolha de informação densa, significativa e contextualizada, adequada à natureza exploratória e interpretativa do estudo.

A recolha de dados foi efetuada de duas formas. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas individuais a três participantes, três minigrupos focais com três participantes cada e uma entrevista dupla. Todas as entrevistas foram conduzidas, por escolha dos diversos participantes, em formato digital por intermédio da plataforma *Zoom*, permitindo superar constrangimentos geográficos e logísticos, e garantindo, simultaneamente, uma interação direta e síncrona entre investigador e participantes. No total, participaram catorze indivíduos (N=14). A duração das entrevistas variou entre trinta minutos (30') e uma hora e trinta minutos (90'), consoante o número de participantes e o grau de aprofundamento das respostas obtidas.

Para selecionar os participantes, foi utilizado o método de amostragem estratificada, com o propósito de assegurar a representatividade de diferentes subgrupos relevantes no contexto da Música Comunitária em Portugal. Consequentemente, foram incluídos dois docentes de cursos superiores da área de Música Comunitária, um investigador com produção científica na área e estudantes diplomados na mesma área. Deste último, foram selecionados estudantes e diplomados que frequentaram o curso após a reformulação das UC em 2018. Esta delimitação permitiu incluir participantes cuja experiência académica se encontra alinhada com o atual modelo curricular, o que garantiu uma maior relevância e atualidade dos dados recolhidos. A par deste critério, era requerido que os participantes tivessem idade igual ou superior a dezoito anos e experiência profissional ou académica na área de Música Comunitária em território Nacional. Foram excluídos potenciais participantes que não apresentassem ligação direta à área formativa ou profissional em análise, garantindo a pertinência e a consistência interna dos contributos obtidos.

O processo de contacto e recrutamento dos participantes ocorreu em duas fases complementares. Numa primeira fase, foram enviados convites por correio eletrónico a

dois docentes dos cursos superiores e a um investigador doutorado, contendo uma breve apresentação do projeto de investigação, bem como as condições de participação. Numa segunda fase, foram partilhadas mensagens em grupos de WhatsApp criados especificamente e correspondentes a cada turma de estudantes da licenciatura, como supramencionado, desde o ano de 2018. A informação continha uma explicação do projeto de investigação e o convite à participação. A seleção final recaiu sobre os indivíduos que manifestaram interesse e disponibilidade para colaborar, tendo sido assegurada, em todos os casos, a concordância informada e voluntária. No universo de 28 alunos licenciados desde 2018, após a confirmação de interesse, foram agendadas entrevistas com os 11 licenciados com interesse, em datas e horários ajustados às suas disponibilidades.

No desenho do projeto foram considerados princípios éticos inerentes à investigação em ciências sociais e humanas. Nomeadamente, todos os participantes foram informados de forma clara e transparente sobre os objetivos, procedimentos e natureza da investigação, assim como sobre a utilização e tratamento dos dados recolhidos. A participação foi voluntária e baseada no consentimento informado (Anexo B), não tendo sido incluídos indivíduos pertencentes a grupos vulneráveis. A informação recolhida foi tratada de forma anónima e confidencial.

De forma a garantir a confidencialidade e anonimização dos participantes, em cumprimento com os princípios éticos da investigação, os dados recolhidos, nomeadamente as transcrições, foram objeto de um processo de codificação. Optou-se pela utilização do código E (Entrevistado) e FG (*Focus Group*), seguido de um número que reflete a ordem de realização da recolha dos dados. Este procedimento assegura que as citações diretas dos profissionais sejam apresentadas de forma anónima.

3.5. Análise de Dados

Através do foco no carácter descritivo e interpretativo deste estudo, será promovida a compreensão aprofundada das perceções e experiências partilhadas pelos participantes. O método da análise temática, segundo a proposta metodológica de Braun e Clarke (2006), respondeu à necessidade de interpretar e organizar os dados recolhidos de forma não redutora, porém, estruturadora do conhecimento. Assim, foi respondido o

objetivo de identificar, organizar e interpretar padrões de significado, e obter a informação em temas e categorias representativas.

De acordo com Rosa e Mackedanz (2021), a análise temática constitui um procedimento analítico alternativo na pesquisa qualitativa, distinguível de outras abordagens — como a análise de conteúdo ou a análise do discurso — por não pressupor uma teoria subjacente, o que, por sua vez, diminui a possibilidade de ocorrência de vieses teóricos desde a produção dos dados. Essa flexibilidade permite a aplicação desta estratégia de análise em várias áreas das ciências sociais, garantindo ao investigador a possibilidade de construir interpretações sustentadas nos próprios dados, sem vinculação a um enquadramento teórico rígido.

A análise temática, ao centrar-se nos padrões de informação presentes no discurso dos participantes, mostrou-se particularmente adequada à presente investigação, pois possibilita um equilíbrio entre a sistematização analítica e a valorização das vozes dos participantes. Tal como defendem Rosa e Mackedanz (2021), esta abordagem promove uma leitura compreensiva e dialógica dos dados qualitativos, e favorece a construção de uma descrição rica e coerente do fenómeno estudado, neste caso, as representações e práticas associadas à Música Comunitária em Portugal.

O processo analítico engloba seis etapas interligadas – familiarização com os dados, geração de códigos iniciais, busca de temas, revisão, definição e nomeação dos temas e elaboração da narrativa interpretativa – com início na transcrição integral das entrevistas, realizada de forma rigorosa, com a conservação das expressões verbais e nuances do discurso. Seguiu-se a leitura exaustiva do material, facilitadora da imersão nos dados e a identificação inicial de ideias e tópicos recorrentes.

A análise foi conduzida a nível semântico, privilegiando o significado explícito das declarações, o que se justificou pela natureza transparente das respostas e pela clareza com que os temas foram debatidos. Assim, o foco incidiu sobre o conteúdo do discurso, sem inferir significados latentes, de forma a preservar a autenticidade e a clareza das perspetivas expressas.

No que respeita à orientação epistemológica, a análise desenvolveu-se numa abordagem mista, articulando componentes indutivas e dedutivas. A dimensão dedutiva refletiu-se na consideração de categorias teóricas previamente detetadas na literatura, as

quais orientaram a leitura e facilitaram a ligação entre os dados empíricos e o enquadramento conceptual. Paralelamente, a dimensão indutiva permitiu a compreensão de novos temas e significados a partir das narrativas dos participantes, em consonância com o princípio de abertura defendido por Braun e Clarke (2006) e reforçado por Rosa e Mackedanz (2021). Esta opção metodológica permitiu compreender, de forma sistemática e fundamentada, as representações, práticas e conceções associadas à Música Comunitária em Portugal, tal como emergiram das vozes dos seus protagonistas.

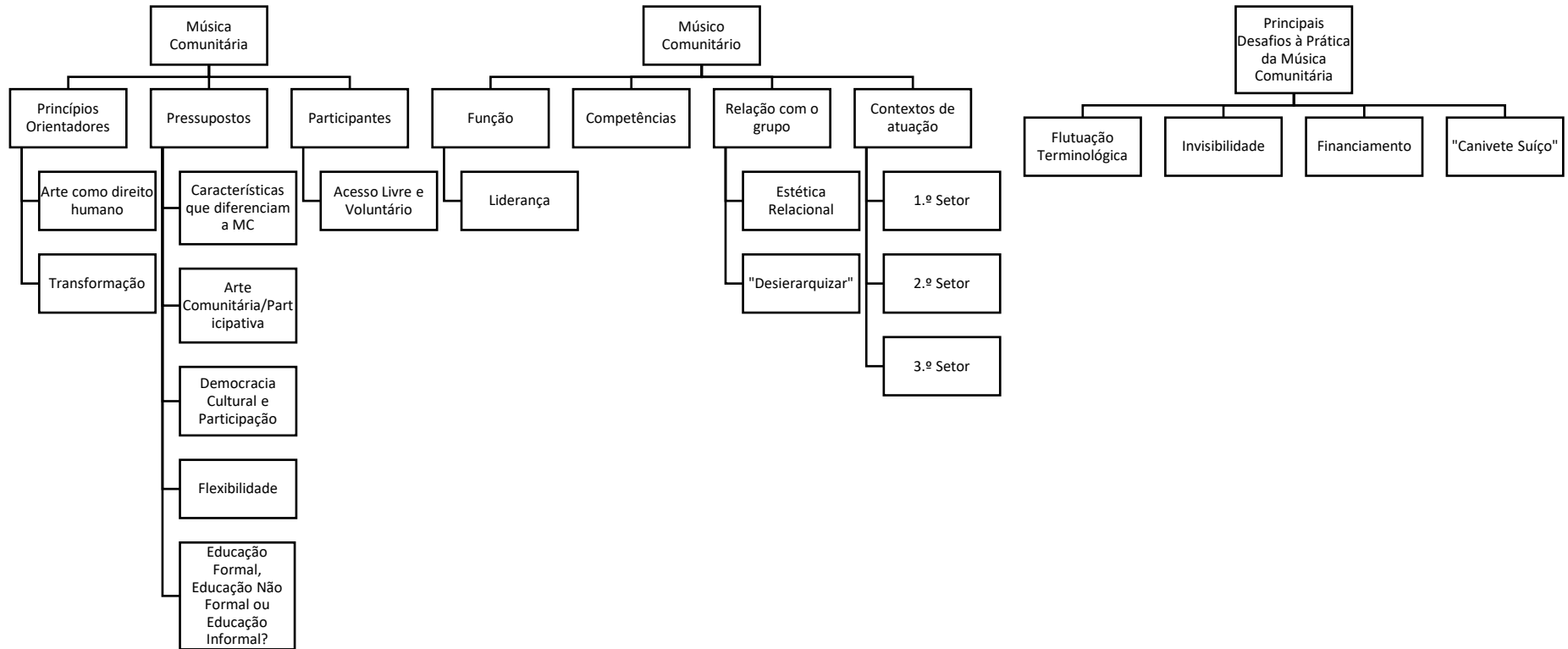
4. APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS

| ' ' | ' ' |

Ao longo deste capítulo serão apresentadas a análise e discussão dos resultados da investigação. Com vista a responder ao Objetivo Geral e Objetivo Específico 2 da presente investigação, foram distinguidos três temas centrais: Música Comunitária, Músico Comunitário e Principais Desafios à Prática da Música Comunitária. Para cada tema foram estabelecidos um conjunto de categorias e respetivas subcategorias que decorrem da análise comparativa apresentada no enquadramento teórico e da análise temática das entrevistas. Posteriormente, como primeira fase da apresentação dos resultados foram separadas citações das entrevistas pelos respetivos temas onde se enquadravam. Após esta análise inicial, foram definidas as subcategorias: “Arte como direito humano”, “Transformação Social e Pessoal”, “Arte Comunitária/Participativa”, “Democracia Cultural e Participação”, “Tipos de Educação”, “Participantes”, “Funções do Músico Comunitário” e “Contextos de Atuação”. De notar que estes tópicos integraram diretamente o guião de entrevista devido à sua presença na literatura, no entanto, subcategorias como “Características que diferenciam a Música Comunitária”, “Flexibilidade” e “Relação com o grupo” foram delineadas a partir da análise de entrevistas, por terem sido abordados pelos entrevistados. Em relação ao tema “Principais Desafios à Prática da Música Comunitária”, houve uma questão na entrevista que incitou à reflexão deste tópico, enquanto principais desafios sentidos profissionalmente. No entanto, as subcategorias foram delineadas a partir da análise das entrevistas por terem sido elementos destacados pelos entrevistados. Podemos consultar os temas e respetivas categorias e subcategorias na Figura 1.

Figura 1

Temas Centrais, Categorias e Subcategorias



4.1. Música Comunitária

A Música Comunitária, enquanto centro deste estudo, é o primeiro tema apresentado, pelo que nesta secção será abordado o entendimento desta prática artística relativamente aos seus princípios orientadores/pressupostos e aos participantes que nela podem participar.

4.1.1. Princípios Orientadores

A análise das entrevistas revelou dois princípios orientadores que guiam as práticas de Música Comunitária: arte como direito humano e a arte como processo de transformação social e pessoal. Estes refletem o posicionamento dos profissionais que desenvolvem projetos artísticos comunitários, sublinhando o seu empenho em garantir que a participação ativa nos processos de criação, exploração e fazer musical seja um direito acessível a todos os interessados, e que a Música Comunitária atue como um agente de mudança.

Arte como direito humano

Quando esta temática foi colocada à sua consideração, todos os entrevistados concordaram que a Música Comunitária se alinha diretamente com a conceção da arte como direito humano, considerando-o um valor orientador fundamental.

Esta perspetiva remete para a génese da Música Comunitária, que, como um entrevistado apontou, “vem dos momentos de contracultura de retirar a arte das elites e entregá-la às pessoas.” (E2). Os profissionais enfatizam que a coconstrução da cultura deve ser um direito universal e “não é um privilégio de poucos” (FG1). A premissa é que a Música Comunitária “parte da ideia da arte como um direito humano.” (E3), ou seja, “qualquer pessoa deve ter o direito, se quiser, a ser integrado numa atividade comunitária, numa atividade musical comunitária” (FG2). Neste sentido, a Música Comunitária é vista como um meio essencial para tornar realmente este direito, que se encontra consagrado em documentos oficiais, efetivamente acessível (FG1, FG3).

Para os entrevistados, a Música Comunitária concretiza: o acesso à construção/criação/fazer musical e artístico; e a criação de espaços e ambientes que promovam a participação ativa e livre. Esta possibilidade de participação na construção da arte/cultura é importante e deve ser acessível aos diversos participantes e contextos,

especialmente para as “pessoas que estão sub-representadas no espaço público. E, portanto, que tem pouca capacidade de participação na construção da cultura.” (E3). Para os entrevistados, a Música Comunitária deve criar oportunidades de fazer arte, porque a arte também “é uma forma de pensar sobre o mundo” (E3) e todos deviam poder usufruir do direito ao acesso livre à criação da arte e, por isso, da música. Arte como Direito Humano é um pilar da Música Comunitária, emerge não só de uma perspectiva ética, mas também política e de ação, ao promover a criação de projetos que garantam a participação de qualquer pessoa interessada, criando espaços e ambientes acessíveis e contribuindo para a efetivação deste direito humano.

Transformação Pessoal e Social

Para além de ser um motor para o acesso efetivo ao direito de fazer e criar arte e cultura – arte como direito humano -, a Música Comunitária pode também ser um agente de transformação. Na literatura, emergiu a noção de *Transformação Social*, o que motivou a sua inclusão no guião de entrevista. Este foi um valor significativamente debatido no estudo empírico, revelando perspectivas divergentes sobre a sua existência e os seus moldes na Música Comunitária. No entanto, todos os entrevistados parecem estar de acordo que existem transformações, num sentido mais lato – sejam elas mais positiva ou menos positiva - que podem abranger apenas o grupo diretamente envolvido e o facilitador ou, por vezes, outras pessoas, mesmo que indiretamente, por exemplo, família dos envolvidos, outras pessoas do território/contexto ou outros atores da sociedade que tenham trabalhado em parceria no projeto.

Por um lado, alguns consideraram a hipótese de haver transformações como efeito secundário, mas não fulcral ou mais comum nestas práticas do que noutras:

Que as pessoas são felizes enquanto participam nestas coisas e saem felizes durante uns tempos? Sim, sem dúvida. Mas isso não é necessariamente transformação social. (. . .) Pode ter, mas não acho que tenha muito mais poder de transformação social do que outro tipo de práticas artísticas ou outro tipo de práticas culinárias. (E2)

Ainda neste sentido, houve mais entrevistados a considerarem que vários projetos já demonstraram que há inevitavelmente transformações (FG1), mesmo que momentânea, porque, apesar de que “não tenho a visão de, ah! vou mudar a sociedade e o mundo com o meu projeto” (FG4), a verdade é que “é transformador para nós, que vamos lá, para eles público, que nos recebe (...) Portanto, há aqui uma cadeia de grandes transformações” (E1 e FG4). Ou seja, é “praticamente impossível que um contexto se mantenha estanque depois da passagem de um Músico na Comunidade (...). Muito mal, diferente, ligeiramente diferente, ligeiramente melhor, ligeiramente pior, mas estanque dificilmente.” (FG3).

As transformações podem ser de várias índoles, entre elas,

se tu vais a um contexto onde já houve Música na Comunidade, se calhar as pessoas já têm algum tipo de expectativa. Mas se não (...) as pessoas vão completamente sem... ou se calhar vão com algum tipo de expectativa e depois surpreendem-se pela positiva ou negativa. (FG2)

Na sequência de os entrevistados considerarem que pode ser transformador principalmente para o Músico Comunitário e para os participantes, num focus grupo, foi questionada a terminologia utilizada: “Será que transformação comunitária ou transformação social é a mesma coisa? Acho que são conceitos ligeiramente diferentes (...) concordaria mais se chamasse (...) transformação comunitária, porque acho que tem a ver mais com uma comunidade do que propriamente a sociedade.” (FG3).

Uma terceira perspetiva, lançou a ideia de que “estes são projetos, a ter impacto, têm um impacto a um prazo muito distante.” (E2) e “eventualmente (...) pode-se proporcionar uma coisa maior e englobar mais pessoas, ou seja, depois ter indiretamente repercussões” (FG4).

De uma quarta perspetiva, foi sublinhada a possibilidade de haver Transformação Social, no sentido de a Música Comunitária contribuir para uma transformação na sociedade em relação à criação e construção artística e musical ser um direito humano realmente acessível a quem queira participar:

Quando falo da participação é essa transformação social que nós queremos. (...) Primeiro a partir do desenvolvimento dessa participação, porque o desenvolvimento dessa participação é em si mesmo transformador. (...) A atividade que fazemos é uma atividade de resistência. E, portanto, nesta ideia de resistência já está desde logo contida uma ideia de transformação social. (E3)

Em suma, foram distinguidas quatro principais perspectivas no que concerne o possível efeito transformador da Música Comunitária. Apesar das divergências de opinião, há uma certa transversalidade na ideia de efeito transformador durante os processos desenvolvidos, nem que seja momentânea, tanto para o Músico Comunitário como para o grupo que participa. Ademais, reconhece-se a possibilidade de desencadear processos de mudança mais alargados no tempo e no contexto envolvente. Essencialmente, a transformação pode tornar-se uma meta/ um pilar da Música Comunitária se a relacionarmos com o valor apresentado anteriormente, ou seja, que esta Prática Artística/Musical Comunitária seja um agente de uma transformação, possibilitando que a participação na criação e fazer música seja uma realidade acessível a todos os interessados.

4.1.2. Pressupostos

A análise das entrevistas permitiu identificar um conjunto de pressupostos que unem e caracterizam as práticas de Música Comunitária, de forma a compreender o seu campo de ação. É através da relação destas práticas com os diferentes pressupostos que serão apresentados de seguida, que é possível agir sobre os princípios orientadores apresentados anteriormente.

Características que diferenciam a Música Comunitária

Apesar de, unanimemente, os entrevistados descreverem a Música Comunitária como “tem muito que se lhe diga” (FG4) ou “é muita coisa” (FG3), também consideraram que “o gozo e o interesse da pergunta não é propriamente chegar a uma resposta. É explorar todas as respostas” (E3).

Mesmo perante a diversidade e multiplicidade desta prática, é necessário considerar alguns aspetos fulcrais. Os entrevistados referiram que na Música Comunitária é essencial haver participantes (pessoas com vontade de fazer música), um ou mais músicos comunitários e música. Estes três elementos combinam-se criando espaço para a participação ativa, fomentando a relação e conexões entre as pessoas e o trabalho colaborativo. Nas palavras dos entrevistados, “é preciso ter uma comunidade com vontade de fazer música. Desde que isso haja, a gente faz música em qualquer sítio, com mais material ou pouco material ou sem material, só com o corpo” (E3), “tem de haver um músico, um artista comunitário, que seja” (FG4), “tem que ter música (...), tem que ter arte, tem que ter participação e para ter participação a sério tem que ter relação e cuidado com o outro.” (E3), “trabalhamos em conjunto. E eles dizem-me o que é que querem, o que é que não querem, o que é que gostam, o que é que não gostam. Ali estamos a criar conexões entre todos.” (FG2).

Os entrevistados deram, também, ênfase ao carácter distintivo da Música Comunitária em relação a outras práticas musicais. Associando especificamente as escolas de música formais e contextos de aprendizagem de música clássica e erudita a ambientes pesados, com grande grau de exigência e que envolvem muita pressão e ansiedade (E3, FG1, FG2 e FG3). Por outro lado, reforçaram todos que a Música Comunitária se distingue por proporcionar “a oportunidade de criar, de tocar, de cantar” (FG3) fora destes contextos e abrindo espaço e oportunidades “muito mais descontraída de fazer música e de incentivar as pessoas a explorarem partes de si que não conheciam” (FG2).

Relativamente a outro aspeto da Música Comunitária, os entrevistados licenciados do curso superior da área em estudo, consideraram relevante destacar elementos de gestão de projetos e, em particular, etapas de construção e execução dos projetos, como o diagnóstico, a construção de objetivos, a avaliação do projeto e possível fase de sustentabilidade, como sendo aspetos que fizeram partes das suas aprendizagens e que são metodologias que utilizam na sua vida profissional quando trabalham em projetos da área. Na visão dos entrevistados, “o diagnóstico, que já é uma coisa que se alonga(...) o objetivo, ou seja, conversar com as pessoas e perceber o que é que nós estamos aqui a fazer, seja a nível de objetivo artístico, o que é que nós queremos conseguir, seja a nível

social, o que é que nós queremos atingir” (FG4) e “no final, é importante ter um balanço (...) para perceber o impacto que teve, as mudanças que houve” (FG4), ou seja, “a questão da avaliação do projeto” (FG3) e “eventualmente, daqui a dois anos, para sentir se este projeto teve algum impacto ou não. (...) Ou houve essa sustentabilidade que falaste e se existiu, o grupo continuou, a atividade continua a existir, o projeto continua a existir, ou transformou-se noutra coisa, ou deixou mesmo de existir porque eu saí.” (FG4). A fase de sustentabilidade foi destacada como um elemento de grande importância, que valorizam bastante e que, por isso, exige grande reflexão e trabalho da parte do Músico Comunitário, sendo, no entanto, muito difícil de atingir. Os entrevistados questionaram aspetos como: “Como é que o contexto onde nós estamos vai funcionar sem o facilitador? E como é que nós podemos dar essa autonomia à comunidade? Como é que pode ser uma comunidade autossustentável? (FG4). Na perspectiva de outro entrevistado, é importante ter em mente que:

como qualquer pessoa que trabalha no domínio da intervenção comunitária ou do desenvolvimento comunitário, o nosso objetivo deve ser sempre tornar-nos inúteis. E pensarmos a nossa saída logo desde o momento em que entramos. E, portanto (...) claro que isso implica trabalhar para autonomizar as pessoas, para as ajudar a criar agência, a criar capacidade de participação, a criar autonomia, até nós não sermos mais necessários ali naquele sítio e podermos trabalhar com outras pessoas e repetir. (E3)

Arte Comunitária/Participativa

A análise das entrevistas permitiu caracterizar a relação que se estabelece entre a Música Comunitária e a Arte Comunitária e/ou Arte Participativa. Alguns entrevistados reconhecem que ainda que a sua área principal seja a música, há um campo artístico de atuação mais vasto que faz muitas vezes parte dos projetos. Assim, “Às vezes digo música, às vezes digo arte. (...) A minha área de atuação principal é a música, mas a mim importa-me a arte participativa toda.” (E3) ou “também, está ligado com arte comunitária, ou seja, não só a música, mas sim abraçar outras artes” (FG1) e ainda, “através da música,

mais especificamente. Mas através da arte, porque eu acho que é difícil depois na prática de descolar as coisas e fazer só música” (FG4).

Analisando esta perspectiva dos entrevistados, compreende-se que a Música Comunitária é uma ramificação mais específica da arte comunitária, como destacado, a “Música na Comunidade está inserida na arte comunitária” (FG1), ou seja, ainda que enfatizando a Música, há realmente uma abertura para englobar outras artes. Esta interdisciplinaridade levou a uma divergência de opinião no que diz respeito à justificação da existência da Música Comunitária, em específico. Por um lado, “nós especificamente focamos na música porque é essa a nossa área, ou seja, é a área em que conseguimos, se calhar, dar mais. E se dentro da música já é tão abrangente, então se nós nos fôssemos focar em arte comunitária ainda seria mais (...) se calhar é mais interessante juntar um Músico na Comunidade com alguém que estudou teatro comunitário, com alguém que estudou dança comunitária.” (FG1). Por outro lado, foi sublinhada a perspectiva de “gostava que houvesse um curso de Arte Comunitária. Eu gostava muito. Acho que era muito mais enriquecedor. (...) pudessem ter a possibilidade de construir, dentro do curso o seu percurso artístico, na fronteira entre várias linguagens. Fazer uma cadeira aqui, fazer outra cadeira ali. Eu achava isso extremamente interessante.” (E3).

Democracia Cultural e Participação

A democracia cultural e a participação foram destacadas pelos entrevistados como conceitos fundamentais na Música Comunitária. Afinal, “será um sistema democrático se não permitir a toda a gente ter o direito de participar?” (FG3). Um entrevistado realçou que o conceito de democracia cultural é um termo recorrente na literatura relativa à Música Comunitária e às Práticas Artísticas Comunitárias (E2) e esta “ideia de democracia cultural confunde-se muito com a ideia de participação. No fundo, estamos sempre a falar da mesma coisa.” (E3).

A análise das entrevistas revelou que a perspectiva dos entrevistados em relação ao conceito de democracia cultural e de participação se manifesta particularmente nos temas da criação e cocriação, porque o acesso à cultura não se deve limitar à fruição passiva de criações alheias, já “foram muitos anos com uma forma passiva de escutar apenas e não participar (E1). A participação reside na possibilidade de “criar em conjunto” (FG4). Um entrevistado ilustrou a ideia ao referir que estas práticas são muito mais do que

vamos abrir as portas do museu para a comunidade. Não, a comunidade, se calhar não quer saber nada do que está aí no museu, mas se calhar está interessada em criar alguma coisa que lhes diz mais, lhes diz mais a eles, e isso é que é a democracia cultural, e claro que isso está relacionado com a Música na Comunidade. (FG4).

Torna-se, por isso, necessário promover o envolvimento ativo dos participantes em todo o processo, o que inclui os momentos de criação e tomada de decisões. Como destacado nas entrevistas, “nem todos os projetos de Música na Comunidade são capazes de atingir essa relação com a democracia cultural que (...) se calhar deviam ter.” (E2), mas os Músicos Comunitários devem trabalhar continuamente agir de acordo com os princípios da democracia cultura. A Música Comunitária e o trabalho do Músico Comunitário é distinto do “maestro vai lá só levar o repertório e dizer como é que se deve cantar e o rancho em que o ensaiador não dá liberdade nenhuma de criação e decisão às pessoas” (E3) e não é que estas não sejam atividades comunitárias que permitem convivência, criação de laços e fazer musical, no entanto, não permitem a “participação no processo artístico” (E3) e aos Músicos Comunitários a participação democrática deve ter uma grande importância. Esta participação ativa e efetiva é fundamental, porque “não dá para fazer Música na Comunidade sem pessoas a participar.” (FG4) e para que esta aconteça “deve haver espaço para que cada pessoa dentro do grupo tenha uma voz e possa expressar-se e dizer se concorda, se não concorda, o que é que gostava de fazer, o que é que gostava de ver.” (FG2).

Rejeita-se a ideia de que a música tem um papel milagroso e infalível. Por vezes, a sociedade acredita que levar “o jovem para a atividade música porque a música vai resolver os problemas dele, quando o jovem nem sequer está interessado em fazer música (. ...) com essa ideia salvífica (...). E isso não corresponde à verdade.” (E3). Assim, “é tão importante haver Música na Comunidade como haver teatro na comunidade, como haver xadrez na comunidade.” (E3), porque o mais importante é que existam lugares de participação e que as pessoas os encontrem (E3, FG1).

Os entrevistados também salientaram a dimensão política da arte (E3), na medida em que “é o estar com as pessoas a um nível se calhar até podemos chamá-lo político.” (FG1), pois é uma oportunidade de “pegar num tema e, se calhar, demonstrar qual é (...) a visão das pessoas, no caso, que é isso que é um bocado o nosso objetivo” (FG1), ou seja, “fazer arte é fazer política, é participar politicamente na conversa, no discurso, na construção coletiva, e quanto mais processos existem destes, mais possibilidades existem de participar nessa construção coletiva.” (E3).

Em suma, a democracia cultural e a participação assumem-se como princípios essenciais da Música Comunitária. Sustentam a valorização dos processos de construção partilhados e a oportunidade de qualquer ser humano partilhar a sua opinião e visão de forma artística e, conseqüentemente, política. Ao criar espaços e momentos para a participação ativa e efetiva na construção artística e cultural, a Música Comunitária segue os princípios da democracia cultural e efetiva o direito humano de fazer e criar arte.

Flexibilidade

A noção de flexibilidade foi mencionada em todas as entrevistas. A ideia de que o plano, os objetivos e o processo é que se moldam às pessoas e ao contexto e não o contrário. A “flexibilidade e a adaptabilidade destes projetos permite isso de uma maneira que outros tipos de manifestações musicais não permitem.” (E2). A flexibilidade e “a capacidade de improvisar artisticamente e interpessoalmente e logisticamente” (E2) é o elemento essencial para que a Música Comunitária aconteça alicerçada aos conceitos já abordados como a democracia cultural e a participação ativa. Assim, “a flexibilidade! É necessária, é essencial.” (FG2)

Além da sua relevância como forma de adaptação aos participantes e aos contextos, a improvisação é vista como um processo artístico valioso. Como acaba por vir de um lugar “muito puro e muito genuíno das pessoas. (...) por exemplo, fazem vozes, fazem ritmos, fazem coisas, depois soltam as palavras, dizem frases, dizem palavras” (FG1) torna-se um bom ponto de partida nos projetos, porque permite que a exploração e improvisação surja e depois é que se pensa nos passos, como criações, escolhas de repertório, seleção de temas, etc.

Um projeto de Música Comunitária “serve muito para conhecer e para conhecer a vários níveis, a nível musical, a nível pessoal. E depois também tens a questão de perceber

que temas é que se calhar os incomodam no bom sentido, que eles gostavam de abordar.” (FG1). Para facilitar a abordagem a qualquer tema que seja do interesse dos participantes, o repertório não deve ser previamente escolhido e sim escolhido ao longo do projeto com e pelos participantes, não sendo limitado pelo Músico Comunitário. Esta “flexibilidade do repertório é uma ferramenta neste contexto, de uma maneira que não é se calhar noutros contextos. Portanto, o repertório é muitas vezes dialogado com a comunidade” (E2).

A flexibilidade traduziu-se na abertura e capacidade de ajustar os planos, priorizando a participação e colaboração entre todos, porque “não tem que ser tudo certinho, como está na pauta.” (FG2) e “claro que tem de haver uma organização, mas eu acho que um projeto comunitário de Música na Comunidade não é à risca seguido do início ao fim, porque há uma flexibilidade que o Músico na Comunidade, a meu ver, deve ter para que o projeto seja feito em conjunto.” (FG3), ou seja, “a flexibilidade, é super importante num facilitador, num artista comunitário, em que se calhar estás preparado para fazer uma coisa, chegas lá e não é nada do que estavas à espera, tens de te adaptar.” (FG4) e nesse sentido precisamos de “ser um bocado camaleónicos e adaptar-nos ao contexto em que estamos.” (FG4).

Claro que estes aspetos são transversais a tudo o que envolve esta prática artística, incluindo “as estruturas de produção”. No entanto, um dos entrevistados destacou que:

os curadores e os programadores, por um lado, querem cada vez mais valorizar a arte participativa. Por outro lado, os esquemas de produção ainda não estão adaptados com a flexibilidade necessária para eu ser capaz de estar, (...) uma semana a trabalhar e só na quarta ou quinta-feira é que eu sei exatamente o que é que vai ser, ou com mais precisão, (...) o espetáculo para fazer na sexta. (E3).

Educação Formal, Educação Não Formal ou Educação Informal?

Seguindo a linha de raciocínio apresentada anteriormente, a Música Comunitária constitui uma oportunidade de prática musical fora de contextos formais, como conservatórios e escolas de música. Surge então a questão: com que tipo de educação se

relaciona a Música Comunitária? Educação Formal, Educação Não Formal ou Educação Informal? Os dados extraídos das entrevistas permitem concluir que a Música Comunitária dialoga, em certa medida, com os três tipos de educação.

Por um lado, a Música Comunitária pode ser integrada em esferas de Educação Formal, Educação Não Formal e Educação Informal, uma vez que, pelo menos em teoria, é possível implementar projetos nos diferentes contextos (E1, E2, E3, FG3). No entanto, nas escolas/conservatórios há uma forma de trabalho de base formal que se resume a “literalmente ensinar” (FG4) e a Música Comunitária não prioriza a aquisição de competências formais específicas ou em conformidade com um currículo predefinido, ou seja, “não estou minimamente preocupada se eles vão aprender um dó, ré ou mi” (E1). Neste sentido, apesar de poderem ocorrer aprendizagens técnicas musicais, como a leitura de partituras ou domínio de instrumentos, estas não se enquadram num currículo formal e a sua existência e moldes em que acontece variam com a vontade do grupo. Por conseguinte, a base da Música Comunitária reside na Educação Não Formal, pela sua natureza flexível, participativa e colaborativa, elementos essenciais nestas práticas musicais comunitárias.

Em relação ao desenvolvimento de processos de Música Comunitária em contextos formais, um dos entrevistados referiu que já criou “projetos de Música na Comunidade como ferramenta no ensino formal” (E2). Todavia, há uma preocupação aliada à Música Comunitária no contexto formal que não se aplica aos outros tipos de educação. Um dos entrevistados reforçou que o ensino formal exige um plano curricular e aprendizagens que limitam muito a liberdade de escolha dos participantes, contrariando um dos objetivos dos projetos de Música Comunitária (E3). Apesar destas limitações ao currículo e aprendizagens obrigatórias inerentes ao contexto formal, foi realçado que se um Músico Comunitário estiver inserido no ensino formal, deve focar-se em aplicar ao máximo metodologias da Música Comunitária como “processos de desenvolvimento musical e de criação musical, a partir dos quais eu desenvolvo (...) a participação num espaço público, (...) a estimulação da participação, o cuidado, a estética relacional” (E3).

4.1.3. Participantes

Esta categoria visa mapear os participantes da Música Comunitária, ou seja, quem é que esta prática artística pode e/ou costuma envolver. Neste sentido, considerou-se a subcategoria: acesso livre e voluntário.

Acesso Livre e Voluntário

A principal conclusão, transversal a todas as entrevistas é que a Música Comunitária pode abranger todas e quaisquer pessoas que tenham interesse em participar. Corroborando, “são todas as pessoas.” (E2), “É quem quiser participar.” (FG4), “porque a democracia só se constrói, porque a participação e a cultura só se constrói se todos participarmos” (E3). Assim, são de acesso livre e voluntário, ou seja, a Música Comunitária acontece quando “artistas profissionais colaboram com uma comunidade de artistas não profissionais” (E2).

Todavia, “claro que depois há situações mais frequentes. (...) por exemplo, terceira idade, ou seja, comunidades mais fragilizadas, seja num contexto socioeconómico ou cultural, no sentido de ser uma minoria, por exemplo, com migrantes (FG4), também porque “são partes da demografia que normalmente, por alguma razão ou outra, não têm necessariamente acesso à prática musical. Até podem ter acesso ao consumo, mas não têm necessariamente acesso à criação.” (E2), ou seja, “as populações economicamente desfavorecidas (...) coincidem com aquelas que também são mais culturalmente isoladas.”. Neste sentido, “se é necessário essa comunidade ser fragilizada, não, mas que é o mais recorrente, talvez” (FG4).

Em síntese, embora a Música Comunitária se posicione como uma prática universal acessível e voluntária, a sua atuação destaca-se mais frequentemente por projetos com participantes de comunidades fragilizadas, visando promover o acesso à criação e participação cultural de comunidades comumente mais isoladas e talvez também porque os financiamentos e apoios são mais acessíveis quando dirigidos a estas comunidades.

4.2. Músico Comunitário

O Músico Comunitário é o segundo tema, pela sua relevância na Música Comunitária, inferindo que este é o profissional que trabalha nesta área e deve ter um

conjunto de orientações que guiem a sua intervenção. Segundo os entrevistados, há que ter em conta que “é muito raro haver uma comunidade que decide fazer um projeto de música e depois vamos falar com o músico (. . .) Tende a ser ao contrário.” (E2) e “aquela sessão existe porque as pessoas querem lá estar, mas porque houve um músico que decidiu lá estar também.” (E2), pelo que dificilmente a Música Comunitária existe sem um Músico Comunitário e vice-versa. É, pois, uma necessidade abordar esta “figura” – Músico Comunitário – nomeadamente em relação à sua função, características e âmbito de atuação, não no sentido de este ter um papel de destaque ou maior relevância no grupo, mas sim porque há uma responsabilidade adjacente a esta profissão. Urge a reflexão sobre aspetos fulcrais de uma boa prática e como se infere por citações anteriores, este costuma ser um instigador para que um projeto de Música Comunitária surja.

A partir destas premissas, consideramos como Músico Comunitário uma pessoa que tem conhecimento musical, tem conhecimento sobre estas práticas de Música Comunitária e tem interesse em fazer parte de processos de cocriação, ou seja:

um músico que saiba o que está a fazer. (...) tem que haver sempre alguém especializado, seja por academia ou por profissão ou experiência que seja, mas que saiba o que está a fazer na sua arte para poder dar ferramentas e poder construir em conjunto com a comunidade. (FG4)

4.2.1. Função

O Músico Comunitário pode ter mais do que uma função quando está a trabalhar com um grupo. A partir das entrevistas é perceptível que se considera haver uma função principal de liderança/orientação do processo e projeto.

Liderança

A liderança do Músico Comunitário é percebida como a capacidade de “fazer a coisa acontecer.” (FG3) e de “criar as condições para as coisas, sejam elas quais forem, que o grupo quer, aconteçam.” (FG4). É necessário “orientar, facilitar” (FG1) e “saber levar o grupo.” (FG2). De acordo com um dos entrevistados “uma boa liderança é invisível (...) nota-se quando não está bem feito.” (E2). Portanto, aqui a liderança não

equivale a uma figura que toma as decisões sozinha, há uma interpretação específica do que se considera ser o papel do líder.

Essencialmente, “não pode desaparecer e desligar-se da responsabilidade que tem de estar a liderar uma sessão.” (E2). Enquanto profissional, há um conjunto de elementos que não pode descurar, como a

responsabilidade de liderar, tem a responsabilidade de ter sempre uma rede de segurança, ter sempre um plano B, ter um plano desenhado, ter um projeto a priori, e depois tem a responsabilidade de o deitar fora e redesenhar de acordo com aquilo que a comunidade lhe dá de volta. (E2)

A função do Músico Comunitário distingue-se da de um diretor artístico/maestro tradicional, porque não se limita a conceber um projeto e guiar os participantes na sua execução. Pelo contrário, o seu papel é de apoio e orientação, para que o grupo desenvolva o seu próprio projeto com base nas suas opiniões, vontades, ideias e criações. Isto significa que, em vez de impor a sua visão, atua como um impulsionador das propostas do grupo, utilizando os seus conhecimentos técnicos e artísticos para apoiar os participantes na concretização dos seus próprios projetos. É por este motivo que os entrevistados sublinham que o Músico Comunitário deve possuir não só conhecimentos técnicos musicais aprofundados, como competências sociais e relacionais, e também as ferramentas necessárias para conseguir criar pontes, ligações e facilitar a interação entre as diversas criações e ideias que vão surgindo nos processos criativos com os participantes (FG2).

Uma das formas de orientar sem limitar é fazer questões que ajudem os participantes a refletir e tomar as suas próprias decisões individuais e em conjunto,

super crucial, é fazer refletir quem participa, ou seja, ok, tu queres isto, e fazer questões, tipo (...) mas achas que isto não sei o quê? o que é que tu achas? e se fosse assim?, ou seja (...) em vez de cortar, eu acho que fazer perguntas (...) isso acaba não só por devolver a quem participa todo o à

vontade para ele decidir sobre as coisas e para ele próprio, também, tomar as decisões (...) as pessoas tomarem a decisão do rumo do projeto. (FG1)

Por exemplo, o Músico Comunitário está numa sessão com o grupo e “esta pessoa agora está a tocar qualquer coisa, como é que eu posso pegar nisso e transformar e pôr no grupo todo, ou a cantar, ou seja o que for?” (FG2). O Músico Comunitário deve desenvolver conhecimentos de modo a conseguir acrescentar e trabalhar com e para o grupo, ao mesmo tempo que potencia o que o grupo já tiver, ou seja, deve “ter as ferramentas para as pessoas fazerem o projeto que querem”.

Em suma, liderar um projeto é um equilíbrio entre a responsabilidade de planear e redesenhar esse plano sempre que necessário, de orientar, de facilitar, de partilhar ferramentas que sejam necessárias, de criar pontes entre pessoas e as suas criações e explorações ao longo do processo até chegar ao resultado final. Esta orientação e tomada de decisões pode materializar-se através de questões e reflexões com o grupo, de modo a que todos participem ativamente, refletindo e definindo em conjunto. Tendo sempre em mente a importância da participação, da construção e tomada de decisões partilhada, bem como do desenvolvimento da autonomia.

Em acrescento os profissionais destacaram que ainda que possa ser um trabalho realizado individualmente, a colaboração e trabalho em rede podem ser importantes. Um entrevistado destacou a necessidade de o Músico Comunitário ter sempre uma “rede de segurança” (E2). Outro entrevistado, reforçou que “é muito importante ter uma equipa” (FG4) que pode ser uma equipa de facilitadores ou mesmo uma equipa multidisciplinar, considerando que as diferentes perspetivas permitem uma forma mais abrangente e equilibrada que evitam enviesamentos individuais (FG4). Complementarmente, outro entrevistado mencionou várias vezes a importância de colaborações entre instituições na criação e implementação de projetos, bem como a ligação da LMC que tem colaborado com vários projetos (E3).

4.2.2. Competências essenciais

Há um conjunto de características que um Músico Comunitário deve ter que se compreendem como valores e competências, nomeadamente, “a comunicação e diálogo”

(E2), a “integridade, ética” (FG3), a “imparcialidade.” (FG3), “a empatia, o respeito, a escuta ativa. A escuta e fazer algo em relação a isso” (FG4), ou seja, “saber escutar, saber ouvir, saber estar disponível para o grupo em vários sentidos. Ouvir o que está a acontecer, aceitar as coisas e a partir daí trabalhar com o grupo.” (FG1).

Numa das entrevistas foi especialmente destacada a empatia:

eu não digo que é o que faz tudo funcionar, mas é um bocadinho, no sentido em que, para mim, (...) é esta capacidade de chegarmos ao sítio, de lermos, de entendermos a dor ou a necessidade da pessoa, não é? (...) termos essa disponibilidade para atendermos a esse problema.” (FG3) e o “ser hospitaleiro, não é? O estar disponível para receber, para acolher, para estar atento à necessidade do outro. (FG3)

Outro aspeto realçado foi a humildade. No caso dos profissionais se posicionarem num “pedestal muito alto, é preciso descer do teu pedestal (...). E assumir sempre que não sabes tudo e vais aprender muito mais do grupo do que se calhar o grupo vai aprender contigo.” (FG2). Esta postura de aprendizagem contínua implica “estar sempre a aprender com cada comunidade com quem estás. E vais estar sempre (...) buscar novas formas de arte ou de incluir coisas que nunca fizeste antes nos projetos.” (FG1).

Foi considerada igualmente essencial a capacidade de

adaptação, a flexibilidade, isso é super importante num facilitador, num artista comunitário, em que se calhar estás preparado para fazer uma coisa, chegas lá e não é nada do que estavas à espera, tens de te adaptar (. ...) E isso vem muito da escuta (...) também de ler além das palavras e ver as reações, ver as posturas. É muito leitura e escuta e comunicação. Acho que comunicação é essa base.” (FG4)

Na perspetiva dos entrevistados, estes são motes que devem ser vistos como “um modo de viver e não um modo de estar enquanto facilitador, enquanto estás lá a trabalhar. É mesmo uma forma de estar na vida, de forma geral.” (FG4).

4.2.3. Relação com o grupo

A categoria “relação com o grupo” diz respeito a aspetos da relação que o Músico Comunitário estabelece com o grupo com o qual está a desenvolver um projeto. Esta foi dividida em duas subcategorias: estética relacional e “desierarquização”.

Estética Relacional

Apesar de apenas um entrevistado (docente) ter especificado o conceito de Estética Relacional de Nicolas Bourriaud, outros entrevistados tocaram neste conceito em vários momentos ao se referirem à importância da relação com as pessoas, empatia, escuta ativa e hospitalidade. Evidenciou-se, desta forma, a relevância deste conceito na Música Comunitária, ainda que a sua referência teórica não seja tão conhecida como outros conceitos já abordados.

De acordo com outro entrevistado há mais um conceito interessante a ter em consideração:

o conceito de estética relacional. (...) é do Bourriaud (...) atende à experiência estética da relação entre as pessoas. (...) entender que uma parte importante e substancial da experiência estética está na relação que as pessoas estabelecem umas com as outras (. ...) Porque depois é a partir dessa relação, é nessa relação que se constroem as redes de significados (...) que se constrói comunidade. E é nessa relação que se vai construindo a capacidade de participação no grupo, para depois, (...) participar num espaço público.” (E3).

A Música Comunitária desempenha um papel fundamental no sentido de ser “uma forma de juntar pessoas, de fazer conexões” (FG2), promovendo a “união e partilha” (FG3). É através da “Empatia (...) realmente conseguimos chegar às pessoas.” (FG2), onde podemos “Conhecer o outro, desenvolver o respeito pelo outro, desenvolver competências que a própria pessoa às vezes até já tem e não sabe.” (FG3). Outra ideia muito relevante é o “ser hospitaleiro, não é? O estar disponível para receber, para acolher, para estar atendo à necessidade do outro.” (FG3), porque “essa ideia da hospitalidade é muito importante. Juntamente com a ideia (...) da ética do cuidado (...) estes conceitos (...) são muito importantes para os processos, para os métodos, para a metodologia.” (E3).

Ainda, “a escuta eu acho que é essencial para conseguirmos fazer arte comunitária, para conseguirmos fazer algo coletivamente. O respeito, seja facilitadores, seja participantes, os artistas profissionais, não profissionais. A empatia, a questão do criar a relação” (FG4).

“Desierarquizar”

Esta subcategoria centra-se num aspeto em específico da relação entre Músico Comunitário e participantes porque “nem sempre é possível explicar por palavras isto nós estamos a tentar dizer, o haver hierarquia, mas eu não estou a impor o meu cargo. Haver uma visão horizontal, apesar da vertical ainda estar lá. E eu diria que há uma construção de pensamento e há uma reflexão conjunta que deve existir, mesmo que para clarificar a posição.” (FG3).

A premissa é que “as pessoas para mim têm sempre a mesma dignidade, independentemente do contexto, do extrato financeiro, portanto, para mim há sempre este nível básico, que é a dignidade humana e que, portanto, torna automaticamente toda e qualquer relação horizontal” (FG3). Fazendo a ponte com aspetos abordados anteriormente, a democracia cultural é, também, aqui essencial para refletir sobre “o valor de democracia, de diálogo, de olhar para o outro como igual.” (E2).

Ainda que as relações devam ter uma base horizontal, baseada no respeito, valorização de opiniões e de “dignidade humana” (FG3), os entrevistados consideram que nem sempre é fácil chegar a este nível de igualdade, paridade, em que a relação entre Músico(s) Comunitário(s) e os participantes é realmente horizontal/desierarquizada. Trata-se de “uma relação que começa relativamente desequilibrada a nível de poder (. . .) e depois, ao longo do tempo, trabalha-se para que essa diferença diminua.” (E2). No início de um projeto, o Músico Comunitário vai “com um determinado conhecimento (...) mas há uma coisa muito importante que é a humildade de perceber que, em determinado momento, a gente tem que desnivelar” (E1) e a realidade é que

é mais difícil do que eu achava chegar a um nível de paridade em que eu não sou olhado como (...) o mestre da música (...) é muito difícil sair do degrau de cima, por muito esforço que se faça, porque as próprias pessoas vão-nos, sempre, ver com mais competências em qualquer coisa. (E2)

Outro entrevistado realçou o mesmo aspeto, quando afirmou que “em alguns contextos, essa ideia da horizontalidade cria um estranhamento muito grande nas pessoas” (E3). A título de exemplo,

se eu for trabalhar com (...) sei lá, um coro. Estão habituados a ter um maestro. Que teve sempre uma relação muito vertical com elas. E que essas pessoas estão habituadas a que seja assim. E acham que deve ser assim porque o maestro é a figura da autoridade.” (E3)

e a realidade é que na Música Comunitária isto nunca deve acontecer, porque se “estamos a criar colaborativamente e em que estamos em pé de igualdade, eu acho que o Músico na Comunidade deve ter essa postura (. ...) no sentido de não há hierarquia de eu estou aqui e vocês são os meus inferiores.” FG4

Neste sentido, há um caminho base e um aspeto central que o Músico Comunitário deve ter, sempre, em consideração desde o início do projeto que é a “tentativa de desierarquizar” (E2). Apesar de ser complexo, deve ser um caminho feito com o grupo e pelo grupo, afinal, “o objetivo do Músico na Comunidade, em princípio, será fazer parte do grupo, com bom senso (...) tentar conhecer as pessoas e tentar (...) não ser só alguém que vai lá fazer umas atividades e depois vai embora.” (FG1), é preciso “criar alguma confiança (...) um bocadinho de à vontade.” (FG2) porque “a participação, a participação de que falávamos ao longo da conversa toda, acontece mais facilmente a partir dessa horizontalidade.” (E3).

No entanto, é de notar que

esta ideia de horizontalidade total é um bocadinho utópica. Utópica no sentido de que é aquilo para que nós devemos sempre caminhar e queremos sempre aproximar-nos o mais possível, mas a pura horizontalidade não funcionaria. Quando começamos a trabalhar se (...) fôssemos todos só participantes, provavelmente a coisa não se daria. Ou se se desse, era porque alguns desses participantes se tinham destacado como líderes dentro do grupo e tinham assumido o papel de liderança. Portanto, claro, é

preciso haver liderança. E essa liderança implica uma diferenciação de papéis.” E3

Ligando à ideia anterior de que temos um papel de liderança e de responsabilidade para com os participantes do projeto, a realidade é que

nós somos responsáveis pelo desenvolvimento daquela atividade (...) e pelo bom sucesso daquela atividade. Para que isso aconteça e por convicção, nós dividimos essa responsabilidade com as pessoas e abdicamos dessa capacidade de decisão para a partilhar com as pessoas por acreditarmos que isso enriquece o processo. E que isso, em última análise, é melhor para todos. Mas quando as coisas não estão a correr bem, há momentos em que nós precisamos chamar a nós outra vez essa autoridade. (E3)

No fundo, “tem de haver alguém a organizar, a juntar e a fazer caminho” (FG3), mas “não deve ser nada imposto” (FG2).

É de notar, assim, uma dualidade na relação entre o Músico Comunitário e os participantes. Por um lado, devemos caminhar para uma relação horizontal, para que seja efetivamente um projeto onde os participantes estão a participar ativamente, para ser um processo de cocriação, para que a tomada de decisões seja partilhada, para que todos sintam que o projeto foi construído em conjunto e para estarmos a participar efetivamente num projeto de democracia cultural e a contribuir para o acesso ao direito a fazer e criar arte. No entanto, há um lado de responsabilidade e função dentro de cada projeto em que o Músico Comunitário tem, também, de cumprir o seu papel, liderar o processo, facilitar, criar pontes entre as várias ideias que vão surgindo e guiar o processo e nesse sentido é uma relação que não é 100% horizontal porque há decisões que podem ter de ser tomadas pelo Músico Comunitário, mesmo que ele esteja a trabalhar a partir da participação e criações do grupo. Ainda assim, a verticalidade que pode, por vezes, existir dentro desta relação que deve tender a ser maioritariamente horizontal, não se deve nunca aproximar

de uma relação vertical e hierarquizada em que o Músico Comunitário toma todas as decisões.

4.2.4. Contextos de Atuação

No que concerne os contextos de atuação, ou seja, os locais em que um Músico Comunitário pode trabalhar, a análise das entrevistas permitiu concluir que todos concordam que “o Músico na Comunidade deve ser capaz de trabalhar em todos os locais” (E2), assim, “não vejo... locais onde um Músico na Comunidade não consiga trabalhar. Onde houver uma comunidade e onde houver vontade de fazer música.” (E3). No fundo, se “é possível com qualquer público. Acho que também é possível fazer em qualquer sítio.” (FG1)

Assim, “idealmente há sempre lugar para um Músico na Comunidade. Seja em que contexto for” (FG4). No entanto, “pode é não haver espaço” (FG4), por isso, ainda que teoricamente seja possível, “se há abertura, se calhar ainda não, até porque a área ainda está a ser desenvolvida em Portugal e por isso é que nós, se calhar, neste momento não estamos a trabalhar na área” (FG1). Foi possível nomear alguns exemplos mais específicos discriminados na seguinte subcategoria.

Setores da Sociedade

Para apresentar de forma mais clara os exemplos mencionados pelos entrevistados, de locais onde um Músico Comunitário pode trabalhar, estes foram separados pela sua correspondência a cada setor da sociedade (Tabela 6).

Tabela 5

Exemplos de locais onde pode trabalhar um Músico Comunitário, na perspetiva dos entrevistados, separados por setores da sociedade

1.º Setor	2.º Setor	3.º Setor
O primeiro setor, setor público inclui: administração central, regional, local. Enquadrados neste setor, os entrevistados mencionaram os seguintes locais:	O segundo setor, diz respeito ao setor privado e foram referidos os seguintes locais: <ul style="list-style-type: none"> • “Lares” (E2) (no caso de estes serem privados) • “Empresas” (FG2). 	O terceiro setor, diz respeito às organizações sem fins lucrativos e foram apontados locais como: <ul style="list-style-type: none"> • “Associações” (FG1 e FG2); • “associações locais” (FG3);

<ul style="list-style-type: none"> • “estabelecimentos prisionais” (E1, FG1 e FG3); • “hospitais” (E1) e “a parte da saúde” (FG3); • “Lares” (E2) (no caso de estes serem públicos); • “escola” (FG1); • “Infantário” (FG1); • “centros cívicos” (FG2); • “Câmaras” (FG3) • “Instituições do Estado” (FG3). 		<ul style="list-style-type: none"> • “IPSS” (E2 e FG3).
---	--	--

Nota. Dados recolhidos nas entrevistas semiestruturadas

4.3. Principais Desafios à Prática da Música Comunitária

Relativamente ao terceiro tema, os entrevistados referiram alguns desafios sentidos ao trabalhar nesta área, os quais foram separados em quadro categorias denominadas por “Flutuação Terminológica”, “Invisibilidade”, “Financiamento” e “Canivete Suíço”.

4.3.1. Flutuação Terminológica

Esta categoria surge da flutuação no uso termos “Música Comunitária” e “Música na Comunidade”.

Na perspetiva de um dos entrevistados, o termo Música Comunitária pode querer enfatizar “as pessoas eventualmente não estarem envolvidas no fazer” (E1), enquanto que Música na Comunidade realça “um envolvimento completamente diferente.” (E1).

De uma perspetiva oposta, em três entrevistas foi refletida a mesma preocupação com a questão do envolvimento e participação, no entanto considerou-se o termo Música Comunitária mais adequado. Um destes entrevistados afirmou que

a Música Comunitária parece-me ser algo mais abrangente e envolvente (...) A Música na Comunidade parece-me ser mais... talvez mais participativo. (...) parece que a Música na Comunidade simplesmente se faz *na* [ênfase meu] comunidade, que é esse o único critério (...). Enquanto que a Música Comunitária parece envolver o processo, a arte comunitária, a criação coletiva. (FG4)

Um segundo entrevistado justificou a escolha do termo Música Comunitária, pois “o termo Música na Comunidade por si implica à partida que a música não está na comunidade.” (E2). O terceiro entrevistado afirmou identificar-se mais com o termo Música Comunitário por o considerar mais abrangente e mais fiel ao termo original:

a designação de Música na Comunidade é muito pobre (. ...) enquanto *community music*, o termo original, tem uma polissemia muito mais simples (...) [que abrange] *music in the community, from the community, for the community, with the community* (E3)

Os restantes entrevistados afirmaram apenas: “nunca pensei nesta questão.” (FG1) e “para mim é a mesma coisa” (FG2).

Esta questão terminológica é um desafio, porque também “limita muito a nossa capacidade de, a partir da designação que usamos, explicar às pessoas aquilo que fazemos.” (E3).

4.3.2. Invisibilidade

A Música Comunitária ainda enfrenta o desafio de ser uma área pouco conhecida e compreendida, o que traduz que “estas práticas ainda têm pouca visibilidade.” (E3). A dificuldade em explicar eficazmente esta profissão contribui muito para este desafio, porque “nem sempre é possível explicar por palavras isto que nós estamos a tentar dizer (...) o que é um Músico na Comunidade? Quais são os principais objetivos? Quais são as funções? Porque é que eu estou ali? O que é que eu defendo?” (FG3).

Segundo os participantes, “nunca conheci um único Músico na Comunidade que trabalhasse na área da Música na Comunidade” (FG2), ou seja, é compreensível que os locais em se pode trabalhar também demonstrem um desconhecimento sobre a profissão, objetivos e trabalho que pode ser desenvolvido. Os entrevistados destacam que em contextos como lares ou outras instituições, onde existe uma familiaridade com a animação sociocultural, a distinção entre estas práticas e a Música Comunitária nem sempre é clara ou fácil de explicar. O facto de estarem mais habituados à forma de trabalho da animação sociocultural e não conhecerem outras práticas pode limitar “a própria abertura das pessoas para o que é que podem ser os projetos [de Música Comunitária]” (E2).

Um desafio inerente ao desconhecimento dos processos e invisibilidade da Música Comunitária também tem impacto nas oportunidades de apresentação em salas de espetáculo e na forma como estas ocorrem. Por um lado,

o que é normal no circuito da produção artística é que tu tens um espetáculo, quando tu propões uma coisa a um teatro, por exemplo, tu já tens um espetáculo terminado, pronto. E já sabes dizer ao teatro, eu gostava de ir aí daqui a um ano para... e preciso de estes meios (...) E outra coisa muito diferente é que tu dizes a um teatro, eu gostava de ir aí daqui a um ano, mas não faço a mínima ideia do que é que vou ir fazer. Não sei qual é o espetáculo, que material é que vou precisar, não é? (E3)

A realidade é que “quando vais apresentar aquilo que fizeste com as pessoas, tens muita dificuldade em ter meios. (...) garantir que temos salas de espetáculo para fazer as coisas, não é? E não o que vamos fazer ali num cantinho qualquer.” (E3), mas esta dificuldade não se cinge à procura de uma sala de espetáculos, porque

mesmo quando tu tens acesso às salas de espetáculos, os meios de produção, os circuitos e as metodologias da produção artística não estão adaptadas àquilo que nós fazemos. (...) e as estruturas de produção, (...) e os curadores e os programadores, por um lado, querem cada vez mais

valorizar a arte participativa. Por outro lado, os esquemas de produção ainda não estão adaptados com a flexibilidade necessária. (E3)

Esta “é uma arte que se faz da emergência, em que a criação é sempre emergente e que não podemos programar com o mesmo tipo de antecedência (...) aquela que verdadeiramente emerge das pessoas” (E3) e isto exige uma capacidade de improvisação, adaptação e flexibilidade constantes, nomeadamente em relação aos momentos de apresentação, porque não foi um espetáculo que foi previamente pensado, ensaiado e será apresentado.

4.3.3. Financiamento

Os desafios relativos ao financiamento, são os mais universais aos diversos participantes - “o dinheiro é um grande impedimento nas artes, é um grande impedimento em coisas sociais” (E2).

Da perspetiva dos participantes, a realidade é que “cada vez há mais financiamento específico para este tipo de projetos participativos. O que é bom. Mas haver financiamento e o trabalho ser precário são coisas diferentes. Porque os financiamentos são pontuais” (E2). Foi questionado “como é que tu fazes disto uma profissão? (...) tens de ter vários projetos que têm o seu processo, ou seja, uma coisa longa... tens se calhar de apresentar propostas a câmaras ou sei lá Gulbenkian, DGArtes e coisas assim” (FG1), a realidade é que atualmente os Músicos Comunitários não têm

uma vaga para nos candidatar. Só aí acho que é logo um desafio enorme. (...) ou tens muita sorte e encontras um projeto que te está a financiar durante os próximos cinco anos, ou então és *freelancer* e tens que gerir a tua agenda da melhor forma que tu achares e participar em mil e uma coisas. Acho que isso é logo assim uma grande barreira que encontras quando estás na área” (FG4)

Por outro lado, “as oportunidades que existem, que são muito poucas, são muito mal pagas. As condições de trabalho são um bocado más, porque tens de trabalhar a

recibos verdes.” (FG2) e ainda “a parte dos projetos demora muito tempo, muito tempo a serem aprovadas” (FG2). No fundo, “é uma profissão em que existe realmente muita instabilidade e isso é um desafio com o qual eu sinto que tenho que lidar.” (FG3).

4.3.4. “Canivete Suíço”

A expressão utilizada pelos entrevistados “Canivete Suíço” foi a metáfora utilizada para descrever a capacidade camaleónica e versátil fulcral aos Músicos Comunitários. Na perspetiva dos entrevistados, por vezes esta necessidade constitui um conjunto de desafios, que exigem uma certa “persistência (...) É um trabalho muito longo, um trabalho que demorou muito tempo, de facto, de as pessoas perceberem que a música não é só o instrumento musical.” (E1)

Segundo, “todos os projetos vão trazer-lhe [Músico Comunitário] desafios novos. E esse é que é o desafio, é encontrar coisas para responder às necessidades do grupo (...) é recomeçar sempre do zero.” (FG1) e a realidade é que “a conexão às vezes não é fácil nem imediata, por vezes demora só quando estás a chegar ao final do projeto (...) A questão relacional, nem sempre é fácil criar a relação” (FG4) e muitas vezes

a cena de encontrarmos pessoas em sítios artísticos e em sítios humanos tão diferentes, que é muito difícil às vezes arranjar as ferramentas certas e as ferramentas mais eficazes para tornar tudo mais harmonioso (...) ou seja, ser um canivete suíço assim tão completo, pronto, às vezes eu não sinto que seja suficientemente completo (. ...) é um leque alargado de coisas que seria ideal nós sabermos”. (FG3)

Ainda, é uma profissão que muitas vezes

exige muito da nossa carga emocional (...) para quem é facilitador, conseguir partilhar isso com alguém, pelo menos a mim, acho que facilitaria mais no desenvolvimento de um projeto de Música na Comunidade. Há muitas coisas com as quais temos que jogar e lidar, etc.

E se calhar às vezes, na minha opinião, é muito puxado e complicado gerir isso só uma pessoa, ser um projeto só com uma pessoa a liderar.” (FG4).

Aliado à carga emocional e ao facto de a maioria dos projetos terem um princípio, meio e fim, muitas vezes num período de tempo relativamente curto, equivalente a candidaturas de um, dois ou três anos, porque raramente há possibilidades de financiamento maiores que isso, a não ser que se consiga uma nova candidatura,

às vezes acabar um projeto é difícil e distancias-te das pessoas. Porque às vezes é muita envolvência e uma pessoa que seja mais intensa, se calhar emocionalmente, ou que esteja simplesmente numa fase mais vulnerável (...) Em que passas por aqueles processos com aquele grupo e tudo mais e depois de repente acaba (. ...) não só haver sempre o cuidado do outro lado, de cuidar do outro lado, mas depois de saberes cuidar de ti para que consigas fazer isto para sempre. (FG4)

5. DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

| | " | | " |

O presente capítulo visa interpretar os resultados apresentados no capítulo anterior, articulando-os com o enquadramento teórico apresentado inicialmente. Conforme caracterizado na análise comparativa desenvolvida no capítulo 2.3. do enquadramento teórico, a literatura revela um conjunto de convergências e divergências em conceitos-chave da Música Comunitária. Nesta secção, essa análise servirá como ponto de partida, procurando compreender de que forma as perspetivas práticas dos profissionais entrevistados corroboram, complementam ou trazem novas nuances a estas discussões teóricas. A análise será separada pelos três temas centrais já especificados. Estes serão analisados em profundidade estabelecendo pontes entre os fundamentos teóricos provenientes da literatura e as perspetivas práticas dos dados empíricos. No final, foi ainda acrescentado um contributo a uma lacuna identificada por Graça e Rodrigues (2023), relativa à dificuldade de mapear os percursos profissionais dos Músicos Comunitários.

5.1. Tema 1: Música Comunitária

Numa visão holística, os dados empíricos vieram reforçar as convergências previamente localizadas na literatura, quanto à relação entre a Música Comunitária e os conceitos: arte como direito humano, democracia cultural, participação e flexibilidade. Adicionalmente, em relação às divergências, a análise das entrevistas propõe uma visão intermédia tanto sobre o conceito de transformação, como em relação aos tipos de educação com que se relaciona a Música Comunitária. Considerou-se, ainda, pertinente integrar a reflexão dos entrevistados e de alguns autores sobre alguns elementos que parecem unir as práticas de Música Comunitária, apesar da sua natureza complexa e multifacetada. Ainda assim, importa realçar que os conceitos destacados inicialmente, parecem igualmente fazer parte dos valores e princípios fundamentais que unem as práticas de Música Comunitária.

Mais especificamente e em plena convergência com a literatura, a ideia de **arte como direito humano universal** liga-se, unanimemente, como um elemento central da Música Comunitária. Os entrevistados destacam que o direito a participar livremente na criação cultural e artística está escrito, tal como realçado na literatura, tanto na CRP como na DUDH e afirmam que a música não deve ser um privilégio cingido a elites, porque

qualquer pessoa devia ter acesso, se assim desejar, a poder participar na construção da cultura e práticas musicais. Esta visão é amplamente espelhada pelos autores destacados no enquadramento teórico: Matarasso (2019), Cruz (2022;2023), Graça e Rodrigues (2023), Moreira e Gama (2020), Vieira et al. (2015), Higgins (2012) e Higgins e Willingham (2017) – todos convergindo na premissa de que a Arte e a Música Comunitária devem contribuir para a acessibilidade e o direito à participação na construção e criação artística e musical.

Da análise das entrevistas compreende-se que a preocupação, de nem todas as pessoas terem igual facilidade de acesso à criação cultural, liga-se ao pensamento destacado por Cruz (2022) que justifica esta ideia, ao explicar que a participação cultural se torna uma preocupação secundária, quando ainda urge preocupações com necessidades básicas, como a habitação, saúde e educação. Estes aspetos realçam a importância de processos e projetos que, como afirmado pelos entrevistados, sejam uma frente de ação para que este direito se torne uma realidade.

Os conceitos de Democracia Cultural e Participação foram igualmente pontos de forte convergência reforçada pelos entrevistados. De acordo com os entrevistados, o conceito de **Democracia Cultural**, liga-se ao conceito de **participação** e estes surgem muito quando se começa a ler e pesquisar sobre Arte Comunitária/Práticas Artísticas Comunitárias. Tanto na visão de autores como Matarasso (2019) e Lopes (2009), como nas orientações consagradas na Carta do Porto Santo (2021), e ainda na visão dos entrevistados, estes conceitos são um passo importante para tornar acessível o direito humano a participar na construção da cultura. De acordo com a literatura exposta no enquadramento teórico, a democracia cultural ambiciona o espaço e oportunidade das pessoas se poderem expressar artisticamente (Matarasso, 2019), negando a arte como privilégio de elites, negando o conceito de público visitante e consumidor alheado e ignorante (Lopes, 2009; Lanfranchi, s.d.) e promovendo condições para uma participação mais ativa (Carta do Porto Santo, 2021). Estas ideias são reforçadas por Ranciére (2014), que abordou a posição do espectador, passiva e alheada do processo de construção artística, sugerindo a importância de existirem práticas que contrastem com esta perspetiva. Os entrevistados reforçam estas considerações, quando afirmam que contrariar esta noção de espectador/público que visita e observa, de forma passiva, deve

ser um objetivo da Música Comunitária. Para isto devem ser criados espaços e ambientes de participação ativa na construção e processo artístico, porque, como destacado por alguns entrevistados, é fundamental que as pessoas encontrem os seus lugares de participação. Como defendido por Graça e Rodrigues (2023) e Vieira et al. (2015) isto é uma possibilidade, visto que estas práticas promovem e envolvem a participação ativa dos participantes “na prática musical (tocar/cantar, improvisar ou compor)” (Graça & Rodrigues, 2023, p.39) e através da “sua natureza multimodal e multidisciplinar,” (p.41) é possível que várias pessoas consigam encontrar o tal lugar de participação destacado pelos entrevistados. No entanto, os entrevistados rejeitam um possível efeito milagroso da música, como elemento que resolve os problemas na vida das pessoas, nomeadamente de jovens. Esta ideia é corroborada, na literatura, por Cruz (2023) que afirma, igualmente, que a arte não resolve, de forma milagrosa, os problemas sociais, educativos ou outros.

É unânime, entre os entrevistados, bem como entre os autores Lanfranchi (s.d.), Graça e Rodrigues (2021; 2023), Graça (2020) e Higgins e Willingham (2017) que a Música Comunitária é uma prática complexa e, multifacetada e que encontrar uma definição unânime constitui um desafio. Apesar da sua natureza abrangente, nenhum dos supracitados descarta a necessidade de refletir sobre estas práticas e a tentativa de encontrar elementos estruturantes que possam constituir a base que une as diferentes práticas de Música Comunitária. De acordo com Graça e Rodrigues (2023), “diversos autores apontam que esta ambiguidade resolve-se definindo os projetos não pela sua disparidade de práticas, mas pelas crenças que partilham.” (p.40). Nesta linha de raciocínio incluem-se os conceitos (arte como direito humano, transformação, democracia cultural e participação, flexibilidade e tipos de educação) que emergiram da análise comparativa ao enquadramento teórico e da análise temática das entrevistas. Em acrescento, foram destacados, pelos entrevistados, alguns elementos fundamentais que devem ser considerados para a criação e implementação de projetos da área, como:

- Um ou mais profissionais da música a colaborar com artistas não profissionais/amadores (qualquer pessoa com vontade de fazer música), utilizando a música como meio de interação.
- A combinação dos três elementos apresentados no ponto anterior (participantes, músico profissional e música), cria um espaço seguro para a participação

ativa na exploração criativa da prática musical (tocar/cantar, improvisar ou compor) – o que pode incluir material bastante diverso.

- Deve ainda fomentar relações e conexões entre as pessoas e o trabalho colaborativo, sempre numa base flexível e de adaptação ao grupo envolvido no projeto. Criando um ambiente acolhedor onde todas as contribuições são valorizadas.

Os entrevistados destacam também que o facto de esta prática ter características como proporcionar a oportunidade de explorar formas de fazer música de um modo muito mais leve, descontraído e longe de pressão e ansiedades, em comparação com escolas de música formais, faz com que várias pessoas fiquem interessadas nesta área.

No que respeita à Metodologia de Projeto, Moreira e Gama (2020) referem a importância da metodologia apresentada pela autora Guerra (2007), distinguindo a fase de planeamento, a partir do diagnóstico participativo, o que permite conhecer os participantes, o território e o contexto, procedendo posteriormente para a criação do projeto, implementação e respetiva avaliação. Os entrevistados que realizaram a licenciatura na área realçaram igualmente estes aspetos e acrescentaram importância da sustentabilidade da intervenção. Autores como Higgins e Willingham (2017) enfatizaram, do mesmo modo, uma preocupação com a garantia de sustentabilidade. Os entrevistados e os autores Higgins (2012) e Moreira e Gama (2020) sublinharam também a importância de elementos como a avaliação continua dos processos, de forma a melhorar o projeto ao longo da sua implementação, bem como uma avaliação final que permita aferir o impacto do projeto, se os seus objetivos foram cumpridos e reflexões a considerar para a melhoria de projetos futuros.

Quanto à transformação social, a análise comparativa revelou algumas divergências encontradas na literatura e as perspetivas dos entrevistados seguiram um caminho semelhante. Como visto anteriormente, de acordo com autores como Gama (2021) e Higgins e Willingham (2017) a Música Comunitária pode ser um recurso e pode ter um papel na **transformação social**. Outros entrevistados sugerem que pode acontecer haver mudanças/transformações, mas cingidas às pessoas envolvidas no projeto e um dos entrevistados apresenta a proposta que o conceito correto seja “Transformação Comunitária”, por outras palavras, relativa a apenas aquele grupo de pessoas, em vez de “Transformação Social” relativa a toda a sociedade.

Já os autores Moreira e Gama (2020) afirmam que “o cerne da questão é o envolvimento e a **transformação** que a intervenção pode realizar junto dos grupos/comunidades” (p.70) não especificando se há “transformação social”, referindo-se à “transformação” numa visão mais holística. Alguns entrevistados estão mais de acordo com esta perspetiva, quando referem que é muito difícil que as pessoas envolvidas e o contexto se mantenha estanque, considerando que pode haver mudanças e transformações para melhor ou pior, mas que há um efeito transformador pelo menos enquanto o projeto está a decorrer. Os entrevistados sublinharam ainda que após a passagem por um projeto de Música Comunitária, há mudanças inevitáveis, como as pessoas passarem por essa experiência e ganharem algum tipo de expectativa, ao contrário, uma pessoa que nunca tenha participado num projeto deste âmbito, vai sem expectativa ou qualquer previsão do que pode acontecer, ou então leva uma ideia pré-concebida e depois surpreende-se positiva ou negativamente. Cruz (2019b) dá um contributo interessante quando afirma que experiências prévias podem ser um fator determinante para a tomada de decisão de participar ou não em algo, existindo um efeito bola de neve em que a participação gera e fomenta a predisposição em participar, novamente.

Não referido na literatura, mas presente nos dados empíricos, apresenta-se a Música Comunitária enquanto agente de resistência, promotor de espaços e ambientes de participação ativa. Reforçando as ideias referidas anteriormente, em relação a esta área artística visar essa transformação na sociedade, contribuindo para uma sociedade onde todos têm o direito a participar ativamente e livremente na construção da cultura, a partir da prática e ‘fazer’ musical/artística.

Na perspetiva dos entrevistados, a Música Comunitária insere-se num campo artístico mais vasto, ou seja, apesar da principal área de atuação ser a música, consideram relevante que o processo esteja disponível para abranger outras artes, havendo uma clara relação com a **Arte Comunitária**, considerando até que a Música Comunitária é uma ramificação da Arte Comunitária. Esta visão vai ao encontro do referido por autores como Moreira e Gama (2020) e Vieira et al. (2015) que realçam que nos projetos de Música Comunitária, a música é a principal ferramenta, mas pode ser complementada com áreas como o teatro, movimento, literatura ou outras áreas. Acrescentam ainda que na LMC da

ESELx e da ESML os professores que orientam os estágios não têm formação exclusivamente em música, precisamente para poderem orientar a intervenção de forma mais holística.

Relativamente ao conceito de **flexibilidade** os entrevistados e a literatura estão novamente alinhados. Os entrevistados realçaram que a flexibilidade e adaptabilidade são aspetos estruturantes, indispensáveis e transversais a tudo o que envolve os projetos e práticas de Música Comunitária, que implica, a capacidade de adaptar continuamente qualquer plano que se tenha feito, ajustar o repertório e o que for necessário com as próprias estruturas de produção quando se quer apresentar um espetáculo. O facto de toda a intervenção dever adaptada aos participantes e ao contexto, significa improvisar artística e logisticamente. Esta proposta acentua a ideia de colaboração entre artistas profissionais e não profissionais, que não depende exclusivamente de um guião ou resultado antecipado ou uma autoridade que queira sobrepor a sua visão à do resto do grupo, defendida por Matarasso (2019). Estas perspetivas convergem com as ideias de Higgins (2012) e Higgins e Willingham (2017) que defendem igualmente a importância de processos flexíveis que se adaptem às características e necessidades dos grupos, reforçando a importância de estar disponível e aberto a possíveis mudanças. Entrando uma vez mais em convergência, com a perspetiva de Graça e Rodrigues (2023) que realçam a importância da utilização de várias metodologias.

Relativamente aos **Tipos de Educação** que se relacionam com a Música Comunitária, na literatura foram encontradas algumas nuances e divergências de ideias, no entanto, a perspetiva dos entrevistados permitiu encontrar um equilíbrio entre as várias perspetivas. Higgins (2012) e Higgins e Willingham (2017) defendem que estas práticas musicais comunitárias se constroem na interseção entre os métodos de educação formal, não formal e informal. Os entrevistados estão de acordo, em parte, com esta ideia, quando afirmam que a Música Comunitária pode acontecer nos três contextos e podem ser utilizados os vários métodos simultaneamente, dependendo das vontades do grupo. Por outro lado, os entrevistados consideram que a forma de atuação reside mais na educação não formal, considerando que a educação formal tem um plano mais rígido. Esta ideia vai de encontro ao defendido pelos autores Vieira et al (2015) que consideram que um projeto desta área deve ser desenvolvido no âmbito da educação não formal, precisamente pela

sua flexibilidade e adequação às vontades e necessidades do grupo, possibilitando maior liberdade de participação e contribuições por parte do grupo, aspetos fulcrais nesta área.

No que concerne aos **participantes** que se podem envolver em práticas de Música Comunitária, tanto os entrevistados como os autores Graça e Rodrigues (2023) e Vieira et al. (2015) concordam que estas são de acesso livre e voluntário, na medida em que devem estar acessíveis a qualquer pessoa que tenha vontade em participar nelas, independentemente da faixa etária ou características sociodemográficas. Ainda assim, tanto os entrevistados como Graça e Rodrigues (2023) consideram que há uma tendência para um trabalho mais frequente com grupos vulneráveis. Talvez porque estes grupos tendem a coincidir com as pessoas que estão culturalmente mais isoladas e com menor possibilidade de participação e a Música Comunitária visa contrariar estas tendências.

De acordo com os entrevistados o contexto de atuação onde o Músico Comunitário pode intervir, não se encontra limitado, podendo intervir em qualquer espaço onde exista uma comunidade com vontade de participar em atividades musicais e construção de cultura, a partir deste pressuposto os entrevistados enumeraram um conjunto de exemplos de locais onde pode trabalhar um Músico Comunitário, tendo estes sido apresentados nos resultados separadamente pelos três setores da sociedade. Esta perspetiva converge com as ideias de Moreira e Gama (2020), que afirmam que a Música Comunitária se pode desenvolver em diferentes organizações, abrangendo o 1.º, 2.º e 3.º setores da sociedade.

5.2. Tema 2: Músico Comunitário

De acordo com os entrevistados, o **Músico Comunitário** é frequentemente o principal impulsionador e facilitador dos projetos de Música Comunitária. Assume a iniciativa de conceção, procura de financiamento e arranque da intervenção. Posteriormente, a sua função primordial reside na capacidade de redesenhar todo o projeto, continuamente, a partir das necessidades e contributos do grupo com quem trabalha. O que se alinha com a descrição de competências a adquirir pelos alunos da LMC, na UC de PMIC I e II, que enfatizam a capacidade de criar, implementar e avaliar projetos e de acordo com Higgins e Willingham (2017) os Músicos Comunitários têm o dever de criar momentos e espaços para que qualquer pessoa possa fazer e explorar a música.

Tal como reconhecido no enquadramento teórico e respetiva análise comparativa, na perspetiva de Higgins (2012), a **função de liderança** é fundamental nas práticas de Música Comunitária. Os entrevistados estão de acordo com esta ideia e reforçam que esta posição de liderança não é sinónimo de autoridade hierárquica ou imposição de decisões, mas sim um papel de orientação, de levar novas ideias e sugestões, de apoiar e guiar os processos, de criar pontes entre ideias e pessoas, de ajudar a refletir/fazer questões para que o próprio grupo tome decisões e o processo siga o seu caminho naturalmente. Vieira et al. (2015) acrescentam que além da capacidade de utilizar a música como ferramenta de trabalho com o grupo, devem conseguir cumprir funções como músico, animador através da música e coordenador de projetos. Todo este trabalho deve promover o envolvimento e participação ativa do grupo. Estas ideias vão, tal como anteriormente, ao encontro do plano de estudos apresentado na FUC de PMIC I e II, relativamente à aprendizagem que deve acontecer para liderar, motivar e gerir grupos.

Desta perspetiva, o Músico Comunitário não se pode desligar da responsabilidade de orientar as sessões. Os entrevistados destacaram um conjunto de **competências essenciais** que devem complementar o papel de liderança acima referido, tais como a empatia, a escuta ativa, a comunicação e diálogo, imparcialidade, integridade, ética, humildade e hospitalidade. Estas permitem ao Músico Comunitário adaptar-se ao grupo, compreender as suas necessidades, mostrar que está disponível, adaptar-se aos imprevistos. Trabalhar, assim, de forma colaborativa, fomentando sempre a criatividade e confiança dos participantes, o que possibilita a participação ativa do grupo.

Todos estes aspetos fundamentam-se na relação entre as pessoas, que remete para a Estética Relacional, de Bourriaud, um conceito realçado por um dos entrevistados. Este princípio salienta que uma parte importante da experiência estética assenta na relação que as pessoas estabelecem entre si.

Um aspeto complementar destacado tanto na literatura como por alguns entrevistados, foi a importância da colaboração e trabalho em rede. Alguns inquiridos destacaram a relevância de ter uma equipa de trabalho, seja de facilitadores, seja multidisciplinar, argumentando que as diferentes perspetivas colaboram com processos mais equilibrados, evitando possíveis enviesamentos individuais. Esta consideração empírica corrobora aspetos especificados na análise comparativa, na perspetiva dos

autores Higgins (2012), Higgins e Willingham (2017), Moreira e Gama (2020) e Vieira et al. (2015) complementado que o trabalho colaborativo com vários atores da comunidade pode ainda contribuir para a sustentabilidade e visibilidade dos projetos.

Uma das mais evidentes divergências encontradas na literatura, diz respeito à dicotomia “**relações horizontais versus hierárquicas**” estabelecidas entre artistas profissionais (Músico Comunitário) e artistas não profissionais (participantes). A literatura enfatizou a necessidade de relações horizontais não hierárquicas entre o Músico Comunitário e os participantes (Cruz, 2019a; 2022; 2023; Matarasso, 2019 e Graça e Rodrigues, 2023), alinhando esta prática com o princípio de Democracia Cultural, o qual nega a criação de hierarquias, destacando que este é um elemento fulcral para a participação ativa, co-criação e paridade entre todos os indivíduos (Carta do Porto Santo, 2021; Lopes, 2009).

Por outro lado, há modelo de liderança não hierárquica destacado por Higgins (2012) e nas UC de PMIC I e II da LMC do IPL. Na perspectiva dos entrevistados, destaca-se a importância do papel de liderança nos projetos, mesmo que este não seja completamente hierárquico, autoritário e não pretenda impor ideias e decisões. Esta função de liderar um grupo, espelha inerentemente uma diferenciação de papéis, ou seja, as relações exclusivamente horizontais têm um lado utópico. No entanto, os entrevistados consideram que *Desierarquizar* deve ser um processo metodológico ativo. Na prática, o Músico Comunitário deve partilhar as decisões com os participantes. O projeto deve emergir dos participantes e o Músico Comunitário deve impulsionar essas ideias e guiá-las através de questões, reflexões, partilha de ferramentas e conhecimentos técnicos e Musicais. É neste momento de relações horizontais e cocriação que acontece a participação ativa, tão abordada e importante nestes processos – é quando os participantes sentem que há abertura para as suas contribuições e que estas são valorizadas.

5.3. Tema 3: Principais Desafios à Prática da Música Comunitária

Relativamente à discussão sobre a opção terminológica utilizada, é de realçar que os docentes das licenciaturas não optaram pelo mesmo termo, o investigador doutorado mostrou preferência pela designação *Música Comunitária*, ainda que nas suas

publicações teóricas utilize o termo *Música na Comunidade* (não apresentou justificção para este facto) e os entrevistados licenciados dividiram as suas opiniões entre a preferência pelo termo Música Comunitária por considerarem ser mais abrangente e a afirmação de que nunca tinham pensado nesta questão terminológica.

A literatura não evidenciou uma clara discussão sobre o melhor termo a utilizar e, apesar de, num plano geral, os autores utilizarem o termo Música *na* Comunidade e este ser utilizado como nome de uma das licenciaturas, a realidade é que os docentes dessa mesma licenciatura, Vieira et al. (2015), dão ênfase a que a intervenção deva acontecer “na”, “da”, “para” e “com” a comunidade, ou seja, nas suas visões estas preposições não significam exatamente a mesma coisas e é relevante ter todas em consideração para o trabalho na área ser completo, por isso, porque é que apenas uma delas – “na” – é utilizada na designação do conceito?

5.4. Análise do Percurso dos Licenciados

Conforme referido no enquadramento teórico, Graça e Rodrigues (2023) destacam a dificuldade de seguir o percurso profissional dos licenciados do curso de Música na Comunidade. Neste estudo, a análise do contexto sociodemográfico dos entrevistados permitiu contribuir para mapear o percurso profissional de 11 licenciados da LMC distribuídos pelas turmas que iniciaram em 2018 (três), em 2019 (dois), em 2020 (três) e em 2021 (três). Todos terminaram 1.º ciclo de estudos do ensino superior na LMC, do IPL e na primeira parte da entrevista foi possível compreender o percurso profissional de cada um após a licenciatura (Tabela 5). Por questões de confidencialidade dos dados não serão apresentados os nomes de cada entrevistado, sendo, por esse motivo designados pelos números de 1 a 11.

Tabela 6

Percurso profissional de 11 licenciados em Música na Comunidade

Entrevistado	2.º Ciclo de Estudos	Percurso Profissional
1 (Turma de 2018. Concluiu em 2021)	Mestrado em Ensino da Educação Musical no Ensino Básico (2.º ciclo do ensino básico) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas	Após a Licenciatura e o Curso profissional: - Professora de canto associado ao Teatro Musical - Professora de Música em atividades extracurriculares

	Outros Estudos: Curso Profissional em Teatro Musical – Escola de Danças Sociais e Artes do Espetáculo	Atualmente: - Atriz de Teatro Musical numa Companhia de Teatro Musical - Professora de Expressão Dramática e Musical em pré-escolar - Expressão dramática a alunos de 1.º Ciclo
2 (Turma de 2018. Concluiu em 2021)	Mestrado em Musicoterapia, pela Universidade Lusíada	Atualmente: - Professora de Trompete em contexto de Banda Filarmónica - Professora de Educação Musical a alunos de 2.º Ciclo
3 (Turma de 2018. Concluiu em 2021)	Pós-Graduação em Música na Infância: Intervenção e Investigação - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas	Após a Licenciatura: - Músico Comunitário Interina na Associação APSA (onde estagiou na licenciatura) - Músico Comunitário no “Lar da Minha Avó” (onde estagiou na licenciatura) Atualmente: - Professora de Música na Infância em Colégios (Berçário, Creche e pré-escolar)
4 (Turma de 2019. Concluiu em 2022)	Sem prosseguimento para o 2.º ciclo de estudos	Após a Licenciatura: - Trabalho Administrativo num Conservatório Atualmente: - Trabalha num Call Center (considera que este é o seu trabalho principal e inicialmente foi o único trabalho que referiu) Posteriormente mencionou: - Professora (a part-time) de Flauta Transversal em contexto de Banda Filarmónica - Dinamizadora de um coro, no contexto de uma comunidade religiosa
5 (Turma de 2019. Concluiu em 2022)	Mestrado em Musicoterapia - Escola Superior de Música de Catalunya	Após a Licenciatura: - Candidatou-se a financiamentos com projetos na área de Música Comunitária, nos Açores, não tendo conseguido Atualmente, em Barcelona: - Musicoterapeuta com pessoas 65+, com diagnóstico de demência

		- Músico Comunitário com um coro sénior
6 (Turma de 2020. Concluiu em 2024)	Sem prosseguimento para o 2.º ciclo de estudos	Atualmente: - Professora de Canto (iniciação) - Professora de Piano em escolas privadas - Contratada (mediante projetos temporários) pela Skoola – Academia de Música Urbana - como facilitadora (Músico Comunitário)
7 (Turma de 2020. Concluiu em 2023)	Sem prosseguimento para o 2.º ciclo de estudos	Atualmente: - Músico freelancer. Toca com várias bandas em eventos. - Diretor Musical de um Projeto de uma Câmara Municipal – uma banda sénior (estilo rock e pop).
8 (Turma de 2020. Concluiu em 2024)	Sem prosseguimento para o 2.º ciclo de estudos	Após a Licenciatura: - Músico Comunitário no “Lar da Minha Avó” (onde estagiou na licenciatura) Atualmente: - Trabalha num quiosque (na sua perspetiva - o que lhe garante um contrato e, por isso, mais estabilidade e segurança financeiras) - Co-criadora de uma marca de arte, focada na sustentabilidade – “Ielou Arte” - Professora de música, em aulas particulares a 2 crianças (aulas de guitarra e sessões exploração musical) - Dinamizadora de Música Comunitária numa academia sénior
9 (Turma de 2021. Concluiu em 2024)	Sem prosseguimento para o 2.º ciclo de estudos	Após a Licenciatura: - Dinamizadora do, recém-criado, Coro Comunitário da CASA - Monitora de 1.º ciclo do projeto Tocá Rufar - Facilitadora e Produtora na Skoola – Academia de Música Urbana - Professora de Guitarra (aulas privadas) Atualmente: - Manager do grupo de música tradicional revisitada MariaSilva

		- Trabalha numa empresa de Teleperformance em Atenas, Grécia
10 (Turma de 2020. Concluiu em 2025)	Sem prosseguimento para o 2.º ciclo de estudos	Após a Licenciatura: - Trabalhou no projeto <i>Orquestra Geração</i> , como encarregada de orquestra Atualmente: - Trabalha numa loja de acessórios para telemóveis (na sua perspetiva - como efetiva com contrato de trabalho, tem mais estabilidade e segurança financeiras) - Músico Comunitário part-time no “Lar da Minha Avó”
11 (Turma de 2020. Concluiu em 2025)	Sem prosseguimento para o 2.º ciclo de estudos	Tendo concluído recentemente a Licenciatura, aquando da entrevista, ainda não tinha iniciado a sua atividade profissional. No entanto, revelou interesse em trabalhar na área da licenciatura.

Nota. Dados recolhidos nas entrevistas semiestruturadas a licenciados do curso de Música na Comunidade, da ESELx

Uma observação de Graça e Rodrigues (2023), indica que a inconsistência de financiamento leva grande parte dos Músicos Comunitários a complementar a sua prática profissional com outras atividades profissionais do seu saber musical, como a docência ou performance artística corrobora o desafio relativo ao financiamento destacado no estudo empírico. No entanto, este é parcialmente corroborado pela análise dos percursos profissionais dos licenciados. Factualmente, vários destes profissionais integram trabalhos complementares, nomeadamente enquanto professores ou *performers*, no entanto, foram também mencionados trabalhos bastante diversificados e fora do âmbito musical (por exemplo, trabalho em quiosque, loja e *call center*), justificados por concederem maior estabilidade e segurança financeira (através de contratos de trabalho) em comparação com as oportunidades oferecidas pelo setor artístico.

A informação referente à turma, presente na tabela 5, revelou-se crucial para uma análise aprofundada das dinâmicas pós-licenciatura. Infere-se que, na primeira turma após a reformulação do curso, nenhuma das licenciadas se dedica ou perspetiva dedicar-se à área da Música Comunitária, tendo, em vez disso, optado por mestrados em diferentes

domínios e seguido os percursos profissionais alinhados com essas novas áreas. Não obstante, foi evidenciada a relevância da licenciatura, quando os entrevistados reportaram que aplicam competências que consideram ter aprendido com a licenciatura como a flexibilidade e adaptabilidade, escuta ativa, envolvimento do grupo nas atividades e valorização das suas contribuições. No caso da segunda turma, observa-se uma divisão no envolvimento com a área. A entrevistada 4 considera que a sua ocupação principal (*call center*) não está diretamente relacionada com a Música Comunitária e, no que concerne à sua atividade profissional musical (professora de flauta transversal e dinamizadora do coro) refere utilizar as competências da licenciatura apenas na dinamização do coro, enfatizando o “lado humano” (FG2). Por outro lado, a entrevistada 5, ao contrário da turma de 2018 e da colega de turma, apesar de ter prosseguido para um mestrado noutra área, concilia a sua prática profissional como musicoterapeuta (correspondente à área do mestrado) com a de Músico Comunitário. Relativamente à turma de 2020, verifica-se que nenhum dos licenciados prosseguiu para o segundo ciclo de estudos, manifestando a intenção de atuar na área de Música Comunitária, ainda que não em regime de tempo inteiro. Esta dualidade é motivada tanto pelo interesse em áreas como a *performance*, criação de negócios e docência, como por questões de estabilidade financeira, exemplificadas por ocupações como trabalho no quiosque. Os elementos da última turma (2021) também expressaram interesse em desenvolver atividade profissional na área, embora alguns optem por outras ocupações que proporcionem maior estabilidade financeira e segurança contratual. Outros, ainda, referiram estar temporariamente a explorar novos desafios profissionais não relacionados com a área (empresa de Teleperformance), na intenção de futuramente regressar à intervenção em Música Comunitária.

A análise destes percursos por turma sugere uma progressiva evolução no interesse e na intenção de atuar na área da Música Comunitária por parte dos licenciados. Enquanto que os licenciados das primeiras turmas demonstraram menor adesão profissional à área, tendo optado por seguir para segundo ciclo de estudos e exercer profissionalmente nessas áreas, as turmas mais recentes demonstraram crescente inclinação para o trabalho em Música Comunitária, mesmo que conciliado com outras ocupações. Não foi possível compreender o que motivou esta evolução de interesse.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

| " " | " "

O presente estudo teve como principal objetivo explorar o campo de atuação e bases que orientam a Música Comunitária em Portugal, a partir da análise de perspectivas práticas e teóricas de profissionais da área. Numa paisagem académica nacional que evidencia a carência de fundamentação e reflexão teórica mais robustas nesta área, que acompanhem os projetos em desenvolvimento no terreno, a investigação procurou constituir-se como um contributo para um corpo teórico que dialogasse com a experiência de profissionais no terreno que tivessem conhecimentos teóricos aprofundados. Os resultados desta análise, assentes numa abordagem qualitativa, combinaram a análise conceptual e discursiva de programas curriculares com entrevistas semiestruturadas, o que permitiu a identificação de três temas: Música Comunitária, Músico Comunitário e desafios inerentes à prática de Música Comunitária.

Relativamente ao primeiro tema, a Música Comunitária, os resultados revelam uma profunda convergência entre a perspectiva dos profissionais entrevistados e a literatura no que diz respeito à arte como direito humano. Esta prática foi vista como uma frente essencial para tornar a participação ativa na construção da arte e da cultura, realmente acessível a todos os que desejarem participar, contrariando a ideia de arte como privilégio de elites, respondendo à necessidade de participação em contextos onde as prioridades básicas toldam o acesso à cultura. O conceito de Democracia Cultura e Participação são pilares fundamentais, defendendo a criação colaborativa e ativa em oposição à hipótese exclusiva de espectador passivo, uma visão consonante entre os entrevistados, Matarasso (2019), Lopes (2009) e a Carta do Porto Santo (2021).

Foi considerado unânime pelos entrevistados e por vários autores que a Música Comunitária é caracterizada pela sua natureza complexa e multifacetada. Ainda assim, foram destacados alguns elementos estruturantes: a colaboração entre profissionais e artistas não profissionais, a promoção da participação ativa, a criação de espaços seguros para a exploração livre e criativa e a valorização das contribuições do grupo. A flexibilidade e a adaptabilidade a cada contexto e participantes são consensuais, sendo a improvisação artística e logística uma competência essencial. Embora a Música Comunitária possa integrar métodos e contextos de educação formal, não formal e informal, a sua base reside na educação não formal, devido à sua natureza flexível e participativa. Pode haver participantes de todas idades e contextos, ainda assim, com uma

tendência para a inclusão de grupos vulneráveis ou culturalmente isolados, reforçando o seu papel na promoção do acesso livre e voluntário à prática musical. Os contextos de atuação são igualmente abrangentes, estendendo-se pelos três setores da sociedade, como indicado pelos entrevistados e por Moreira e Gama (2020).

No que respeita ao Músico Comunitário, os resultados destacam o seu papel central como instigador e facilitador de projetos. A sua função de liderança é entendida como um equilíbrio entre a responsabilidade de planear e orientar, e a capacidade de partilhar a tomada de decisões, incentivando a reflexão, questionamento e a autonomia do grupo. As competências – empatia, escuta ativa, comunicação, humildade, hospitalidade, integridade e ética – sublinham a importância da dimensão relacional no trabalho.

A ideia de "desierarquizar" a relação com o grupo, caminhando para uma horizontalidade na base da dignidade humana e do respeito mútuo, deve ser um esforço contínuo e trabalhado pelo Músico Comunitário, embora os entrevistados considerem a utopia de uma horizontalidade total face à necessidade do papel de liderança e responsabilidade supramencionados inerentes ao papel do Músico Comunitário.

A análise comparativa da literatura revelou fortes convergências em torno de conceitos fundamentais, como a arte enquanto direito humano universal, a democracia cultural e a participação, a natureza complexa e flexível da Música Comunitária, bem como os participantes e os contextos de atuação. A investigação empírica corroborou amplamente estas premissas teóricas, solidificando a sua relevância no contexto português. Contudo, a análise também evidenciou divergências importantes na literatura, nomeadamente sobre o papel da Música Comunitária na transformação social, o papel do Músico Comunitário e a dinâmica entre relações horizontais *versus* hierárquicas, e a abordagem aos tipos de educação. Nestes pontos, a perspetiva dos profissionais entrevistados não só trouxe uma reflexão e proposta intermédia, como também acrescentou novas nuances, como a Música Comunitária como agente de resistência, o conceito de "desierarquizar" e a predominância da educação não formal como base de atuação.

Os desafios à prática da Música Comunitária em Portugal são notórios. A flutuação terminológica entre "Música Comunitária" e "Música na Comunidade" dificulta

a comunicação e o reconhecimento da área. A pouca visibilidade destas práticas, tanto ao nível público como institucional na sociedade, gera dificuldades na apresentação de projetos, na adaptação das estruturas de produção artística e constitui-se como uma fragilidade, na medida em que se a Música Comunitária visa ser uma frente para o acesso real à participação ativa em contextos artísticos e musicais, é necessário que a sociedade saiba da sua existência, confirmando o trabalho na criação de espaços de criação e fazer musical. O financiamento instável e precário é uma barreira universal, condicionando a sustentabilidade dos projetos e a profissionalização dos Músicos Comunitários. A metáfora do "Canivete Suíço" ilustra a exigência de polivalência e versatilidade, adaptação constante e a elevada carga emocional que esta profissão acarreta.

Este estudo oferece um contributo para o campo da Música Comunitária em Portugal, ao articular a literatura com as perspetivas de profissionais que atuam no terreno com conhecimentos teóricos. A caracterização dos desafios aponta para as necessidades que devem ser abordadas para fortalecer e sustentar a Música Comunitária em Portugal.

Em suma, como sublinhado por diversos autores (Graça e Rodrigues, 2023; Higgins 2012; Higgins e Willingham, 2017) a natureza multifacetada da Música Comunitária desafia a existência de uma definição única e consensual. À semelhança de Graça e Rodrigues (2023), considera-se mais pertinente analisar pontos que unem os projetos. Assim, mais do que procurar uma definição que diga “A Música Comunitária é...” este estudo reconheceu que a Música Comunitária abarca as práticas musicais que são distintas da educação formal da música e, por isso, distantes da abordagem de seguir um currículo focado na aprendizagem técnica da formação musical e domínio do instrumento musical. Concretamente, a Música Comunitária defende que a participação na construção da cultura e na criação musical é um direito humano que deve ser acessível a qualquer pessoa interessada – sendo a vontade o único critério de inclusão. Ao reconhecer que é um direito que nem sempre é acessível a todos, os profissionais – Músicos Comunitários – contribuem para a criação de espaços e ambientes que o efetivem. Este afastamento dos contextos de música formal, também se aplica à ideia de diretor musical/maestro tradicional, que escolhe repertório, que desenha projetos artísticos e cuja função é guiar os músicos para que eles executem a sua visão. Pelo contrário, o Músico Comunitário atua sobre um conjunto de pressupostos, funções e

competências que deve conhecer para efetuar um trabalho dentro do campo de atuação da Música Comunitária. Estes incluem a promoção da participação ativa, a cocriação, a criação de espaços seguros para a exploração livre e criativa, a valorização das contribuições do grupo, a constante flexibilidade e adaptabilidade ao longo dos processos para estes irem ao encontro do desejado pelos participantes. O Músico Comunitário deve ser o facilitador e orientador dos processos, através dos seus conhecimentos musicais e conhecimentos em criação, gestão e implementação de projetos, para que as ideias dos participantes cresçam e se tornem um projeto artístico, mesmo quando os participantes ainda têm poucos conhecimentos artísticos e musicais. A função do Músico Comunitário não é impor as suas ideias, mas sim priorizar as ideias dos participantes, fazendo questões para os ajudar a refletir e tomar decisões, partilhando os conhecimentos musicais, consoante as aspirações do grupo.

6.1. Limitações e Estudos Futuros

No sentido de reconhecer as limitações deste estudo, destaca-se a dimensão da amostra, composta por apenas 14 entrevistados. Embora estratégica para uma análise aprofundada e com base na disponibilidade mostrada pelos licenciados, não permite a generalização dos resultados para a totalidade dos profissionais de Música Comunitária em Portugal. Além disso, a investigação não integrou as perspetivas dos participantes dos projetos de Música Comunitária ou a análise de projetos, o que poderia enriquecer a compreensão do impacto e da perceção destas práticas.

Recomenda-se, para futuras investigações, a adoção de metodologias que incluam um maior número de profissionais, abrangendo diversas regiões geográficas e contextos socioeconómicos em Portugal, de forma a aferir a variabilidade das práticas e desafios. Sugere-se, igualmente, a inclusão de participantes dos projetos, designadamente através de metodologias participativas que respeitem os princípios da escuta ativa. Seria, também, pertinente explorar o desenvolvimento de modelos de avaliação específicos para a Música Comunitária, capazes de avaliar a relação de projetos comunitários que envolvem música com os valores e fundamentos da área e capazes de medir o seu impacto a diferentes níveis. Ainda, investigar estratégias inovadoras para a captação de financiamento e a

criação de estruturas de apoio para os Músicos Comunitários, contribuindo para a sustentabilidade e o reconhecimento da profissão.

REFERÊNCIAS

| | " | | " |

- Braun, V & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77-101.
- Campehouth L., Quivy, R. & Marquet, J. (2019). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Gradiva
- Carta do Porto Santo. (2021). A cultura e a promoção da democracia: para uma cidadania cultural europeia.
- Concurso Local de Acesso (2025-26). ESELx.
<https://www.eselx.ipl.pt/candidatos/licenciaturas/concurso-local-de-acesso>
- Cruz, H. (2019b). Criação Artística e Participação – o caso do projeto mapa. In H. Cruz, I. Belzega & R. Aguiar (Coords.), *Práticas Artísticas: Participação e Comunidade* (pp. 31-46). Universidade de Évora. https://mexe.org.pt/wp-content/uploads/2021/10/ebook_Praticas-Artisticas-Participacao-e-Comunidade.pdf
- Cruz, H. (2022). *Práticas artísticas, participação e política*. In *Práticas artísticas, participação e política* (2nd ed.). Edições Colibri.
- Cruz, H. (2023). *Arte, Reinvenção e Futuros*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Cruz, H. (Coord.). (2019a). *Arte e Esperança. Percursos da Iniciativa PARTIS 2014-2018*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gama, A. (2021). A Arte como ferramenta de inclusão social e desenvolvimento comunitário: alguns programas. In *Educação Artística 2010-2020* (pp. 151–155). Politécnico de Lisboa - Coleção Estudos e Reflexões.
- Gama, A., & Moreira, P. (2020). Música na Comunidade e intervenção: uma abordagem às práticas dos estudantes da licenciatura em música na comunidade da eselx/esml em contexto de estágio (2015-2017). *European Review of Artistic Studies*, 11(3), 67–82. <https://repositorio.ipl.pt/entities/publication/4a0605bf-1b27-4f0d-a98d-611b5aefbdbd>
- Gohn, M. G. (2014). *Educação Não Formal e o Educador Social: atuação no desenvolvimento de projetos sociais*. Cortez Editora.
- Graça, J., & Rodrigues, H. (2021). “Chamar as coisas pelos nomes” - proposta taxonómica para projectos de música na comunidade.

- Higgins, L. (2012). *Community music: in theory and in practice*. Oxford University Press.
- Higgins, L., & Willingham, L. (2017). *Engaging in Community Music: an introduction*. Routledge.
- Instituto Politécnico de Lisboa (s.d.). *Licenciatura em Música na Comunidade: Prova Específica – MODELO*.
<https://www.eselx.ipl.pt/sites/default/files/Prova%20Modelo%20-%20LMC.pdf>
- Jorge Graça. (2020). Poster - Música e Comunidade - Música na Comunidade em Portugal e no ensino artístico.
- Lanfranchi, M. (s.d.). What do we talk about when we talk about Participatory Art? An artistic point of view. In R. Corcione (Ed.), *Intimate Bridges. Towards an intercultural participatory model in performing arts*. (pp.30-).
- Lindeza, I. C., Pereira, A. I., Gama, A., & Arez, A. (2022). Projeto Musical “Na AFID eu sou Feliz!”: Escutar a voz das pessoas com deficiência. *Da Investigação Às Práticas: Estudos de Natureza Educacional*, 12(2), 192–213.
<https://doi.org/10.25757/invep.v12i2.332>
- Lopes, J. M. T. (2009). Da democratização da Cultura a um conceito e prática alternativos de Democracia Cultural.
- Losego, M. (2016). *Compass - Manual de Educação para os Direitos Humanos com jovens* (M. J. Dornelas & S. Maul, Trans.). www.coe.int/
- Matarasso, F. (2019). *Uma Arte Irrequieta: Reflexões sobre o triunfo e importância da prática participativa* (I. Lucena, Trans.). Fundação Calouste Gulbenkian.
<https://arestlessart.files.wordpress.com/2019/05/2019-uma-arte-irrequieta.pdf>
- Música em Contextos Comunitários (s.d.). *Requisitos de Acesso*.
https://portalold.ipb.pt/index.php/pt/guiaects/cursos/licenciaturas/curso?cod_esc_ola=3042&cod_curso=9175
- Projeto Musical de Intervenção Comunitária I: Ficha de Unidade Curricular* (2025-26). Escola Superior de Educação de Lisboa.
https://www.eselx.ipl.pt/sites/default/files/FUC_202526_9006394.pdf

- Projeto Musical de Intervenção Comunitária II: Ficha de Unidade Curricular* (2025-26). Escola Superior de Educação de Lisboa.
https://www.eselx.ipl.pt/sites/default/files/FUC_202526_9006405.pdf
- Ranciére, J. (2014). *O Espectador Emancipado* (I. C. Benedetti, Trad.). Martins Fontes. (Obra original publicada em 2008)
- Rosa, Liane Serra da; Mackedanz, Luiz Fernando. *A análise temática como metodologia na pesquisa qualitativa em educação em ciências*. *Revista Atos de Pesquisa em Educação*, Blumenau, v.16, e8574, 2021.
<https://dx.doi.org/10.7867/1809-0354202116e8574>
- Sinde, J. M. (2014). No peito dos desafinados: um estudo exploratório sobre as potencialidades da música comunitária no contexto português. Universidade do Porto.
- Vieira, N., Gama, A., Marques, M., & Garcia, C. (2015). As práticas dos/as estudantes do curso “Música na Comunidade”: a música como um meio. 9–20.

ANEXOS

| | ' ' | | ' ' |

ANEXO A
Guião de Entrevista
| ' ' | ' ' |

Tabela 7*Guião de Entrevista criado para realização das entrevistas semiestruturadas*

Blocos	Objetivos específicos	Formulação das questões	Observações
I. Legitimação da Entrevista	<ol style="list-style-type: none"> 1. Legitimar a entrevista 2. Motivar o/a entrevistado/a 	<ol style="list-style-type: none"> a) Esta entrevista tem como objetivo conhecer diversas perspetivas, abordagens e práticas de Música Comunitária. b) Agradeço deste já a sua disponibilidade c) Esta entrevista será de carácter confidencial e o anonimato dos dados é garantido d) Pedir a autorização para utilizar o gravador, para registar a entrevista e) Assegurar o acesso aos resultados obtidos. 	
II. Caracterização dos entrevistados	<ol style="list-style-type: none"> 3. Conhecer o percurso profissional dos entrevistados 	<ol style="list-style-type: none"> a) Qual é a sua idade? b) Qual o seu nível de escolaridade? E a sua área de formação académica? c) Como surgiu o interesse por esta área? <ol style="list-style-type: none"> c1) Pode partilhar um pouco da sua experiência profissional/como foi o percurso? d) Atualmente, está a trabalhar em Música Comunitária? 	Se forem licenciados – área de formação académica após a licenciatura (se seguiram os estudos)
III. Definições e objetivos da Música Comunitária	<ol style="list-style-type: none"> 4. Caracterizar a Música Comunitária 	<ol style="list-style-type: none"> a) Para si o que é a Música Comunitária? b) Na sua opinião há alguma diferença entre Música na Comunidade e Música Comunitária? Se sim: <ol style="list-style-type: none"> b1) Com qual se identifica mais? b2) Porquê? c) Quais são os principais conceitos que associa à Música Comunitária? d) Qual é o público-alvo de um projeto de Música Comunitária? e) Quais os valores em que se baseia a Música Comunitária? f) Como é que é um processo de criação e desenvolvimento de um projeto? 	

			g) O que é preciso num projeto/ trabalho para ser considerado de Música Comunitária?	
IV.	O Músico Comunitário	5. Caracterizar o papel de um Músico Comunitário	h) Na sua opinião, qual é a função de um Músico Comunitário? i) Em que locais pode trabalhar um Músico Comunitário? j) Quais acha que são os valores que um Músico Comunitário deve defender? k) Como caracteriza a relação que se estabelece entre o músico e os participantes? Quais os papéis que cada um desempenha?	Pergunta l) – Tentar perceber se a relação deve ser mais horizontal ou mais vertical
V.	Principais conceitos que surgiram no enquadramento teórico	6. Conhecer a relação entre principais conceitos identificados na literatura e a Música Comunitária	Vou introduzir nas próximas perguntas alguns conceitos que surgiram ao longo do enquadramento teórico. a) Para si há alguma relação entre a Música Comunitária e a “Arte como Direito Humano” b) Na sua opinião há uma relação entre Música Comunitária e Democracia Cultural? c) Há uma relação entre educação formal, não formal ou informal e a Música Comunitária? d) Na sua visão há uma relação entre a Música Comunitária e a transformação social?	
VI.	Desafios Identificados	7. Conhecer os desafios sentidos pelos profissionais na área	a) Para si quais são os maiores desafios sentidos ao trabalhar nesta área?	
VII.	Conclusão da entrevista	8. Finalizar a entrevista	a) Há mais alguma coisa que gostava de dizer que considere relevante?	- Agradecer a disponibilidade

ANEXO B
Consentimento Informado
| | ' ' | | ' ' |

Entrevista a profissionais da área de Música na Comunidade

Eu, Rita Apolinário Correia, estudante do 2.º ano do Curso de Mestrado em Educação Social e Intervenção Comunitária da Escola Superior de Educação de Lisboa, estou a desenvolver a dissertação de mestrado intitulada “A Música na Comunidade: desafios na sua definição, fundamentos e perspetivas emergentes”, sob a orientação da Professora Doutora Matilde Caldas.

Para o desenvolvimento desta investigação, será realizada a recolha de dados através de entrevistas semiestruturadas a profissionais da área de Música na Comunidade.

Solicito a sua colaboração para a realização desta entrevista, que será gravada com o objetivo de proceder posteriormente à transcrição integral e à análise de conteúdo. Comprometo-me a salvaguardar a confidencialidade das informações e a destruir os dados após a conclusão do estudo. Os resultados da investigação serão disponibilizados após a sua conclusão.

Eu, _____, portador do cc _____ autorizo a gravação da entrevista que me foi feita e o uso dos respetivos dados por Rita Apolinário Correia, portadora do cc 30654309, para fins académicos, no âmbito da sua dissertação de Mestrado em Educação Social e Intervenção Comunitária na Escola Superior de Educação de Lisboa.

Data ___/___/2025

Assinatura
