

**A importância das relações de poder na criação de identidade de um  
grupo musical**

**Dinis José Duarte Silva**

**Dissertação em Ciências Musicais – Etnomusicologia**

**Outubro de 2012**

## Introdução

A minha motivação em fazer uma dissertação na área da etnomusicologia resulta do meu percurso como músico, que desde sempre se focou no trabalho com grupos numerosos de praticantes de música, com mais de quinze elementos, sempre num ambiente semiprofissional e amador e mais recentemente a nível profissional. Este trabalho tenta responder a uma questão que, desde há vários anos, é para mim bastante óbvia, como se organiza um grupo musical?

O meu primeiro contacto com um instrumento musical de sopro foi adquirido inicialmente numa banda filarmónica, e ao ingressar numa, desde muito novo contactei com este tipo de instituições e com a sua forma de funcionamento, comecei a prever acções dentro da mesma, comecei a perceber a forma de funcionamento das bandas filarmónicas, e de um modo geral, conseguia criar paralelismos entre outras instituições similares com as quais entrava em contacto. Apesar de não me interessar por este tipo de relações de poder dentro de instituições musicais, ou em quaisquer outras nessa altura, notei sempre que o tipo de estrutura existente numa banda filarmónica não seria inventado de raiz para o funcionamento de uma instituição amadora, e aí consegui perceber que a hierarquia que se manifestava diante de mim teria sido herdada de um outra tipo de instituição, de carácter profissional. Nessa altura comecei a formular a hipótese, a estrutura de uma banda filarmónica ser herdada da banda militar.

Para desenvolver esta hipótese é necessário compreender, como é composta esta hierarquia. Numa banda militar a hierarquia é visível pois existem patentes, que são comuns à instituição, o que facilita imenso o processo de identificação, a hierarquia corresponde a uma cadeia de comando. No entanto, a grande maioria de bandas de sopros em Portugal é constituída pelas bandas filarmónicas e não pelas bandas militares, logo, há que tentar perceber quais as similaridades entre estas duas instituições a nível de organização sem o acesso às patentes. De qualquer modo, não será complicado de um ponto de vista meramente estrutural. A característica comum que denuncia automaticamente esta relação é o fardamento: é composto ao estilo militar com ligeiras alterações, e é inclusive mantida a existência de passadeiras nas

camisas com o símbolo da instituição, algo que nas bandas militares está reservado para as divisas e para os galões que identificam a patente do militar. Além disto temos uma instrumentação quase idêntica em ambos os casos, em maior quantidade nas bandas militares; verificamos a existência de um maestro e, seguidamente ao maestro, os respectivos “chefes de naipe” e ainda os “chefes de fila”; nestes casos, numa banda militar pode observar-se que o maestro tem a patente mais alta, seguidamente o chefe de naipe e depois os chefes de fila. No caso das bandas filarmónicas, mesmo com a ausência de patentes, pode constatar-se pela contacto que tive como músico com este tipo de instituições, uma importância reforçada sobre estes três papéis na organização do grupo a nível musical.

Durante os vários anos de contacto com as bandas filarmónicas, as minhas assunções sobre a organização geral destes grupos não se aventuravam mais do que isto; no entanto, conseguia perceber a partir de uma perspectiva interna ao grupo, que a nível particular existiam outras dinâmicas e tensões que estavam presentes, e mesmo sem nunca me questionar sobre as mesmas, compreendia que ao existirem influenciavam a forma como o grupo criava algo, e percebia que estas dinâmicas e conflitos interagem com aquela que seria a hierarquia “formal” em funcionamento e que acabariam por transforma-la. Situação esta que acabaria por deixar muitas dúvidas sobre a “verdadeira” organização dos mesmos grupos; neste ponto, perceber este tipo de dinâmicas tornava-se, e torna-se complicado, ainda mais quando este tipo de grupos se apresenta em público e ensaia com o rigor “herdado” de uma hierarquia militar, parecendo mascarar e ocultar através da sua organização formal as manifestações de conflito e cumplicidades interpessoal entre os seus membros, aquele que afinal informam toda a sua produção musical.

Foi a partir destas dúvidas que parti para outro tipo de questões relacionadas com a organização de grupos musicais, entre as quais surgiu a problemática que é abordada nesta dissertação, qual o relacionamento entre a organização de um grupo musical e o seu processo de construção de identidade, ou de uma forma mais geral, qual a relação entre poder e identidade? A identidade de um grupo parece estar directamente relacionada com o conhecimento que produz, no caso de grupos musicais, ou seja, grupos criadores de música, pelo menos uma das suas vertentes, se

não a principal enquanto grupo, é a criação musical. Assim esta componente terá possivelmente um papel activo na construção de identidade de um grupo musical, e a relação entre a criação musical e a construção de identidade será possivelmente um dos meios para perceber a relação acima apresentada. Outro passo importante nesta problemática para definir melhor a ligação entre poder e identidade consistirá em averiguar a existência de uma relação entre a organização de um grupo e os seus processos de criação musical, e no caso de existir, perceber a influência desta relação nestes processos. A mesma problemática abrange muitas outras dimensões de existência de um grupo, porém, tal relação não será considerada neste trabalho.

Se um grupo musical é constituído por pessoas, e estas pessoas têm diferentes características (seja a sua capacidade discursiva, a competência musical, idade, género, o tempo a que pertencem ao grupo, nacionalidade, etc.) importantes de averiguar, de que forma estas vão influenciar a estrutura organizacional do grupo e de que modo se vão reflectir nas características musicais atribuídas ao grupo.

Para poder perceber a influência da organização de um grupo na sua criação musical de uma forma mais transversal, é necessário, a meu ver, observar comparativamente vários grupos de características semelhantes, ao nível da instrumentação, localização, géneros musicais praticados, tipo de espectáculo, público-alvo e número de constituintes. Assim, e apesar da escolha de bandas filarmónicas ser à partida uma excelente base de trabalho, por todas as razões já referidas, optei por me focar num contexto profissional, tendo esta dissertação como estudos de caso para a problemática apresentada o Grupo F. e o Grupo B. dois grupos profissionais de música do distrito de Lisboa com cerca de quinze elementos cada, reunindo as condições acima apresentadas para a execução do estudo. Entrei em contacto com um destes grupos da primeira vez, o Grupo F. há cerca de quatro anos; quando comecei a interessar-me por esta problemática e com o Grupo B., mais recentemente, há cerca de 2 anos. Com a escolha destes dois grupos, o objectivo foi, através de um estudo comparado da sua estrutura e organização, compreender os processos de criação musical, desde a sua origem (percebendo as influências no processo de escolha de repertório), à sua performance (aceite\ não aceite, modo de ensaio, definição de estrutura, solos, etc.), bem como comparar as formas de liderança manifestas em cada

grupo marcando pontos concordantes e discordantes; e finalmente perceber a sua relação com a organização do grupo e qual a sua influência no processo de criação musical.

Esta dissertação dividir-se-á em três momentos essenciais, abordando no primeiro as relações de poder manifestadas entre os elementos dos grupos e averiguando a existência de uma hierarquia que possa ser definida de forma clara na organização interna de cada um dos grupos. No segundo momento serão descritos os processos de criação musical dos grupos, as ferramentas utilizadas para alcançar os objectivos propostos, e quais os resultados alcançados através das diferentes estratégias utilizadas para o efeito. Por fim, será articulada a informação de modo a poder responder à problemática definida, ligando os processos de definição da organização com os processos de criação musical.

## Metodologia

As informações necessárias para o estudo desta problemática foram recolhidas através de observação directa e participação nos momentos de criação dos grupos, seja em ensaios ou em concertos, de modo a poder observar de perto as interacções críticas para a compreensão do funcionamento do grupo. Foram realizadas oito entrevistas semi direccionadas aos elementos do grupo que estão mais directamente relacionados com os processos decisores e que demonstraram disponibilidade para participar neste estudo; foram também analisadas as informações expostas na plataforma *online* de comunicação<sup>1</sup> privada de cada um dos grupos, conversas realizadas entre mim e os músicos por outros meios que não a entrevista gravada, nomeadamente o *Chat* do site *Facebook*, das quais foram guardadas registos e os elementos participantes informados do seu uso para a realização deste trabalho, bem como outras informações adquiridas mas não registadas. Tendo em conta o facto de esta dissertação lidar com situações internas e de natureza sensível, tratando-se de

---

<sup>1</sup> *Google Groups*

dois grupos de música profissionais, poderiam surgir situações onde a partir da publicação deste estudo o acesso a estas informações prejudicam os grupos a qualquer nível. Assim, em conjunto com os grupos, foi definida uma modalidade de participação destes neste estudo em que os seus nomes seriam protegidos e não mencionados e que a todos os membros fossem atribuídos pseudónimos conhecidos apenas por mim e pelo elemento em questão. Como o conteúdo das entrevistas revela as nomes reais de todos os intervenientes e dos grupos, estas não serão disponibilizadas como anexo ao texto, sendo apenas introduzidos excertos das mesmas, devidamente alteradas para fins de anonimato. Podendo ser facultadas mediante autorização dos intervenientes.

A minha posição como membro dos grupos, apesar de à partida ser problemática de um ponto de vista de distanciamento crítico face ao objecto de estudo, fez-me entender melhor e mais de perto as dificuldades, barreiras e conflitos que se originam no momento da performance musical e que levam os músicos a agir em momentos críticos de uma forma e não de outra; Fui também eu, à semelhança de qualquer um dos músicos dos grupos, colocado em situações de decisão complexas face a um resultado esperado pelo restante grupo. Esta situação, apesar de problemática foi considerada e não fruto do acaso; foi uma decisão de encontro ao desafio proposto por Mantle Hood (1960), o da “bi-musicalidade”, referido como algo essencial quando é objectivo do investigador estudar uma cultura musical distante da sua de modo a poder compreender as “dificuldades, barreiras e conflitos” de toda a aprendizagem necessária para poder dominar, de uma forma básica ou mais avançada as ferramentas necessárias à prática de um determinado género musical.

### *Género musical*

Ao longo desta dissertação serão referidos vários géneros musicais. Estas classificações, genéricas aos grupos, serão introduzidas por mim num processo que indicará o conceito, émico, para um dado género articulando este, sempre que possível, com a designação de um artista que o grupo considere ser praticante desse género ou que sirva de base de trabalho dentro desse género para o grupo. Tal foi feito utilizando as informações que os músicos dos grupos em análise me deram em entrevistas ou outros meios não registados, sendo também uma importante

ferramenta para a definição de género no contexto de cada grupo, os exemplos musicais normalmente associados a categorias aquando da partilha de uma composição musical pelo *e-mail* de grupo. O uso destas informações para melhor definir o tipo de música que se está a lidar são bastante uteis para a continuação da discussão. De um modo geral, espera-se que no decorrer das entrevistas a compreensão dos membros do conceito de género vão de encontro à definição do termo por Fabian Holt, “um tipo de categoria que se refere a um tipo particular de música existente numa distinta rede cultural de produção, circulação e significados” e cuja atribuição varia de individuo para individuo “não estando o género apenas “na música”, mas também nas mentes e corpos de grupos específicos de pessoas que partilham certas convenções” sendo “estas convenções criadas na relação de um dado texto musical e artista e o contexto onde estas “músicas” são apresentadas a um público e experienciadas por ele” (Holt, 2007; Genre in popular music)

## Capítulo I - Enquadramento teórico e estado da arte

### Importância do estudo

Na minha perspectiva, este tema é relevante para o campo da etnomusicologia pois procura relacionar a organização social de um grupo musical com a sua prática musical, procurando saber se os factores directamente ligados com a sua organização intragrupal informam a sua prática musical e vice-versa, e perceber quais serão os factores mais relevantes para a existência deste processo de informação nas diferentes vertentes de um grupo musical. O desenvolver desta problemática, vindo-se a provar relevante, esclarecedor e pertinente para a área, pode oferecer novas perspectivas sobre as razões que levam grupos a produzir conhecimento de um certo modo em detrimento de outro, quer estas estejam relacionadas com a sua organização ou ligadas exclusivamente às características individuais de cada um dos elementos, podendo esta questão expandir-se para outros campos da cultura com outras ramificações que não a música tais como a dança ou o teatro, através de uma problemática transversal, como já acontece com áreas não relacionadas com a produção de um produto cultural, como a gestão empresarial (Rueschemeyer, 1977; Walker et al, 1996; Reason e Bradbury, 2007;).

A relação do poder com a criação de identidade na música encontra-se documentado *em alguns casos de estudo*. Apesar de num contexto cultural diferente, esta problemática ou *nuances* dela foram abordadas por Christopher Waterman ao longo do seu trabalho, quer no seu artigo "*I'm a Leader, Not a Boss*": *Social Identity and Popular Music in Ibadan, Nigeria* ou posteriormente no livro *Juju: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*, ambos incidentes sobre o contexto cultural do grupo étnico *Yoruba*, um grupo localizado em Africa, mais especificamente na região da Nigéria. O seu trabalho incide especificamente no género musical *juju*, nas suas alterações do ponto de vista estrutural e instrumental ao longo da história do género e na forma de organização dos grupos praticantes deste género musical bem como no reflexo desta organização na sociedade nigeriana. O género musical *juju*, é assumido como sendo originário deste grupo étnico (*Yoruba*) e resultante, na década

de 1930/40, da junção de novos estilos de música *folk* com a música de louvor, tradicional dos *Yoruba*, tendo após a independência da Nigéria em 1960, sido introduzidos novos elementos instrumentais e estruturais ao género, tornando-se com advento da guerra civil nigeriana<sup>2</sup> o género musical predominante na Nigéria ocidental (Waterman, 1982). Os grupos praticantes deste género são constituídos por unidades “semiautónomas” cuja junção tem como resultado a música criada, fazendo uma divisão das suas actividades para a criação de algo mais complexo musicalmente que a soma das suas partes. Nos casos dos grupos com mais experiência e mais importantes neste género musical, Waterman fala de três unidades que se dividem por secção de percussões, secção de guitarras e secção de vozes<sup>3</sup>; e que dentro delas manifestam-se também uma relação hierárquica entre as partes dentro de cada unidade havendo uma divisão entre a parte principal (a que leva a algo) e a parte subordinada (a que responde a algo) (Waterman, 1990).

Em *I'm a Leader, Not a Boss": Social Identity and Popular Music in Ibadan, Nigeria*, Waterman expõe a relação entre a forma como um grupo está organizado e a sua criação musical, alargando esta relação às condições socioeconómicas dos membros deste tipo de grupos, dando o caso do grupo *Adeyemi Soundsystem* e do seu líder Captain Dayo Adeyemi (um pseudónimo), considerado no artigo de Waterman como o grupo de música *juju* mais proeminente na prática deste género musical e que se rege por uma hierarquia composta por dois polos essenciais, o seu líder e os restantes membros da banda, denominados de *boys*. No caso específico deste grupo, Waterman refere a grande discrepância de prestígio e remunerações entre o seu líder e os restantes membros do grupo. Dayo, visto pelos seus músicos como um chefe e não como um líder, controla o grupo de forma a reservar para si as maiores vantagens da sua posição como chefe do grupo. Após este artigo de 1982, Waterman volta a abordar em 1990 a problemática das relações de poder entre os membros de um grupo e o seu chefe, criando uma série de paralelismos entre a organização interna dos

---

<sup>2</sup> A guerra civil nigeriana (1967-1970), forçou muitos músicos praticantes do género *highlife* a voltarem às suas casas, e não sendo um género musical originário da Nigéria ocidental, proporcionou o crescimento do género *juju* nesta região da Nigéria.

<sup>3</sup> Onde normalmente se insere o líder do grupo como cantor principal\celebrante, designado por *praise singer*

grupos e a organização social dos Yoruba, referindo que a organização deste tipo de grupo representa a organização social da comunidade, “um amontoado de redes localizadas em torno de um homem importante” (Waterman pp.219, 1990), concluindo que o género musical Jújú, e conseqüentemente os grupos que situam a sua criação musical em torno dele representa em todos os seus campos de manifestação a iniquidade social presente no seu contexto de criação musical, onde o poder emanado de um polo pode deter, e detém no caso de estudo de 1982 do grupo *Adeyemi Soundsystem* e do seu líder Captain Dayo Adeyemi, uma grande parte do controlo sobre a relevância efectiva de todas as outras relações criadas entre os outros membros do grupo para a criação musical, referindo-se às relações de poder desencadeadas destas relações como “uma qualidade inerente de todas as relações sociais incluindo aquelas que permitem a performance e são criadas através dela” (Waterman, 1990).

Noutro contexto distante da sociedade Yoruba e da música popular Jújú, Mary Ann Glynn (2000) aborda novamente a problemática da influência das relações de poder e da estruturação de um grupo na sua criação de identidade cultural, no caso deste artigo de uma instituição, nomeadamente a Orquestra Sinfónica de Atlanta. Focou o seu estudo no período da greve dos músicos da Orquestra Sinfónica de Atlanta de 1996, identificando neste grupo uma descompensação ao nível da influência exercida no restante grupo por cada uma das partes desta organização, colocando em conflito dois polos, os músicos da orquestra e os administradores da orquestra. Parte do pressuposto que a maioria das instituições culturais têm membros com diferentes vivências, conhecimentos e formações, e dentro do grupo onde ser inserem promovem mais os diferentes aspectos do grupo com que se identificam (Glynn, 2000). Apesar de no contexto deste artigo esta diferença de “vivências, conhecimentos e formações” ser referida especificamente para as contrastantes educações entre músicos e administração, estas diferenças podem ser encontradas entre membros com a mesma função dentro da instituição, como é observado na situação dos estudos de caso desta dissertação em que os elementos dos grupos contam com diferentes tipos de formação: desde a formação erudita ao autodidacta, como depois é descrito nas entrevistas aos músicos destes grupos.

Neste artigo é proposto que a criação de identidade de um grupo e o significado atribuído a esta varia com a experiência profissional de cada indivíduo (e consequentemente com a sua formação) bem como com a sua posição dentro desse grupo. É usada a noção de *recursos institucionais*, enquanto ferramentas de criação de conhecimento, e *capacidades nucleares da instituição*, enquanto o tipo de produto criado (em potencial), que existem como os informantes da criação de identidade do mesmo (Glynn, 2000).

Nos estudos acima apresentados somos confrontados com uma série de conceitos centrais às problemáticas descritas e também à problemática abordada nesta dissertação, os conceitos de poder e identidade, que agem como os dois polos fundamentais no tratamento desta questão. Hierarquia e liderança, são as resultantes da manifestação deste poder e a sua relação com a identidade do grupo. Por fim, são apresentados os conceitos de recursos institucionais (ferramentas) e criação musical, catalisadores da reificação da identidade do grupo.

## Poder, Hierarquia e Liderança

Com a junção destes três conceitos tento espelhar a relação que eles têm entre si, sendo relevante a ordem com que são apresentados para a discussão dos mesmos, em que o poder, ao ser manifestado de forma diferente entre indivíduos cria através dele relações de superioridade e subalternia, os princípios fundamentais de uma construção hierárquica, que detêm no seu topo o indivíduo cujas imanências de poder em contraste com a de outros, se manifestam mais fortemente, sendo este indivíduo o líder. Tendo introduzido estes elementos nesta ordem, farei agora detalhadamente a descrição dos mesmos no percurso inverso.

### Liderança

A existência de um processo de liderança implica a existência de um objectivo comum a todos os membros de um grupo e manifesta-se através de situações de autoridade e subalternia dentro desse mesmo grupo. Este processo passa por levar um

grupo ou individuo a concretizar tarefas de livre vontade, acompanhar a construção de conhecimento em todas as suas etapas mantendo a unidade do grupo durante todo o processo (Scouller, 2011). Num sentido operacional, ao falar de liderança, está implícita a existência de um grupo de pessoas que é influenciado pelo seu líder e parte da manifestação de um processo de liderança pode ser observado através de factores quantitativos, como a frequência e o tipo de actividades em que uma pessoa ou grupo é influenciado por outrem e a frequência dos comportamentos ascendentes ou submissivos durante a interacção grupal; e de factores qualitativos, como as características psicológicas e técnicas ideais atribuídas ao líder pelo seu grupo e vice-versa para a execução de uma determinada tarefa (Marak Jr., 1964).

Desde há muito tempo que existe o debate em torno das questões relacionadas com a liderança: quais os traços de personalidade que fazem um líder, que situações exigem a presença de um líder e que tipo de características são as ideais para um determinado tipo de situações. Apesar de ser uma discussão que remonta à *Republica* de Platão, as primeiras teorias modernas sobre o processo de criação de liderança e de líderes datam ao século XIX; usam a abordagem da psicologia da teoria dos traços, ou características, para perceber quais os traços de personalidade envolvidos neste processo, excluindo o ambiente no qual os líderes e as situações que exigem liderança existem, partindo de um pressuposto de hereditariedade destas características de geração em geração (Galton, 2000). A mudança de paradigma neste campo de estudos começou ao longo do século XX, altura em que foram surgindo as primeiras teorias que, como principal mudança paradigmática, recusavam a existência de um líder com características específicas e estanque para qualquer situação de liderança, tornando clara a importância de considerar as características da situação que exigiu o processo de liderança. Contemporaneamente, as teorias existentes defendem a necessidade de criação de confiança entre o líder e a sua equipa e de uma adaptação das características técnicas e psicológicas da parte do líder às necessidades da sua equipa de trabalho (Scouller, 2011); ou a existência de vários líderes dentro de uma equipa, havendo uma alternância entre os elementos da liderança consoante o nível de preparação e conhecimento da tarefa a realizar (Zacarro et al, 2011).

## Hierarquia

O conceito de hierarquia pode ter vários significados e interpretações. David Lane, distingue quatro tipos de hierarquia: de ordem, de inclusão, de controlo e de nível, das quais se destaca a hierarquia de controlo<sup>4</sup>, aquela que se revela mais importante para o quadro teórico desta dissertação. É definida como o uso mais comum do termo “hierarquia”, referindo-se a um tipo de processo existente nas organizações sociais onde existem indivíduos que dão ordens a outros. Com o uso do termo hierarquia somos transportados para uma representação onde todas as entidades inclusas nela têm um cargo ou posição específicos, onde os cargos ou posições mais elevadas dão ordens aos cargos ou posições mais baixas, sendo o poder manifestado de cima para baixo, estando concentrado, normalmente, no elemento do topo da hierarquia (David Lane, 2006)

Relacionando o conceito de hierarquia com o conceito de poder e com o conceito de liderança, o funcionamento de uma hierarquia resulta numa estrutura de liderança, sendo esta a organização resultante das assimetrias de poder e controlo dentro de um grupo resultantes da realização de tarefas pelos seus membros (Marak Jr., 1964). Dentro de um grupo organizado, a hierarquia existente nele, a distribuição do poder decisor e conseqüentemente a capacidade de construção de conhecimento por dados elementos dentro desta podem ser compostas de várias formas.

Os diferentes métodos de criação de um determinado grupo têm diferentes resultados se forem realizados em condições organizacionais diferentes; os grupos organizados numa estrutura horizontal, que funcione como uma equipa onde todos os elementos têm o mesmo peso na tomada de decisões para a criação de algo, têm maior facilidade em trabalhar informação nova, podendo trabalhá-la em todos os campos possíveis sem que haja a persistência de uma opinião com maior influência que impeça este trabalho. No entanto, se este tipo de organização não contar também com a existência de uma estrutura definida exterior à equipa que possa reunir os pontos importantes dessa criação e cristalizar o conhecimento produzido durante o auge de momento de produção, torna-se pouco eficiente na solidificação das criações

---

<sup>4</sup> Doravante designada apenas por hierarquia.

e na conclusão de etapas de trabalho. Por outro lado uma estrutura vertical tem mais facilidade em organizar e cristalizar informação, situação que advém da existência de poderes decisores assimétricos dentro do grupo. Tal implica a desigualdade dos contributos dos seus membros, o que ao lidar com menos contribuições acelera o processo de solidificação de conhecimento mas não permite a experimentação e exploração de outras variáveis; Tal vai tornar deficiente o resultado final não explorando todo o seu potencial (Romme, 1996).

Para a exploração desta problemática é importante referir dois conceitos de características émicas, mas de importância para o quadro teórico, estando directamente relacionados com o parágrafo anterior: o conceito de hierarquia activa e de hierarquia passiva. Estes dois conceitos prendem-se directamente com a forma de organização dos grupos em estudo e significam, entre os membros dos grupos, no caso da hierarquia passiva a existência de uma estrutura que é assumida pelo grupo mas que não se manifesta em todas as suas vertentes, deixando fluir naturalmente os processos de criação, podendo ser, em parte, equiparada à estrutura de organização horizontal descrita por Romme. Por oposição, a hierarquia activa refere-se à existência de uma estrutura assumida dentro do grupo que se manifesta em todos os processos de criação do grupo, limitando as contribuições dos restantes membros que não o líder, do qual emana todo o poder decisor (David Lane, 2006), mas que rapidamente cristaliza a informação pretendida, situação que pode ser em parte comparada com a estrutura de organização vertical descrita por Romme.

#### Poder

O conceito de poder é de relevância central para a problemática abordada nesta dissertação, este actua como o elemento unificador entre os elementos de um grupo, criando relações de conflito com base nas suas diferentes manifestações, estando sempre presente nos momentos de criação do grupo.

A existência de líderes e de liderados em qualquer tipo de organização e espaço implica, como já referido, a existência de comportamentos ascendentes e submissivos, que formam entre si relações de poder mais ou menos complexas, que permitem este tipo de comportamentos.

O poder, segundo Foucault, é concebido como dinâmico. Manifesta-se de forma diferente para um dado ambiente e para uma dada situação, deixando claro que este não pode ser reificado e clarificando que o poder não é algo que possa ser adquirido, partilhado, ou algo que se detenha controlo e se deixe escapar (Foucault, 1980).

O poder é disperso ao longo de relações sociais complexas e heterogenias marcadas pelo conflito. Não é algo que esteja presente em localizações específicas nessas relações, no entanto, tende sempre para a criação e reprodução de alinhamentos sociais eficazes, mas também, reciprocamente, movimenta-se para destruir os benefícios e eficácia destes alinhamentos, produzindo contra alinhamentos específicos para cada relação de poder e alinhamentos social (Gutting, 2005).

Assim, a influência de um individuo sobre o outro baseia-se numa série de relações de poder que são originadas pelo conflito dos vários aspectos das suas características técnicas, físicas e psicológicas, específicas às acções em marcha e ao ambiente em que se inserem.

Apesar de considerar que o poder não é algo que se manifeste e relacione com o ambiente sempre da mesma forma, como se de uma rede se tratasse, Foucault não nega a existência de estruturas de poder de grande escala; no entanto, considera que a sua existência advém da continuidade da utilização repetitiva dos mesmos mecanismos que influem no poder, e do seu cultivo em formas semelhante ao longo do tempo, o que a longo prazo cria mecânicas de manifestação de poder que tendem para serem semelhantes a nível global (Foucault, 1980).

A relação de dependência entre poder e estrutura é negada por Foucault, por presumir a reificação do poder em algo observável, e considerar que o poder, utilizando um princípio hierárquico, está no topo de toda e qualquer relação e não é influenciado pelas relações interpessoais. É o poder que define as relações e a interpretação do ambiente na qual elas se inserem. No entanto, Eric Wolf assume a existência desta relação entre poder e estrutura e apresenta-a arguindo que o poder se manifesta de forma estruturada, actualizando o conceito de poder como poder estrutural, mas mantendo de Foucault a concepção das suas propriedades dinâmicas.

O poder estrutural manifesta-se nas relações interpessoais e organizacionais e não se limita a obedecer e operar no ambiente e configuração dele, é este poder que rearranja estas configurações e especifica a direcção e distribuição das correntes de poder, sendo que este se expõe de uma forma relacional (dinâmica), assumindo-se que, um mesmo polo ou individuo face a outros diferentes manifeste o seu poder de maneira diferente (Wolf, 1999).

Outra referência importante para a definição do quadro teórico desta problemática é o ponto da teoria da estratificação social de Max Weber, citada por Anthony Giddens, que indica que a “divisão de classes deriva não só do controlo ou falta de controlo dos meios de produção, mas também das diferenças económicas que não têm directamente a ver com a propriedade” (Giddens, 2008; pp. 287). Esta questão será relacionada com o universo em estudo no capítulo IV, tendo sido introduzida neste subcapítulo, poder, pela propriedade omnipresente desta característica das relações humanas enquanto geradora de dinâmicas de conflito, também presente na divisão de classes. O objectivo será criar um paralelismo entre a teoria macro e o seu relacionamento com o nível particular.

## Identidade e criação musical

### *Identidade*

O termo identidade é abundante ao longo dos anos na discussão etnomusicológica. A definição da identidade de um determinado grupo social, apesar de ser relevante, na análise dos significados que um determinado grupo tem sobre si e a razão pela qual não se identifica de outra forma, acaba na minha opinião, por não ser tão interessante e de relevância científica como as dinâmicas intragrupo dos processos directamente relacionados com a construção desta, não sendo esta dissertação focada na questão “qual” ou “que identidade”, mas no “porquê desta identidade”, e a partir desta questão averiguar quais os processos responsáveis pela criação da mesma, numa perspectiva de relação com a criação de conhecimento do grupo, neste caso, conhecimento musical, música.

O conceito de identidade assume um papel relevante para esta dissertação, sendo que a identidade, enquanto característica de um grupo constituído por indivíduos com características identitárias próprias, será construída através do campo de significados atribuídos a ele e por ele, que emanam da sua produção enquanto grupo, no caso da problemática em estudo, da produção musical. Ao longo do tempo, a identidade de um indivíduo ou grupo, enquanto conceito, teve várias abordagens existindo uma discussão entre as duas mais recorrentes do conceito, a teoria da identidade social e a teoria da identidade. As duas assentam em pontos de vista divergentes e convergentes na forma como uma identidade é criada, partindo de uma concepção geral e comum a ambas, que o “eu”<sup>5</sup> se pode “autodefinir” enquanto objecto e categorizar, classificar ou nomear de uma forma específica em relação a outras categorias sociais ou classificações (Stets e Burke, 2000) sendo este um processo que varia de nome entre uma teoria e outra, auto categorização (teoria de identidade social) e identificação (teoria da identidade). Na tradição da perspectiva da identidade social, a base na definição da identidade de um individuo é a definição da

---

<sup>5</sup> Enquanto o conjunto de todas as características que compõe a autoidentificação do individuo

categorização do “eu”, que passa pela capacidade desse indivíduo em compreender e aceitar que pertence a um determinado tipo de grupo (Hogg e Abrams, 1988), sendo esse grupo composto por indivíduos que partilham uma visão comum face à sua posição num determinado grupo social, em que através de um processo de exclusão e inclusão das suas características e dos outros membros, constituem o que é do grupo e o que não é, sendo assim claro que a categorização existe pela definição do oposto (Hogg e Abrams, 1988). Apesar de se focar numa perspectiva grupal, não exclui a individualidade dos seus membros como detentores de combinações específicas de categorias sociais (Stets e Burke, 2000). Na perspectiva da teoria da identidade, a base da identidade de um indivíduo num grupo parte da categorização do “eu” enquanto detentor de uma função ou papel num determinado contexto, e na incorporação dos significados e expectativas associadas a esta função ou papel no “eu” (Burke e Tully, 1977). Assim, a diferença essencial entre estas duas perspectivas reside na influência do grupo social em que o indivíduo está inserido, e no nível de profundidade desta influência: na teoria de identidade social, o indivíduo é uno com o grupo e vê e reage aos estímulos exteriores da mesma forma que o grupo no geral os vê e reage; da perspectiva da teoria da identidade o “indivíduo” (como referido no contexto da teoria da identidade social) é a representação de um papel/função dentro de um grupo no qual o indivíduo ocupa e se relaciona, actuando de forma a preencher os requisitos esperados desse papel, processo que envolve a negociação com os colegas do grupo do uso dos recursos de o grupo dispõe e dos quais esse papel/função tem responsabilidade (Stets e Burke, 2000), papel/função que se relaciona com o indivíduo correspondendo ou não às expectativas deste, situação que mediante identificação com o “eu” pode levar a uma moralização<sup>6</sup> ou desmoralização do indivíduo. Como prova da existência desta negociação e dos seus efeitos nos processos de liderança, num estudo conduzido pela *Washington State University* centrado na investigação das dinâmicas inerentes ao papel/função de líder, foi proposta e comprovada a existência destas negociações, neste caso, em situações onde o líder não conseguiria gerir, negociar e activar os recursos do grupo e da sua responsabilidade num trajecto que se conjuga-se com a sua identidade, levando-o a ficar menos satisfeito com a sua função

---

<sup>6</sup> Enquanto motivação e vontade em desempenhar um determinado papel/função

e menos inclinado a permanecer no grupo (Riley e Burke, 1995; pp. 71). Completando o quadro as diferenças essenciais destas duas teorias, e após a explanação destas duas perspectivas em relação a estes pontos específicos (existência de vários “eu” similares dentro de um determinado grupo e que o definem, em contraste com a existência de vários papéis/funções dentro de um grupo cujos “eu” agregados a essa função negociam os recursos disponíveis para os relacionar com o seu “eu”), a perspectiva da teoria social de identidade aponta para a existência de indivíduos que partilham visões semelhantes dentro de um grupo, e contrastantes com os indivíduos que não fazem parte desse grupo, em contraste com a perspectiva da teoria da identidade que assenta na existência de indivíduos que se relacionam dentro do grupo onde exercem papéis/funções específicos integrados no funcionamento do grupo cuja realização é feita através da sua perspectiva sujeita a negociação com os restantes membros do grupo (Stets e Burke, 2000; pp. 228), também eles ocupantes de um papel/função cuja realização de tarefas também está sujeita a esta negociação. Apesar destas duas perspectivas serem diferentes, não existe nenhum indicador ou método em alguma delas que leva à exclusão da outra, onde uma propõe a identificação do indivíduo com o grupo e a outra propõe a identificação do indivíduo com um papel no grupo, daí poder ser feita uma conjugação das duas que permita, na opinião de Jan Stets e Peter Burke, a criação de uma teoria da identidade com capacidade para responder com profundidade a estas dinâmicas, com base nos três níveis de abstração resultantes da conjugação das duas perspectivas: o grupo, o papel/função e o indivíduo (Stets e Burke, 2000; pp. 234). Esta conjugação tem as ferramentas metodológicas para analisar as dinâmicas criadas de uma perspectiva macro, onde pode ser observado se a participação do indivíduo nas actividades do grupo é tão maior quanto o nível de relação do indivíduo com os restantes níveis de abstração referidos; numa perspectiva intermédia, observando se as diferentes funções, detentoras de características específicas como estatuto e poder, que um indivíduo exerce num grupo aumentam ou reduzem a sua identificação com o grupo em geral; a um nível micro, onde podem ser observados os processos motivacionais que advêm da realização de tarefas, quais as tarefas que oferecem maior recompensa para um determinado indivíduo, e quais os níveis de envolvimento do indivíduo no grupo aquando da realização de tarefas que

verifiquem a identidade do indivíduo, isto é, proporcionem uma relação de autenticidade entre o papel assumido e a representação do “eu” (Stets e Burke, 2000; pp. 234).

Abordando agora o conceito de identidade de numa perspectiva mais ampla, do ponto de vista da sua criação e dos processos e ferramentas culturais utilizadas para a sua construção, e seguindo a discussão do termo identidade ao longo da investigação em etnomusicologia, e neste caso, mais especificamente na revista de especialidade *Ethnomusicology*, Timothy Rice condensa num artigo de 2007 uma revisão dos estudos incidentes nesta problemática, onde a discussão sobre o processo de construção de identidade de um grupo se divide essencialmente em dois grupos de argumentação, o “essencialista” e o “construtivista”. (Rice, 2007)

Os essencialistas apoiam-se em construções sociais de “longo prazo”, ou seja, com raízes profundas e mantidas de forma semelhante ao longo do tempo, tendo em conta os conflitos e convergências de um determinado grupo face a outros através de factores transversais ao tempo, como a sua presença política na sociedade, constituição étnica, classe social, género, etc. Esta perspectiva acaba por definir qualquer grupo de uma forma mais coesa e cristalizada, minimizando o efeito da natureza volátil do processo de construção de conhecimento por um determinado grupo e em torno desse mesmo grupo, sendo, nesta perspectiva, a relação entre a identidade de um grupo e a música que ele produz uma bandeira de união, coerência, expressão e simbolismo do mesmo espelhando a transversalidade das características atribuídas a um determinado grupo em todos os aspectos da sua produção identitária (Rice, 2007).

A perspectiva construtivista, como o nome indica, implica um processo de construção identitária no presente e ao longo do tempo, rompendo com a ideia de uma identidade cristalizada e estanque, sendo a identidade do grupo construída com base nos recursos culturais disponíveis no momento em que este processo acontece; assim a identidade de um grupo, como construção sólida torna-se frágil, instável e alterável. A questão em torno desta perspectiva, que tem vindo a ganhar terreno nos últimos anos no campo da etnomusicologia, é saber até que ponto a música produzida e ouvida por um grupo participa no seu processo de construção identitário ou se não

passa de um reflexo de um outro processo cultural não relacionado directamente com a prática ou audição musical mas influenciador da mesma (Rice, 2007).

De uma forma geral, os grupos, não apenas os musicais, usam a música como ferramenta de construção identitária; este processo funciona de dois modos, por um lado, a música é identificada como parte integrante de um grupo, por outro, a introdução do membro nesse grupo passa por aceitar a música do grupo como se fosse dele próprio (Roy e Dowd, 2010).

O papel da música no processo de criação de identidade de um grupo, e mais especificamente nos casos de estudo desta dissertação, um grupo musical, é o de pivô. À medida que o fenómeno musical acontece este actua como instrumento para uma função, sendo transformada pelos músicos que pretendem participar na construção de novas identidades; sendo a função da música conter em si os novos significados atribuídos pelos músicos à sua identidade em construção e ao mesmo tempo poder informar o público destes novos significados facultando assim uma mudança na identidade social do grupo (Rice, 2007) que, ao proporcionar a um público crítico a interacção com os músicos e com a sua música, acabará também por informar retroactivamente as construções identitárias dos músicos, voltando ao inicio desta cadeia; assim o papel ocupado pela música de um grupo não é apenas um reflexo deste, mas tem um papel performativo na definição do mesmo (Roy e Dowd, 2010).

O trabalho feito em torno da construção de identidade tem, cada vez mais, vindo a lidar com situações onde novas identidades emergem por situações politicas, sociais e culturais, ao invés de lidarem com identidades estáveis, explicando assim o ganho da perspectiva construtivista face à essencialista; no entanto é pouco clara a barreira do inicio e do fim da influência da música num processo de construção identitário, sendo muitas vezes referida, a música, como algo de “extremamente importante” para este processo. No entanto esta, muitas vezes a ser referida como algo que simboliza, reflete ou “dá vida” a uma identidade já existente (Rice, 2007), tornando dúbio o papel e importância das actividades musicais neste processo, mesmo considerando a forma de manifestação específica de um produto cultural que obedece a vários processos ao longo da sua criação, por um ou mais agentes, que vão desde a sua idealização, à sua construção e à sua revelação a um público, o que significa um

desfasamento temporal (na criação de identidade e posteriormente de identidade social) de um grupo ou indivíduo face a um público, muitas vezes de meses ou anos, situação que, ao não ser imediata, encobre a influência gerada entre produtos culturais, quer seja, por exemplo, a pintura a influenciar a música ou vice-versa, ou se trate de uma cadeia de influências transversais a todos os domínios da sociedade que culmina com uma nova, ou redefinida, identidade marcada. Assim, torna-se importante a articulação entre estas duas perspectivas, sendo relevante considerar a existência de uma criação identitária constante, mas nunca descartando todo o historial em torno desse grupo, permitindo assim uma perspectiva macro e micro temporal.

### *Brass Band*

Os grupos em estudo não têm uma designação, para o seu tipo de formação, que se adegue totalmente aos termos vulgarmente utilizados para classificar grupos musicais, situam-se no universo da *brass band*, que tem um significado um pouco ambíguo em termos de classificação na língua inglesa e cuja tradução mais comum será a de banda de metais que como a designação indica é um grupo composto exclusivamente com instrumentos da família dos metais. No entanto esta designação de *brass band* é utilizada em inglês para definir grupos de sopros e percussão, e neste ponto torna-se ambígua, pois a secção de sopros pode tanto ser composta exclusivamente por instrumentos da família dos metais como pode ser também composta por instrumentos da família das madeiras. No campo lexical da *brass band* está também presente o conceito de *marching band* (banda marcial) que implica uma banda que pode fazer a sua performance de uma forma móvel, num espaço ou num percurso. Apesar da designação *brass band* englobar vários tipos de formações instrumentais, as mais comuns em Portugal são as bandas filarmónicas, constituídas por sopros e percussões, e as bandas militares, com a mesma constituição e por vezes com a introdução de cordas para formar grupos sinfónicos, como por exemplo a Banda Sinfónica da Guarda Nacional Republicana. Assim, o uso de *brass band* enquanto

conceito será feito enquanto conceito émico, correspondendo às interpretações dos membros dos grupos do conceito de brass band, grupo de metais. A utilização deste conceito com características émicas está também presente noutros grupo que apesar de não contarem com o tipo exclusivo de instrumentação proposto por este termo, adoptam-no para se definirem, e por vezes nomearem, como será visto. Sendo o conceito émico de *brass band* adaptado às características do grupo, nota-se o seu uso generalizado em ambos os grupos em estudo, por vezes, referem-se a *brass band* com o conceito de fanfarra, um conceito que diz respeito a um tipo de agrupamento que deriva da banda marcial, que mais uma vez não se encaixa no conjunto de significados atribuídos ao conceito de *brass band*.

Voltando à designação de *marching band*, este tipo de formação está englobada na definição de *brass band* e em termos de formação instrumental não aumenta o espectro de instrumentos presentes, aliás, reduz este espectro por impedir a introdução de instrumentos de mais difícil, e até impossível, transporte no momento da performance, no entanto refiro-o desta forma, separada de *brass band* pelo carácter móvel da sua performance, situação presente nos grupos que constituem o objecto de estudo desta dissertação. Ao contrário das bandas filarmónicas e das bandas militares, todos os grupos com os quais eu entrei em contacto durante a elaboração deste projecto são de formações mais reduzidas, variando entre os 8 e os 20 elementos, tendo os dois grupos em estudo formações, ainda que variadas, situadas neste intervalo, são grupos que têm como característica muito presente o movimento e interacção com o público e uma escolha de repertório mais virada para a cultura popular. Aproveitando o conceito de *brass band* e *marching band*, muitos grupos acabam por introduzi-los como parte integrante do seu nome artístico, situação que demonstra a auto inclusão por parte de um grupo num tipo de formação, revelando um entendimento próprio do grupo sobre a posição do grupo nesse universo, são os exemplos mais conhecidos, pelos membros dos grupos e de um ponto de vista mais mediático, os grupos *Youngbloods Brass Band*, norte americanos do estado de Wisconsin, o grupo *Always Drinking Marching Band*, espanhóis da região da Catalunha. Estes dois grupos, influências marcadas dos grupos em estudo como será referido nas entrevistas aos membros, têm formações diferentes, mas semelhantes e

proporcionam espectáculos diferentes, os *Youngbloods Brass Band* apresentam um espectáculo direccionado exclusivamente para a música, enquanto os *Always Drinking Marching Band* apresentam um espectáculo misto de música e animação, recorrendo a um mestre-de-cerimónias que não toca qualquer instrumento cuja função é servir de pivô entre músicas e proporcionar uma ponte entre a música e o público mantendo uma performance fluída que não se encerra no final de cada música. Também nos casos de estudo desta dissertação o espectáculo tem duas vertentes, a parte musical e a parte de ligação com o público, com a interacção de um elemento pivô que faz a ligação entre os vários momentos de performance do grupo. Este elemento tem à sua disposição qualquer ferramenta que pretenda utilizar não estando limitado a um tipo de performance específica. No entanto, tendo em conta o carácter específico da música e das ligações que se tornam possível através da mesma, se o objectivo é criar uma performance fluída que funcione como ligação entre todo o espectáculo, o elemento pivô (o animador) acaba por tentar criar algo que se encontre bem definido no campo de significados que uma determinada performance contém e oferece, assim, mesmo não estando limitado por parte do resto do grupo a qualquer tipo de performance específica, vai estar sempre limitado ao seu próprio entendimento da performance que melhor faz a ligação entre o seu papel e o papel do músico. Este entendimento próprio é visível pela passagem de vários animadores pelos dois grupos, em que sobre situações musicais idênticas existe uma manifestação diferente de animador para animador.

Os grupos *Youngbloods Brass Band* e *Always Drinking Marching Band*, como já referido, são dois casos de influência nestes grupos em estudo, o seu repertório varia entre o *hip-hop*, *funk*, *ska* e o *pop*, géneros que estão representados na grande maioria do repertório dos grupos em estudo em que a influência gerada por eles actua mais ao nível do tipo de arranjos<sup>7</sup> que são elaborados de diversas composições, sendo elas originais, no caso dos *Youngbloods Brass Band* ou “covers” no caso dos *Always Drinking Marching Band*. e do tipo de espectáculo proporcionado ao público, representando assim estes grupos uma influência geral na forma de produção musical

---

<sup>7</sup> A nível de instrumentação, estrutura, construção frásica e introdução de partes solísticas.

do grupo. No entanto, existe um género específico que influencia em muito a performance musical destes grupos em momentos performativos específicos, e que os elementos destes grupos designam por “música balcânica” ou de “sonoridade balcânica” ou vulgarmente por *balkan*, é descrita pelos membros dos grupos em estudo como a junção de elementos da música tradicional da região dos Balcãs (melodias, harmonias, estruturas, exploração tímbrica) aliados a outros elementos rítmicos, como o *ska*, o *disco sound*, o *funk*, entre outros. No caso dos grupos em estudo a introdução no repertório destes grupos tem influência de um número reduzido de grupos cuja influência assenta directamente no repertório e não do tipo de arranjo criado, os grupos principais que servem de influência neste tipo específico de música são *Emir Kusturica and the no smoking orchestra*, *Goran Bregovic Weddings and Funerals Orchestra* e *Fanfare Ciocarlia*. O facto da influência destes grupos estar mais ligada ao repertório em si do que à estrutura, prende-se com estes grupos já explorarem nas suas composições e arranjos as relações entre a música tradicional da região dos Balcãs e outras tipologias rítmicas.

Outra das influências muito marcadas no trabalho de ambos os grupos é o grupo de metais, *Mnozil Brass*, um septeto de metais, (sem qualquer instrumento de percussão, tendo pequeno apontamentos, como complemento teatral, mas não assumem função estrutural na música), de origem austríaca. O seu espectáculo musical tem uma enorme variante teatral, sendo que esta acompanha quase todo o espectáculo. A dimensão cómica dos seus espectáculos é o ponto de partida para o trabalho de ambos os grupos. A sua escolha de repertório é ampla, à semelhança de ambos os grupos. A virtuosidade dos seus membros aliados à parte cómica\teatral do seu espectáculo é a dinâmica que ambos os grupos querem captar, por exemplo, através das partes solísticas dentro das composições, sendo um momento de virtuosismo individual improvisado, situação que será melhor explicada no capítulo III desta dissertação.

## Capítulo II - Hierarquia e Poder

### Grupo F.

O Grupo F. formou-se há cerca de 6 anos, e é composto quase exclusivamente por indivíduos do sexo masculino na faixa etária dos 20 – 40 anos, integrando no início da formação do grupo apenas dois elementos do sexo feminino, estando agora presente apenas um. O grupo vai variando no número de participantes desde a sua formação até a actualidade mas mantendo sempre um quórum que varia entre os 15 e os 25 elementos em todos os momentos da sua existência. A ingressão no grupo é feita de uma forma livre e de fácil acesso no caso dos ensaios e mais restrita no caso dos concertos e outros aspectos que respeitam à organização do grupo, como será explicado à frente. No caso dos ensaios, qualquer músico que se junte ao grupo pode ensaiar livremente nunca tendo havido um caso em que isso fosse proibido ou demonstrasse descontentamento desde o início do contacto que tive com o grupo, razão pela qual me foi possível uma boa integração para poder realizar o meu trabalho. No processo de entrada em contacto com o grupo, o que acontece recorrentemente é alguém ter uma relação pessoal com outro membro do grupo e acabar por ir experimentar os ensaios, integrando o grupo com qualquer instrumento que traga consigo, sempre no contexto da formação de *brass band*; no entanto acontecem situações onde esta relação não existe de todo e o músico encontra o grupo pelo local de ensaio. Até a data tem sido na numa associação cultural na zona da baixa lisboeta, que ao não ter uma sala de ensaio com insonorização (é perfeitamente audível no exterior num raio considerável) torna o ensaio facilmente localizável. É recorrente o grupo acolher estudantes do programa *Erasmus* que procuram experiências musicais em Portugal e que acabam por abandonar o grupo no fim do programa; neste aspecto a localização do ensaio é fundamental, sendo esta associação local de frequência de estudantes do programa *Erasmus*.

A nacionalidade dos membros é predominantemente portuguesa, havendo neste momento a colaborar no grupo músicos de outras nacionalidades, austríaca, holandesa, e ao longo da sua existência foram integrando e saindo do grupo músicos israelitas, franceses, alemães e espanhóis.

Devido ao critério de ingresso no grupo, é difícil definir de uma forma fechada o tipo e quantidade de instrumentos e instrumentistas que constituem os Grupo F., mas de uma forma geral a instrumentação do grupo foi composta até recentemente exclusivamente por instrumentos de sopro e percussão, tuba em dó e sousafone, trombones tenor, trompetes em Sib, saxofones tenor, alto e soprano, clarinete em sib, caixa de rufo com kit de percussões (prato de choque [*hi-hat*], pandeiro e blocos), bombo, timbales com kit de percussões (prato de corte [*splash*], e blocos) e congas, sendo esta a instrumentação base de *brass band* e bandas filarmónicas, mais recentemente tem colaborado com o grupo um guitarrista, que toca com amplificação uma guitarra eléctrica, utilizando um amplificador portátil nos concertos que não dispõem de amplificação.

Em termos de espectáculo, os Grupo F. contam sempre com a presença de um ou dois mestres-de-cerimónias, salvo em algumas situações de indisponibilidade, que assumem uma personagem de *clown* (palhaço), cuja função é criar uma ligação entre o público e o grupo, possibilitar a ligação entre músicas de uma forma pausada e sem existência de tempos mortos durante a performance, ocupando os momentos de silêncio e os musicais com números circenses ou teatrais, pequenos discursos integrados com o alinhamentos do espectáculo, interagindo assim com os solistas do grupo durante o momento do solo; nunca interrompendo a performance musical e possibilitando um fio condutor a todo o espectáculo.

Em concerto, o Grupo F. apresentam uma formação que varia entre os 15 e os 17 elementos na grande maioria dos casos, número díspar em relação ao número de participantes nos ensaios. Como já referido, o acesso aos ensaios é livre e fácil; no entanto, na participação em apresentações públicas do grupo a inclusão dos membros está dependente de várias variáveis cuja influência explicarei. O seu espectáculo pode ser feito de duas formas essenciais, em palco, em que o espectáculo é destinado a um público e a um palco e onde geralmente o concerto é amplificado, e itinerante ou

“móvel” que implica o movimento do grupo por várias zonas do espaço de actuação, ou a fazer um percurso específico aos requisitos do cliente, o que implica também um público itinerante e variável. Muitas vezes existe a convivência destes dois tipos de espectáculo na mesma apresentação sendo o espectáculo repartido pelas duas formas de actuação. A predominância de um tipo de espectáculo sobre o outro não existe, havendo um bom equilíbrio entre ambas. A duração do concerto é variável, dependendo das necessidades do cliente, mas o concerto completo dura sensivelmente uma hora e trinta minutos, sendo alongado no caso de produções próprias do grupo até duas horas e trinta minutos.

O figurino dos músicos do grupo é composto por calças pretas e pela T-shirt comum a todos os músicos do grupo, bem como por outros adereços, como óculos de sol, chapéus e decorações nos instrumentos; já o papel do mestre-de-cerimónias implica a existência de uma outra imagem, muitas vezes variável de concerto para concerto e constituída por vários figurinos diferentes, mas relacionados entre si, que vão sendo trocados no decorrer do espectáculo.

Os membros do Grupo F. não se dedicam exclusivamente a este grupo, tendo muitos dos seus elementos outras actividades profissionais; ao nível musical participam em vários projectos paralelos a este, entre eles.

O Grupo F. não tem músicas originais e os géneros musicais (nomeados pelos elementos do grupo) que interpreta baseiam-se de um modo geral<sup>8</sup> em *ska*, *reggae*, *funk*, *hip-hop*, *balkan*, *disco sound*, *jazz*, *blues*, *rock*, *dixieland-jazz*, *música cubana*, entre outros, acontecendo por diversas vezes a transformação de um tema cuja tipologia original é específica de um género musical e posteriormente, quando em contacto com o grupo no momento de fazer o arranjo do tema para ensaiar, a tipologia é mudada. Um exemplo deste processo pode ser o tema *Caravan* de Juan Tizol interpretado originalmente por Duke Wellington, cuja tipologia de *jazz* é alterada para dar lugar a uma interpretação com base na tipologia de *ska*, mudando inclusive o

---

<sup>8</sup> Os artistas nos quais os grupos procuram influências para as práticas dos géneros musicais, para cada género apresentado são respectivamente: *Skatalites*; *Bob Marley*; *James Brown*; *Afrika Bambaataa*; *Fanfare Ciocarlia*, *Emir Kusturica and the no Smoking Orchestra*, *Goran Bregovic Weddings and Funerals Orchestra*; *Lipps inc.*; *Herbie Hancock*; *Cab Calloway*; *Motorhead*, *The Ramones*; *Paul Barbarin*; *Tito Puente*.

nome do tema para “Skaravan”, situação cuja construção advém de uma das influências musicais reconhecidas pelo grupo, os *Fanfare Ciocarlia*, que trabalham com este tema da mesma forma.

## Estruturação do grupo

No início do meu trabalho enquanto membro do Grupo F. não me foi apresentado qualquer princípio estrutural a respeitar, ou qualquer pessoa a quem me deveria dirigir no caso de surgir alguma dúvida sobre qualquer tipo de questão. Fui integrado no grupo por via de um colega de curso, trompetista neste grupo que apenas me informou deste carácter aberto, o que na altura me pareceu interessante tratando-se de um grupo profissional que por norma contacta com os profissionais (por anúncio ou outros meios) e não o oposto.

As observações que foram levadas a cabo durante estes quatro anos de contacto, de modo geral apontaram para esta organização: o grupo, no que respeita à sua organização e à sua política de admissão de membros, é aberto. Tal acontecia, na opinião de um dos membros do grupo, pela atitude da pessoa responsável:

O “Filipe”<sup>9</sup> (o líder) sempre teve uma visão sobre a banda como um espírito familiar que podia ser aberto a qualquer pessoa, portanto essa banda podia ser composta por 10 pessoas, e no concerto a seguir já era composta por 18 ou 19 pessoas. Pessoas que vinham ter com ele e perguntavam se era possível vir ao ensaio e era possível tocar com a banda e ele dizia que “claro, és bem vindo, e vem, traz o teu instrumento”

Inicialmente o processo de “angariação” de músicos passou por duas frentes, pela escola de música do *Hot Club* Portugal, como descrito pelo “João”:

“(a ideia) inicial do grupo teve (não só a ver com o “Filipe”) com o número de pessoas que estavam aí por mero acaso. É obvio que depois, a facilidade de arranjar músicos principalmente para instrumentos de sopros passou muito pelo *Hot*, porque lá as pessoas estão todas a estudar, e estão

---

<sup>9</sup> Todos os nomes próprios de pessoas contidos entre aspas são pseudónimos criados para ocultar a identidade dos intervenientes.

a à procura de projectos, e (à altura) não há mercado alternativo para instrumentos de sopro”

E por chamar todos os músicos de instrumentos de sopro que conheciam “...(na) organização do grupo ao início, houve a tentativa de chamar todos os músicos amigos que tocavam sopros...”

Apesar desta facilidade de admissão, no contexto de trabalho remunerado as participações são restritas, como será descrito. No que respeita à sua organização no processo de tomada de decisões, existem uma série de pessoas que estão mais activamente ligadas a esses processos, entre elas os membros fundadores do grupo. É do consenso global do grupo que existe nele um núcleo decisor que toma a maior parte das decisões e que este se mantém, por norma, constante ao longo do tempo. Durante o trabalho de campo pôde ser observado que este grupo de pessoas dentro do Grupo F., ou se preferirmos, o núcleo da organização do grupo, tem tendência em manifestar-se de forma mais activa em momentos em que a falta de diálogo ou interesse, situação que será esclarecida mais a frente, da parte dos restantes elementos torna difícil o processo de tomadas de decisão relativas aos vários assuntos cuja opinião é pedida ao grupo. Este núcleo de membros decisores está relacionado directamente com um outro grupo, o Grupo K., um dos grupos que influenciaram ao início e ainda hoje em dia o Grupo F., visto que a maioria dos elementos que pertencem a este núcleo são membros do grupo acima mencionado. Apesar da ideia inicial da criação do Grupo F. ter partido de um desses elementos, o “Filipe”, líder do Grupo F. a presença de outros colegas como parte integrante deste núcleo decisor foi natural como pode ser lido neste excerto:

Há umas (pessoas) que têm mais influência do que outras, declaradamente, por exemplo, o “Filipe”, o “Ricardo”, o “Hugo”, o “Ruben”. Basicamente estas quatro pessoas têm uma influência maior na banda do que o resto, declaradamente. (...) o “Grupo F.” foi criado por um elemento do Grupo K. e visto que essas pessoas também participam no outro projecto, acho que podem ter uma influência maior, visto que foi criado por membros do grupo de outra banda

Num estado mais avançado de maturação do grupo a nível profissional, seguindo o exemplo do grupo Kumpania Algazarra, e partindo da ideia dos membros pertencentes ao núcleo decisor de Grupo F., foi criada no início do ano de 2009 uma

associação cultural, Grupo F. Associação Cultural, cujo objectivo era a produção de eventos culturais e formativos (situação que acabou por não ser muito desenvolvida dentro do grupo) e ter uma estrutura que permitisse a resolução dos problemas de contabilidade envolvidos com grupos profissionais desta dimensão com facturações altas (cerca de 55.000€/ano), em comparação a outros grupos musicais em Portugal. Esta passagem para uma organização associativa implicou a existência da criação de uma estrutura formal de apresentação da mesma com nove cargos obrigatórios, divididos por três elementos em três órgãos, a assembleia geral, a administração e o conselho fiscal. Com estas atribuições de cargos oficiais ficou clara a existência de um núcleo pró-activo no funcionamento do grupo, nomeadamente com as atribuições dos cargos mais relevantes, presidente, vice-presidente e tesoureiro, concordante, na sua grande maioria, com o núcleo decisor do grupo e contando também com outros membros que vieram a assumir uma postura mais activa na organização do grupo, tendo alguns deles já deixado de participar no grupo e mais recentemente (num processo ocorrido entre 2011 e 2012) tendo sido criada outra direcção composta essencialmente pelos mesmo elementos que compunham a anterior.

A abertura do grupo a qualquer pessoa que nele queira participar, Transmite a ideia de um processo associativo; no entanto, tratando-se de uma grupo profissional de música, cuja única actividade até ao momento, de um ponto de vista profissional, é participar em concertos, ou seja, vender o seu produto musical, leva a que haja uma pressão para que as decisões tomadas pelos elementos do grupo a título individual não prejudiquem o colectivo, situação que justifica a existência de um núcleo decisor que lida com situações mais complexas do foro financeiro e venda de espectáculos. Com a entrada de novos membros e a saída de outros, a organização do grupo reestrutura-se de modo a dar continuidade ao trabalho produzido anteriormente; para isto poder acontecer, surge a necessidade de permitir a inclusão de membros novos em processos decisores, sendo este processo de integração afectado pelas características dos elementos que constituem o grupo. Nos momentos de reestruturação e atribuição de tarefas, as características dos membros do grupo são consideradas como parte de um processo de optimização, em que são atribuídas funções aos membros de acordo com a sua experiência profissional ou traços pessoais. Este processo pode acontecer

de uma forma voluntária ou de uma forma imposta. Pelo processo voluntário, o núcleo decisor<sup>10</sup> lança uma proposta de acção ao grupo, que se caracteriza por situações onde é necessário lidar com algum assunto específico, como é o caso recente da gravação de um CD onde é necessário mobilizar recursos financeiros, contratar um produtor e um estúdio, verificar a necessidade de adquirir licenças de cedência de direitos autorais na grande maioria das suas músicas<sup>11</sup>; todas estas situações ainda se encontram em desenvolvimento. Pela via imposta, o núcleo atribui funções a membros que revelem boas capacidades para a resolução dos problemas propostos, como acontece recorrentemente com as situações do foro financeiro e contabilístico. As funções “impostas” aos membros do grupo não acarretam, na grande maioria dos casos, uma obrigatoriedade de aceitação, sendo esta situação mais recorrente quando pela via voluntária não existene nenhum candidato à função, ou existe um cujas capacidades não são as pretendidas e vão dificultar a eventual resolução do problema proposto. Assim, mesmo com base num processo voluntário, a atribuição de tarefas acaba sempre por ser submetida a aprovação deste núcleo, situação mais comum quando lida com elementos mais recentes dentro do grupo.

Outra característica do Grupo F. é a existência de mais elementos presentes nos ensaios do que nos concertos, como já referenciado anteriormente. Isto ocorre quando são excedidas as limitações logísticas do grupo. O grupo de músicos que participa num determinado contrato é designado pelos membros do Grupo F. por *Equipa*. Tal pode ocorrer nas seguintes situações: em questões logísticas, desde o transporte até ao alojamento e alimentação; em capacidade de resposta financeira apelativa; em limitações específicas ao contrato.

Nas limitações que advêm dos transportes, duas até ao momento, as que respeitam aos transportes aéreos, e as que respeitam aos transportes terrestres. No caso dos transportes aéreos, a principal e única limitação prende-se com o orçamento

---

<sup>10</sup> No caso de se tratar de decisões mais relevantes para o funcionamento do grupo será este núcleo a lançar as propostas de acção, visto ter um melhor e maior conhecimento dos progressos do grupo em determinada área. No caso de serem assuntos menos relevantes estas propostas podem surgir de qualquer elemento, no entanto normalmente fazem-no através deste núcleo decisor que posteriormente informa o grupo.

<sup>11</sup> Neste ponto é importante relembrar que o grupo não dispõe de músicas originais.

disponível para o efeito sendo o transporte aéreo, por norma, dispendioso, ainda mais para um orçamento reduzido como é o deste grupo para este tipo de deslocações. Em relação aos transportes terrestres, normalmente procede-se a um aluguer de veículos para locais a grande distância (sendo raramente usado o carro particular em deslocações para concertos do grupo fora do distrito de Lisboa e distritos limítrofes). Este aluguer é normalmente feito apenas a contar com um máximo de dezoito elementos (distribuídos por duas carrinhas de nove lugares, maximizando o orçamento disponível para as despesas que advém do transporte, como a compra de combustíveis ou o pagamento de portagens, situação que aumentaria para o dobro no uso de carros particulares para transportar o mesmo número de pessoas; tendo em conta que esse *numerus clausus*, é suficiente para incluir a instrumentação mínima definida para qualquer apresentação: (um animador), um ou dois baixos (tuba e sousafone), dois ou três trombones, dois ou três trompetes, quatro ou cinco saxofones, três ou quatro percussões, (situação também definida pelas disponibilidades dos elementos). Muitas vezes, por motivos de transporte de instrumentos volumosos, como as percussões, e os baixos, pode acontecer uma limitação desse espaço, no entanto continua a existir espaço para preencher os requisitos mínimos.

A situação dos transportes muitas vezes é colocada em segundo plano, e acaba por ser o resultado da conjugação das questões logísticas afectas ao contrato e o da gestão do orçamento do grupo em função do *cachet*<sup>12</sup>. Na maioria das vezes em que é necessário o aluguer de veículos também é necessária a marcação de hotéis e refeições. Neste ponto, por vezes a organização do evento tem estes parâmetros definidos no contrato (normalmente através do patrocínio), o que limita a acção do grupo; por exemplo, havendo alojamento e alimentação para catorze elementos, existe um impedimento do ponto de vista orçamental de incluir mais elementos no contrato, sendo as despesas extra com os membros adicionais garantidas pelo orçamento<sup>13</sup> do grupo. Outro ponto que pode limitar o número de constituintes das

---

<sup>12</sup> Montante contratado para o concerto

<sup>13</sup> A assunção destas despesas pelo grupo acaba por se refletir nos pagamentos aos elementos, sendo estas retiradas dos *cachets* dos contratos onde estas situações sejam necessárias, de modo a garantir um equilíbrio financeiro no grupo.

equipas é a limitação contratual; este caso é muito raro, no entanto já teve lugar em situações onde não era o trabalho do grupo, enquanto Grupo F. que era contratado, mas dos músicos a título individual, tendo-se neste caso optado por fazer o contrato passar pela “Associação Cultural Grupo F.” e todas as *equipas* feitas do mesmo modo que eram feitas noutros contextos. Para este contrato a *equipa* específica contava com um número específico de músicos, sendo a falta ou excesso de músicos motivo de rescisão de contrato. A dimensão que além das questões logísticas mais influência a criação de equipa é a financeira. Neste campo, existe a intenção de proporcionar pagamentos apelativos aos elementos do grupo; para isso acontecer será necessária a conjugação entre a definição de uma *equipa* que proporcione um bom trabalho e ao mesmo tempo a garantia de um pagamento dentro das médias contratuais do grupo. A remuneração é igual para todos os elementos sendo ao valor total do contrato retirado o valor das despesas e este valor dividido pelo número de elementos presentes na equipa “+2”, neste caso o agente do grupo recebe uma remuneração igual à dos restantes elementos, situação que também acontece com o fundo de maneiio do Grupo F., onde é depositada do *cachet* uma quantia igual<sup>14</sup> à dos restantes músicos.

Apesar de esta situação ser limitadora da actividade do grupo, de onde são excluídos elementos em diversas actuações, o problema não reside na limitação imposta (como é de opinião geral), que é compreendida pelos elementos que também preferem ser melhor remunerados pelo seu trabalho, mas sim nos parâmetros usados na criação das equipas.

As *equipas* são feitas a partir do número mínimo de instrumentos, já descritos em cima, e acrescentadas a partir daqui. Nas fases intermédias do grupo e até à criação da função de director musical, os elementos responsáveis pela criação das equipas são alguns dos pertencentes ao núcleo decisor do grupo, entre eles o líder do grupo e o animador (presente na altura, e não o actual). Em relação aos critérios usados na definição das equipas, o líder do grupo refere-se ao tipo de instrumento

---

<sup>14</sup> Esta quantia, apesar de ter a intenção de ser igual nunca é, sendo maior em relação aos restantes membros quando o *cachet* é maior, e menor em relação aos restantes membros quando o *cachet* é menor, acabando por se equilibrar a longo prazo.

necessário à equipa referindo “por exemplo os instrumentos”, no entanto, tendo em conta a importância de todos os instrumentos dentro do grupo, o problema central na criação das equipas ocorria aquando do conflito da escolha entre dois elementos praticantes do mesmo instrumento, situação cujos parâmetros são descritos pelo líder do grupo da seguinte forma:

“...Pela sua participação, tanto ao nível dos ensaios, como musicalmente. A apetência musical por vezes não era a principal condicionante, tendo havido alturas onde trompetistas melhores ficaram de fora, por virem pouco aos ensaios. Mas o critério era sempre diferente de equipa para equipa, cada caso um caso. E tentamos sempre gerir da melhor maneira, sei que houve muitos problemas, mas pronto... o pessoal ficou todo mais ou menos definido, havendo alturas onde o pessoal rodava, mas nem sempre era fácil”

Esta posição é confirmada pelo outro elemento, músico, que elabora as equipas em conjunto com o animador e com o líder:

“Quem está a tomar decisões tem de as tomar para estar a representar o grupo da melhor maneira. Se existir um músico que se mostre mais proveitoso que outro a escolha é feita nesse sentido. Há outros factores que influenciam esta questão, a regularidade nos ensaios, a antiguidade na banda, o activismo na banda, o instrumento que tocavam, sendo que a relação pessoal não era um factor de escolha.”

Apesar desta situação em que é referida que a relação pessoal que tinham com os restantes membros não era preponderante na elaboração das equipas, a resposta do líder à questão “As relações pessoais que interferiam na criação destas equipas?” indica o contrário, “pah... é possível. Acho que era possível. De certeza. Os critérios não eram muitos fortes. De certeza, de certeza que isso é possível”. Não foi abordada esta questão mas o facto de considerar os critérios de selecção de equipas como “pouco fortes”, poderia advir do facto dos critérios serem “sempre diferentes de equipa para equipa”, regendo-se pela máxima “cada caso um caso”.

### Grupo B.

O outro grupo estudado na abordagem desta problemática é o Grupo B. Foi criado há cerca de dois anos por iniciativa de alguns músicos da zona do Cartaxo, Santarém, um deles pertencente, ao Grupo F. O objectivo inicial seria o de fazer um trabalho focado num espectáculo de animação que funcionasse para o público da zona

em que se inseriram; no entanto após algumas actuações começou a actuar noutras zonas em que actuava, tendo-o já feito por todo o país. É um grupo com uma formação que se situa, neste momento, nos 16 elementos, entre eles um animador, tendo começado inicialmente com 10 elementos, sendo que alguns elementos que inicialmente integravam o grupo já saíram. No total, passaram pelo grupo até este momento, 24 elementos.

Os ensaios do grupo realizam-se numa instituição pública do concelho do Cartaxo, uma sociedade filarmónica, a qual cede o espaço e alguns instrumentos ao grupo em situações pontuais, situação que é compensada com a participação do grupo em algumas festividades locais de forma gratuita.

Desde o início da formação do grupo, a postura de liderança foi assumida por um elemento que coordenava os ensaios, a marcação de concertos, a introdução de repertório e todos os outros campos importantes para o funcionamento do grupo. O ingresso no grupo funciona por convite do líder, o que aconteceu inicialmente a três membros do Grupo F.: a um trompetista, a um tubista (que já não está no grupo) e a mim, situação que levou ao meu ingresso neste grupo pois estava já integrado no Grupo F. nessa altura. O motivo do meu ingresso no grupo, foi o de ser necessário um instrumentista com as minhas características (neste caso, como clarinetista), tendo sido também privilegiada a relação que tinha com o seu líder e o facto de conhecer bem a zona onde inicialmente o grupo ia prestar os seus serviços. Toda esta situação proporcionou uma oportunidade para alargar o meu campo de trabalho e poder ter uma melhor perspectiva do problema que me propus abordar, razão pela qual aceitei o convite.

O grupo é composto totalmente por elementos do género masculino com idades que variam entre os 19 e os 33 anos, no entanto, a grande maioria dos elementos são mais novos (11 elementos), com idades compreendidas entre os 19 e os 24 anos. No que diz respeito à nacionalidade dos elementos, a esmagadora maioria são de nacionalidade portuguesa (14 elementos), um elemento é de nacionalidade mexicana e outro de nacionalidade inglesa, ainda que viva em Portugal há vários anos.

A instrumentação do grupo é composta exclusivamente por instrumentos de sopro. Nesta altura a instrumentação é composta por quatro trompetes, um sousafone, uma tuba em dó, dois bombardinos<sup>15</sup>, uma trompa de harmonia, um saxofone tenor, um saxofone alto, um saxofone soprano, caixa de rufo com *kit* de percussões (prato de choque [*hi-hat*], prato de corte [*splash*], e *cowbell*), timbalão<sup>16</sup> com pandeiro, conga e clavas. Como se pode ver, o grupo Grupo B. tem uma instrumentação muito semelhante à do grupo Grupo F., sendo assumido pelo grupo que o uso de bombardinos e trompa de harmonia funciona como substituto dos trombones, que são bastantes mais comuns neste tipo de formações por terem maior projecção sonora.

O espectáculo de Grupo B. é acompanhado por um animador/músico cuja função, além de integrar o grupo como músico, tem sido a de integrar algumas performances circenses no espectáculo do grupo, focando muito a questão dos malabarismos e do trabalho com fogo (malabarismos ou não), bem como a introdução de cenas de homem estátua ou performances de mimo e podendo ou não interagir com os solistas nos momentos indicados para tal. O animador faz assim a interacção com o público desta forma, não recorrendo muito ao discurso para fazer a ponte entre o grupo e o público, salvo em momentos chave do espectáculo.

A idealização inicial, e actual<sup>17</sup> do tipo de espectáculo criado vai de encontro ao grupo de metais *Mnozil Brass*.

Os géneros musicais (nomeados pelos elementos do grupo) interpretados pelo grupo são de um modo geral<sup>18</sup> o *ska*, o *funk*, o *balkan*, o *afro-beat*, o *disco sound*, *dixieland-jazz* e *jazz*, sendo, no que respeita aos géneros musicais interpretados, muito

---

<sup>15</sup> Este instrumento pode ter várias designações, nomeadamente Eufónio ou Barítono em clave de sol, do inglês Barítono T.C (treble clef). É escolhida a designação apresentada, Bombardino, por ser a utilizada pelos membros do grupo.

<sup>16</sup> Com função de bombo.

<sup>17</sup> Existiu um momento na criação musical e performativa do grupo onde esta ideia seria abandonada.

<sup>18</sup> Os artistas nos quais os grupos procuram influências para as práticas dos géneros musicais, para cada género apresentado são respectivamente: *New York Ska Jazz Ensemble*; *Youngbloods Brass Band*; *Fanfare Ciocarlia*; *Fela Kutí*, *Femi Kutí*; *Boney M*; *Paul Barbarin*; *Sonny Rollins*, *Charles Mingus*.

semelhantes ao Grupo F. Acontece neste grupo também a reinterpretação de alguns temas que originalmente estariam inseridos num género e são interpretados noutra.

Nas suas performances, o Grupo B. apresentam-se neste momento, sempre com todos os membros que constituem o grupo excepto de quando algum elemento não pode participar. À semelhança do Grupo F. o espectáculo pode ser móvel ou em palco, nos mesmos formatos da tipologia de espectáculo já referida aquando da descrição dos tipos de espectáculo do Grupo F. Como já referido, os dois tipos de espectáculo podem conviver, no entanto essa modalidade é muito rara e em termos de predominância de um tipo de espectáculo sobre outro, claramente é o tipo móvel que ganha mais expressão no tipo de serviço prestado pelo grupo. À semelhança do espectáculo de Grupo F., a duração é variável dependendo das necessidades do cliente, tendo o concerto completo uma duração de uma hora e vinte minutos.

O figurino usado pelos músicos do Grupo B., foi sugerido pelo animador e é baseado numa interpretação cómica de um músico de orquestra sinfónica. É composto por uma casaca (denominada pelo grupo de “jaqueta” ou simplesmente casaco) e calças pretas e uma camisa, típica da indumentária masculina da orquestra sinfónica. No entanto, a camisa é colorida e as calças são curtas, deixando a descoberto parte da perna e as meias, situação que é explorada para permitir a utilização de meias das mais variadas formas e feitios rompendo assim com a caracterização de músico de orquestra. Para ajudar a esta descaracterização são usadas, à semelhança das meias, gravatas ou laços com várias formas e cores para completar o figurino. As calças, e a casaca são comuns a todos elementos do grupo; já os acessórios (meias, gravatas, laços, *pins*, chapéus, suspensórios, óculos, etc.) são da livre escolha de cada um não havendo qualquer limitação. O animador dispõe de um figurino semelhante aos restantes elementos com a inclusão de um colete por cima da camisa; este raramente usa casaco dada a dificuldade das suas performances.

À semelhança do Grupo F., os membros de Grupo B. não se dedicam exclusivamente a este grupo e a esta actividade profissional.

## Estruturação do grupo

Devido ao facto de estar introduzido neste grupo desde o início da sua formação, foi-me possível observar a evolução do comportamento da organização interna do grupo numa fase em que este procurava, por iniciativa do seu líder, uma situação eficaz, o que me permitiu assistir a todos os processos que levaram às diferentes formas de organização que existiram neste grupo.

O Grupo B., no que respeita à sua organização é, ao contrário do Grupo F., um grupo fechado; apesar de ter sido criado pela iniciativa de um pequeno grupo de músicos, foi assumida rapidamente a postura de líder por um desses elementos responsáveis pela formação, o elemento que na altura da formação do grupo pertencia ao Grupo F. A entrada de um novo membro no grupo era proporcionada pelo convite do líder do grupo mediante as necessidades imediatas deste, seja a nível de instrumentação, ou falta dela, ou a nível de quantidade de músicos necessários ao tipo de concerto<sup>19</sup>. Este tipo de organização foi a vigente desde o início da sua formação, tendo sido escolhidos os membros do grupo por este líder, e partindo dele todas as decisões de carácter relevante. A escolha inicial dos músicos coincidiu com o grupo dos seus relacionamentos pessoais deste elemento, sendo na sua maioria residentes do mesmo local, uma localidade rural no concelho do Cartaxo. Isto foi ao encontro da descrição inicial que o líder, fez deste grupo “como um grupo de amigos que se juntariam para tocar música na zona de Santarém”<sup>20</sup>, e confirmada por outro membro fundador do grupo em entrevista, “...acho que o grupo foi sempre unido, foi feito na base da amizade...”, situação que no que respeita ao espaço de actuação acabou por evoluir de Santarém para todo o território continental de Portugal.

Numa primeira fase, nos momentos seguintes à criação do grupo, as primeiras semanas e meses foram turbulentas. Foram responsáveis por esta situação a escolha

---

<sup>19</sup> Um dos casos que levou a esta situação foi o caso da inclusão de membros adicionais para um contrato de participação numa série de maratonas em 2011 e 2012 patrocinadas em parte por uma companhia de energia (cliente do grupo neste trabalho), que pretendia uma performance de 17 músicos em simultâneo em situações onde o grupo só tinha a trabalhar consigo na altura 15 músicos.

<sup>20</sup> A entrada em conflito com alguns membros e a saída posterior deste membro do grupo de uma forma abrupta impossibilitou a realização de uma entrevista que registasse esta e outras informações da perspectiva deste elemento, o líder do grupo desde o momento da sua criação até Julho de 2012.

de músicos novos e em alguns casos, a sua saída, a definição de local e data de ensaio, a preparação de repertório inicial, definição de metas para a apresentação do grupo ao público entre outros factores; todas estas decisões foram tomadas pelo líder. Com a inclusão de um animador, e posteriormente de um agente para o grupo, situação que não aconteceu logo desde o início da formação do grupo, mas apenas algumas semanas depois, começou a existir uma preocupação em montar um espectáculo de animação, musical e coreográfico, que envolvesse todos os músicos e não apenas o animador. Tal acabou por não se concretizar e gerou uma situação de escassez de contratos, visto não existir um espectáculo montado com condições apelativas ao mercado, e o tipo de espectáculo já existente não ter mercado através deste agente, criando uma “desmoralização” geral do grupo, e começando a existir alguns conflitos sobre a forma da sua organização. No decorrer destas situações de conflito, com a necessidade de criar um espectáculo que corresponde-se ao mercado existente, existe a necessidade do líder reforçar o seu poder dentro do grupo, como é relatado na descrição do percurso do líder dentro do grupo por um dos membros:

“Quando a banda estava no início, é preciso uma pessoa para dirigir e ele como criador da banda, dirigiu a banda e foi ele que arranhou os temas. Mas penso que ao longo do tempo que ele teve a dirigir a banda, foram acontecendo algumas situações que fizeram com que as pessoas comesçassem a perder a confiança nele, e então ele viu-se obrigado a recorrer a uma organização mais restrita de forma a controlar as pessoas.”

Uma destas situações referidas, talvez a mais marcante, ocorre num conflito entre um músico e o líder num momento de actuação, num clima de violência verbal e física que culminou na expulsão deste membro no grupo, tendo este momento ocorrido a 26 de Junho de 2011 e apenas três dias depois, a 29 de Junho, ter sido comunicado ao grupo por e-mail a apresentação de uma nova estrutura no ensaio seguinte a esta situação, oficializada por um organigrama distribuído pelo líder no ensaio e cuja apresentação foi feita no mesmo e-mail de grupo “...haverá uma reunião importante para o futuro da banda (...) haverá o esclarecimento de pontos que têm como objectivo o Grupo B. passarem para um patamar superior em diversos níveis...”, esclarecendo os pontos da reunião: “...execução do trabalho de cada elemento do grupo; preparação do trabalho de cada elemento a nível individual; o assumir de que o Grupo B. é um projecto profissional e que tem de funcionar como

qualquer outra actividade profissional; respeito pela hierarquia vigente”, terminando com a data de entrada em vigor da nova estrutura, assumindo e reforçando a sua liderança perante o restante grupo, restringido qualquer contribuição de outros membros para a discussão “... as direcções pelas quais este projecto se vai pautar serão bem delineadas amanhã e entrarão em vigor assim que comunicadas pois não se pode perder mais tempo num projecto que tem todo o potencial para vingar no mercado”. Com esta nova estrutura, a ideia seria reactivar a produção de um espectáculo com uma forte vertente coreográfica e teatral; situação que na opinião do líder tal iria necessitar desta nova organização cujo principal objectivo seria garantir um funcionamento “profissional” do grupo (termo que tinha grande incidência, quase exclusiva, na sua vertente de eficácia, numa perspectiva de “*Tempo usado vs. Trabalho realizado*”), para poder corresponder às exigências do mercado de trabalho que seria aberto para o grupo, nomeadamente através do seu agente. Este organigrama continha três cargos essenciais, o de director artístico, o de agente do grupo e o de director musical. O cargo de director artístico tinha como principais funções trabalhar a parte coreografada da performance do grupo, sendo este cargo atribuído ao animador do grupo; a função de agente do grupo que tinha como tarefa tratar do agenciamento de concertos, e de todas as questões logísticas que estes envolviam, teria também a responsabilidade de organizar a contabilidade do grupo, que era feita por uma empresa exterior que colaborava com o agente do grupo noutras situações (e concordou fazer o mesmo para o Grupo B.), por fim, a posição de director musical tinha como função organizar e dirigir os ensaios e tratar do repertório, cargo assumido pelo líder do grupo, e que apesar desta estrutura fixa com cargos definidos, tinha um papel de supervisão face a todos os outros cargos apresentados. No entanto esta situação, apesar de estrita, não excluía a existência de membros do grupo com mais influência nos processos organizativos e musicais que outros, apesar de qualquer decisão ser sempre sujeita à aprovação do líder. Dada a imposição desta estrutura, como resultado da situação acima descrita, e sem ter em conta a opinião do grupo, gerou-se algum conflito sobre qual seria o papel de cada músico dentro da organização criada dentro da banda (situação que também se mostraria turbulenta pela longa relação de amizade com o elemento expulso por parte da grande maioria dos

membros do grupo). Isto foi acalmando por algum receio de expulsão de algum elemento por parte do líder.

Com a saída de um dos membros fundadores, que iniciou uma formação académica no ensino superior no Reino Unido, foi necessária a entrada de um outro elemento visto tratar-se de um músico essencial devido à importância do seu instrumento neste tipo de grupos, o kit de caixa de rufo. Este músico vinha de um contexto musical formal, o de uma banda militar, e à semelhança de todos os outros elementos foi convidado pelo líder a integrar o grupo, pela sua experiência enquanto músico e pela relação pessoal que tinha com o líder, tendo ao longo da sua presença no grupo assumido uma posição mais importante.

Dado o tipo de espectáculo montado, o carácter recente do grupo e a falta de verba por parte das organizações de concertos para corresponderem com contratos monetariamente apelativos para os músicos (dado o relativo desconhecimento do grupo na cena musical portuguesa), surgiram desde muito cedo no leque de trabalhos, situações onde não seriam contratados todos os músicos, mas grupos mais pequenos, entre cinco a nove músicos, em vez dos quinze que seriam habituais. Tal garantia um pagamento “justo” por músico e, segundo o agente, possibilitava manter uma concorrência justa e equilibrada no resto da cena musical onde se inseria o grupo, e permitia a manutenção destes pagamentos por músico em situações onde fosse requisitado todo o grupo, usando o argumento do reduzido número de músicos para situações de *cachets* reduzido e maior número de músicos para situações de *cachets* elevados. A isto muitos membros se opunham, tanto pelo carácter economicista da questão, em que o que seria contratado por um promotor de concertos seria o músico e não o grupo, como pela rotatividade tendenciosa com que se organizavam estes grupos mais pequenos, sempre escolhidos pelo líder, beneficiando em relação aos restantes elementos. Outro resultado da existência deste tipo de trabalhos mais pequenos foi a criação de uma banda satélite<sup>21</sup> ao Grupo B. da iniciativa do líder deste grupo, cuja função seria a realização deste tipo de trabalhos mais pequenos. Apesar de não ter feito observação dos mesmos, esta viria a funcionar de forma semelhante ao

---

<sup>21</sup>Tratando-se de um grupo de natureza próxima ao Grupo B., para manter o anonimato, também será omitido o nome deste grupo. Doravante denominado Grupo C

Grupo B., uma estrutura fechada, coincidente com a do Grupo B., onde os ensaios seriam dirigidos por este líder e todas as decisões tomadas partiriam deste. Os membros deste grupo seriam também membros do outro, cuja constituição seria, uma tuba, um bombo com kit de percussões, um bombardino, um clarinete e um saxofone alto\tenor. Esta situação criou alguma instabilidade dentro do grupo principal no início por existir uma coincidência de temas tocados pelo Grupo B., o que era considerado desrespeitoso por parte do grupo, visto serem estes temas trabalhados em conjunto e apenas um número restrito de pessoas beneficiava com este trabalho. Tal levou à introdução no grupo C de outro tipo de temas, no entanto foram mantidos alguns do grupo principal. Da criação do grupo C surgiram diversos conflitos que se apoiavam na descoberta de desvios contratuais aos trabalhos propostos ao Grupo B. para o outro grupo, tendo este período correspondido a uma escassez de trabalho para o grupo principal, cujos trabalhos eram obtidos exclusivamente por intermédio do agente<sup>22</sup> do grupo, em oposição ao grupo C cujos trabalhos seriam obtidos, não só através deste agente mas também através do animador do grupo, membro de ambos os grupos.

Com esta situação de escassez de concertos e consequente desmoralização do grupo em continuar a ensaiar foi elaborado um documento pelo líder do Grupo B. a retirar a exclusividade ao agente que tinha trabalhado com este grupo até agora, como tentativa de angariar cliente por outras vias que não as vigentes; bem como a apresentação de uma nova estrutura, designada por “B. 2.0”, a que este teria de reportar no caso de estar interessado em continuar com o seu trabalho no grupo:

“Teremos no entanto a liberdade para trabalhar, enquanto estrutura, na angariação directa de clientes ou com outros agentes, podendo o teu trabalho ser um complemento ao que vamos desenvolver, o que entendemos poder ser vantajoso para ambos pois não te irá prejudicar no trabalho que desenvolves para nós actualmente, e que está feito, e criará novas oportunidades para ambos, beneficiando também o teu papel de promotor deste nosso trabalho de imagem e divulgação, sempre que angaries clientes para ti e consequentemente para Grupo B..”

---

<sup>22</sup> O tipo de contrato existente entre o Grupo B. e o seu agente, apesar de verbal e não oficial, teria como condição principal o agenciamento em exclusividade. Seria esta pessoa a única a poder vender o espectáculo do grupo, sendo que, qualquer tipo de contrato, com ou sem factura, teria de passar obrigatoriamente por ele.

A referência a uma nova estrutura de organização, apesar de ainda desconhecida para o restante grupo, surge na continuação deste documento, em que é sugerida a introdução de uma outra pessoa na organização:

“Vamos encontrar uma equipa ou pessoa individual que possa promover os Grupo B. nos diversos pontos em que sentimos que o teu acompanhamento não é suficiente e trabalharemos directamente com esse elemento/grupo de um modo diferente, isto é, de dentro da banda para fora e não de fora para dentro, para que se sinta no projecto o acompanhamento e protecção necessários nos dias de hoje.”

Com o término do contrato de exclusividade cedido ao agente do grupo até essa data, de modo a reactivar rapidamente a angariação de contratos, foi aplicada uma estrutura adaptada de um outro grupo<sup>23</sup> criado à parte do Grupo B. por 4 elementos deste (incluindo o líder). Esta estrutura foi apresentada como uma “direcção”, composta por oito cargos independentes dentro do grupo, o presidente (o líder do grupo), o vice-presidente, o director musical, o novo agente do grupo, e quatro chefes de naipe, dos trompetes, dos baixos (tuba, sousafone, bombardinos e trompa de harmonia), percussões e saxofones; a função de chefe de naipe dos saxofones e percussões seria agregada aos cargos de presidente e vice-presidente, respectivamente, reduzindo o número real de cargos para 6, sendo estes 6 elementos os mesmos que constituíam o grupo D, criado por alguns elementos do Grupo B. por iniciativa do seu líder e de um outro músico, cuja estrutura teria sido adaptada neste fase, ao Grupo B.

Nesta nova estrutura entram para a direcção do grupo dois elementos novos, o agente e o director musical<sup>24</sup>, que automaticamente assumiram um papel mais importante, criando um conflito com os membros que já existentes, que não foram consultados nestas decisões de mudança estrutural, e cujas opiniões foram sempre cada vez mais restringidas a todos os níveis do grupo, como é relatado numa entrevista:

---

<sup>23</sup> Tratando-se de um grupo de natureza próxima ao Grupo B., para manter o anonimato, também será omitido o nome deste grupo. Doravante denominado Grupo D

<sup>24</sup> Esta situação seria a primeira em que a gestão do ensaio ao nível de criação musical seria parcialmente abandonada pelo líder do grupo.

“Grupo B. tinha que ser o mais profissional possível, e então ele (o líder) sempre foi muito “ditador” nesse sentido, porque tínhamos de ser profissionais e tínhamos de tocar daquela forma; porque a banda tinha que dar o passo para o próximo nível, para um nível mais profissional e isso, acho que, sobrecarregou bastante os músicos da banda. Os músicos começaram a ficar cansados dessa opressão e desse sistema ditatorial da parte do líder”

O que levou ao maior conflito entre esta nova direcção e os restantes membros do grupo foi a questão dos pagamentos aos músicos cuja distribuição deixaria de ser equitativa, como foi até aquela data; todos os novos cargos apresentados à excepção do agente (com tabela remuneratória própria) seriam remunerados com um valor extra de 25€ por concerto além do pagamento normal atribuído a cada músico por concerto, no caso dos elementos com funções acumuladas o vencimento extra seria de 50€, existindo assim, além de uma percentagem de agenciamento que variava entre os 15% e os 20% do total do *cachet* (sem I.V.A), uma margem de esforço de 175€ por *cachet*, retirada a valores que na grande maioria vezes não ascendiam aos 1500€ (sem I.V.A) por concerto. Esta situação de valorização de uns elementos em detrimento de outros, aliada a não existir uma efectiva mudança na forma de organização do grupo, principalmente no que respeitava à função dos chefes de naipe (organizar papéis, marcar ensaios de naipe, etc.) e à entrada conflituosa<sup>25</sup> do novo agente, levou à rotura desta estrutura, situação comunicada através de um comunicado oficial da direcção aos restantes membros através da plataforma *Google Groups*.

“Segue a posição formal da direcção vigente em Grupo B.:(...) A direcção do projeto Grupo B. tem constatado ao longo de todo o seu percurso profissional a dificuldade em reunir, por parte de todo o grupo, o mesmo nível de dedicação, apesar da sua determinação em fortalecer a unificação e desenvolvimento profissional da banda. A atitude em situação de performance é pobre, demonstrando, na nossa opinião, falta de profissionalismo inaceitável e incompatível com os objetivos pré-definidos,

---

<sup>25</sup> Tendo em consideração a recente criação do grupo C por membros de Grupo B., que à semelhança de Grupo B. não teria nicho de mercado nesta altura, sendo um grupo mais pequeno e contratando um *cachet* mais pequeno, aliado a prática de angariação do agente, enviar várias propostas de grupos para o mesmo evento (sendo deixado ao cliente a opção de escolha dentro do leque proposto), a facilidade de inclusão do grupo C num determinado evento seria mais acessível que a inclusão de Grupo B., criando uma situação de conflito de interesses onde existiria dentro do mesmo leque de “produtos” do agente dois grupos directamente concorrentes, um em claro benefício em relação ao outro, o grupo C.

sendo lesiva para a imagem da banda. Por esta razão verifica-se inviável a continuação destes esforços para desenvolvimento do trabalho e é dado por encerrado da nossa parte todo o trabalho e esforço que vinha a ser desenvolvido na tentativa de todos os elementos do grupo lucrarem com este projecto.”

Isto levou ao abandono do líder do grupo, do agente e do director musical, e consequente tentativa de extinção do grupo nos moldes já conhecidos do público, situação que dificultaria a rápida recuperação deste processo de mudança, ficando claro num outro comunicado do até então líder do grupo:

“(…)O único pedido que vos faço (…) é que dado o projecto não ser mais o projecto que foi idealizado por mim, pela minha iniciativa, gostaria de vos pedir que não fosse mais usado o nome Grupo B. (…) se assumirem a continuação do grupo ela deveria ser feita tendo em conta um nome e um projecto que transparecesse os objectivos de quem o idealiza e não o nome que tinha quando tinha outros objectivos e ambições(…)”

Após esta mensagem foram consultados todos membros, por iniciativa de dois músicos de Grupo B., sobre a disponibilidade e vontade de continuarem a participar no projecto, que se passaria a reger de uma forma mais livre e comunitária ao nível estrutural e musical, em oposição à forma de organização anterior, que levou também à integração de dois músicos novos no grupo para ocupar os lugares deixados disponíveis, marcando esta fase o início do quarto estágio organizativo do grupo, aquele vigente até ao momento de conclusão desta dissertação.

Nesta nova estrutura de organização foram definidos três papéis importantes dentro do grupo: o da direcção musical, entregue mais directamente a um músico que já tinha assumido esta função (situação ocorrida em alguns ensaios onde o antigo líder não pode comparecer), mas funcionando nesta nova estrutura de um modo mais democrático; o de organizador geral, entregue a um membro cujo relacionamento com a instituição de acolhimento dos ensaios do grupo era mais directa e estaria mais à vontade para realizar todo o tipo de contactos através desta instituição; o de agente, que foi assumido pelo animador do grupo e em parte pelo antigo agente antes do aparecimento da situação “B. 2.0”. Estes cargos, eleitos pelos membros, não são

estritos, podendo qualquer membro intervir em qualquer um dos campos; podendo inclusive, no caso do papel de agente, angariar concertos para o grupo.

## Capítulo III - Processos de criação musical

### Grupo F.

No Grupo F., desde o início da sua formação, o processo de criação musical tem-se pautado pela presença de um ou mais elementos que assumem a direcção musical, tanto no ensaio como em concerto. As músicas interpretadas são propostas pelos membros que fazem os arranjos para o grupo, e inserem-se de uma maneira geral nos géneros já apresentados, o *ska*, o *balkan*, o *funk*, o *hip-hop*, o *jazz*, o *dixieland jazz*, *rock*, *disco* e *música cubana*.

No início<sup>26</sup> da criação musical do grupo, todas as vertentes criativas eram controladas pelo líder do grupo, tal como é relatado numa entrevista a um músico, “Em termos de decisões era bastante ele. Ele gosta das coisas feitas à maneira dele”, tendo sido este um período de largo crescimento de repertório que ainda hoje é utilizado em concerto. No início, a localização dos ensaios, que se realizavam na casa do líder do grupo, acabou por influenciar a forma como eram tomadas as opções artísticas conjugadas com as opiniões do restante grupo sendo que, de acordo com a estrutura inicial do grupo, estas viriam principalmente dos elementos do núcleo decisor. Inicialmente, dado o líder ter participado no grupo catalão Always Drinking Marching Band: a ideia seria criar um grupo semelhante em Portugal que não estivesse preso a um tipo específico de género ou de imagem; daí a grande variação de géneros do repertório.

Com a introdução de um animador no grupo existiram algumas dificuldades de relacionamento entre a animação proporcionada e o espectáculo na sua vertente musical, situação que ao longo do tempo se foi remediando, tendo vindo este elemento, o animador a tomar um papel mais decisivo quase a par do seu líder. Assim, nesta altura existiam duas pessoas a tomar as decisões mais relevantes em torno do grupo, juntando-se posteriormente uma terceira pessoa, o agente do grupo, sendo este grupo líder/animador/agente, em conjunto com os restantes membros fundadores, os constituintes do núcleo decisor do grupo.

---

<sup>26</sup> Estas informações são exclusivamente adquiridas através das entrevistas realizadas aos elementos do grupo, tendo sido anterior à minha entrada no grupo cerca de dois anos.

Na altura em que começou o meu contacto com o grupo, a estrutura do grupo e as relações pessoais descritas acima puderam ser observadas, não existindo uma grande diferenciação da situação relatada. Havia uma alteração na dimensão do grupo e no número de pessoas que teriam acesso às tomadas de decisão dentro deste, à forma como os ensaios eram dirigidos, bem como à localização dos ensaios, nesta altura, numa associação cultural localizada na baixa. O ensaio funcionava à volta da experimentação entre música e animação, onde o animador se adaptava às necessidades da *música*<sup>27</sup>, e mais raras vezes, a *música* se adaptava às necessidades do animador. Era dirigido pelo líder e pontualmente por outros membros que tentavam ensaiar os arranjos musicais feitos para o grupo, situação que nunca funcionava de forma tão activa em comparação à direcção musical do líder. Apesar de existir um constante diálogo no que respeita à forma, eficácia e conteúdo da criação musical, o grupo acabava por estar mais aberto às indicações do seu líder e do seu núcleo decisor do que às dos restantes membros do grupo, tendo acontecido por diversas vezes situações onde não estariam presentes estas pessoas e os ensaios nem chegariam a começar por falta de consenso e iniciativa, num processo de recusa em assumir uma função que à partida, apesar de não definida, era interpretada como da responsabilidade destes membros em particular. Mesmo com a situação do elemento que leva um arranjo musical e o ensaia, nesse momento, enquanto director musical, a busca de aprovação no líder ou, com menor grau de certeza, no núcleo decisor por parte dos restantes elementos do grupo levava a que o trabalho de ensaio não fosse realizado, ou pelo menos tivesse muitas dificuldades em ser iniciado em ensaios onde não estariam presente estes membros com papel decisor. A dependência destes membros na criação musical do grupo, ainda hoje, é enorme e a sua ausência traduz-se numa dificuldade de montar repertório mais complexo, não ao nível técnico, de domínio do instrumento, mas ao nível estrutural da *música*. Quando a criação musical está efectivamente a acontecer, muitas vezes existe uma preocupação de ver as partes uma a uma, em que o director do ensaio toca todas as partes (à excepção da percussão) de modo a exemplificar o que é pretendido num dado momento de uma

---

<sup>27</sup> A expressão “*música*”, no singular, é usado pelo grupo em certos contextos para definir uma composição musical, por exemplo, a *música* X ou a *música* Y

*música*. O facto de o grupo não ter músicas originais no seu repertório possibilita que sejam enviados exemplos musicais do tema que é proposto de modo aos elementos terem uma base de trabalho a desenvolver no ensaio ao nível melódico, harmónico, estrutural e solístico.

O grupo passou essencialmente por quatro momentos ao nível da sua estrutura de ensaios, sempre coincidentes com uma redefinição ao nível estrutural global do grupo. O primeiro momento seria aquele em vigor desde o momento de criação do grupo, onde os temas eram trazidos pelo líder (sujeitos por vezes a discussão entre o núcleo decisor do grupo) eram ensaiados por ele de acordo com as suas idealizações, situação que ainda hoje tem efeitos reflexos na criação musical do grupo, tendo sido mantidas imensas músicas desse período, também mas não só, por serem consideradas pelo grupo e por algum do seu público como músicas icónicas no percurso do Grupo F. enquanto grupo profissional de música. Num segundo momento (aquele observado no momento da minha entrada no grupo), a mudança face à situação anterior residiria no aumento da contribuição de outros elementos exteriores ao núcleo decisor para a escolha de repertório, situação que levou à mudança pontual do director do ensaio que por vezes rodava entre um pequeno conjunto de dois/três músicos que elaborava arranjos, no entanto, mesmo com estas contribuições, no geral o cargo de director musical continuava centrado na figura do líder. Estes arranjos eram propostos ao grupo e submetidos à aprovação do núcleo decisor, e em particular do líder, que apesar de nesta altura começar a contar mais com os seus pares na tomada deste género de decisões, continuava a exercer um papel fundamental nesta aprovação pelo facto de ter partido dele a escolha de inicial de repertório. Tal é descrita em conjunto com a da primeira fase de ensaios numa entrevista:

“...Em termos de repertório (...) é sem dúvida o “Filipe” a primeira pessoa, porque foi a primeira pessoa a trazer repertório para a banda porque o próprio conceito da banda é dele e... portanto, ele é que foi o gajo promotor disto e ele é que definiu uma linha de repertório logo desde início, portanto... já sabemos que tem a haver por um lado com temas de leste e com este tipo de formação balcânica em que inspira, que se inspira o próprio conceito de fanfarra, pronto, a..., por outro lado, *disco sound*, *funk*, músicas dos anos 80 ou 70 essas várias linhas já ficaram logo definidas de início por ele pronto E tudo isso foi logo definido pelo “Filipe”, e aí eu digo que sem dúvida ele é a pessoa mais importante, eu digo isto

porque ultimamente ele não tem trazido temas, não sendo tão visível a sua influência, tem sido mais o “Ruben” e eu, só que a orientação do repertório já vinha dele. Por isso é como se continuasse a ser ele a propor os temas...”

Este segundo momento foi o mais longo, tendo durado desde, pelo menos, 2008 até meados de 2011, altura em que o líder se começou a afastar neste seu papel, situação referida por “Ricardo”, um dos membros pertencentes ao núcleo decisor do grupo, numa entrevista:

“ (motivar as pessoas) acaba por dar muito trabalho e o “Filipe” porque isso é muita responsabilidade, é uma carroça muito grande, e mandar mensagens para vinte e tal pessoas todas as semanas ou telefonar por causa de concertos acaba por ser muito saturante e ele acaba de sair precisamente por isso, porque não tem cabeça para tudo, então acaba por se afastar, não só por causa dos conflitos mas também pelo excesso de responsabilidade”

Tal deixou em aberto uma situação que já estaria definida desde a criação do grupo em 2006. A cooperação na direcção de ensaio de outros elementos que não o líder continuou após a saída deste, e mesmo que de forma oficialmente não definida, implicitamente foi assumida como um cargo que recairia sobre o “Ruben” principalmente e por vezes sobre o “Gonçalo” e o “Ricardo”, sendo estes dos elementos que tinham vindo a colaborar mais de perto com a questão da direcção musical e introdução de repertório novo. A intenção de afastamento do líder do grupo foi sendo comunicada em ensaios, e dada a estrutura de direcção musical que estava em vigor foram feitas várias propostas de remodelação sendo a mais oficializada a do “Gonçalo”, cujos parâmetros principais<sup>28</sup> se mantinham na base da criação musical em assembleia, definindo-se à partida pessoas que quisessem dirigir os ensaios, onde todos poderiam fazer parte dessa lista; elaborar uma calendarização dos ensaios que teria como objectivo definir quem dirigia o ensaio num dia específico, e quais seriam os objectivos definidos para esse ensaio, desde o tipo de repertório a ensaiar (novo ou já existente) ao tipo de animação possível para esse momento musical; o director musical (rotativo) seria o responsável por lidar com a elaboração das “equipas de concerto” (situação definida no capítulo anterior), bem como a convocação, se necessária de músicos substitutos, alteração de hora e local de ensaio, garantir os

---

<sup>28</sup> Descritos num e-mail de grupo.

papéis dos arranjos e outros materiais, e definir a escolha de repertório a apresentar em concerto tendo em conta a disponibilidade dos músicos; o ensaiador seria o elemento a contactar na existência de factores que impedissem a realização de ensaio, ou este necessitasse de uma preparação especial: por exemplo, reuniões de grupo, provas de roupa, sessões de fotografia, convidados especiais (promotores, agentes, etc.) entre outros; o ensaiador seria livre de convocar ensaios extra, de naipe, ao ar livre e de coreografia; o ensaiador seria livre de convidar músicos externos ao grupo para dirigir o ensaio ou realizar *workshops*; a antiga direcção musical do grupo faria a supervisão e calendarização dos ensaiadores, repertório e objectivos a médio e longo prazo. Estes pontos acabaram por não se concretizar, continuando a existir um modelo de colaboração entre alguns elementos, mais focado no “Ruben” e, ainda que menos presente nesta fase, do líder do grupo. Esta situação levou a um período de desmotivação do grupo, por ter decaído a insistência do líder em querer “fazer acontecer”, e por não existir uma preocupação por parte dos novos directores musicais em focar o seu trabalho no grupo além do nível musical, como é relatado numa entrevista a uma dos membros do núcleo decisor do grupo

“Com a saída do “Filipe” o grupo deixou de se conseguir organizar na mesma forma, deixando de ser enviadas mensagens motivadoras, o “Filipe” acaba por sair por estar assoberbado de trabalho, e no afastamento do “Filipe” nota-se essa falta de motivação da banda. O “Ruben” pegou na parte musical, mas não só na dificuldade do “Ruben” em expressar-se (em português), mas também pela sua personalidade e na insistência só na parte musical de Grupo F..”

A situação definitiva (nesse período) do afastamento do líder do grupo foi coincidente com um conflito gerado entre a associação detentora da sala de ensaio e o grupo. Estava relacionado com o facto já referido da sala não ter insonorização e, dada a duração do ensaio entre as 22:30 e as 01:00 no dia de encerramento do espaço ao público, com as diversas queixas por parte da vizinhança do espaço e consecutiva ameaça de encerramento do espaço por parte da comissão de moradores, levou o grupo a ter de abandonar o espaço e a encontrar outro para poder prosseguir com o seu trabalho. Tal ocorreu em Julho de 2011 e foi encontrada uma solução em Setembro de 2011, sendo nesse meio tempo realizado o ensaio nas ruas de Lisboa,

mais especificamente no miradouro de São “Ricardo” de Alcântara. Com o encontro do novo espaço, um bar na zona do Saldanha, tentou criar-se uma nova estrutura para o grupo (situação que já havia sido pensada antes do conflito acima descrito), onde seriam criados os cargos já apresentados no capítulo anterior, entre eles o de director musical. Esta mudança marca a terceira fase de criação musical do grupo, onde a criação e atribuição deste cargo iria criar uma série de conflitos entre os membros do grupo e o director musical. O cargo foi atribuído a um músico relativamente novo no grupo, o “Vítor”, cuja nomeação se prendia com objectivo de atribuir o cargo a um elemento com quem os membros do grupo não tivessem uma relação pessoal forte, e assim o julgassem apenas pelas suas competências profissionais, sendo este um “profissional de competência inquestionável a respeito da sua função”, como referido numa entrevista ao então presidente da Associação Cultural Grupo F. e coordenador financeiro do grupo. Esta fase foi marcada por uma criação musical, no início, mais eficiente, havendo uma rápida montagem de repertório num espaço de um mês verificando-se a introdução de três temas novos. O facto dos arranjos realizados por este director musical estarem mais bem definidos na sua estrutura e forma de interpretação, limitou as intervenções que habitualmente eram feitas na construção dos temas por parte dos restantes membros, incluindo os do núcleo decisor, e dos elementos que já colaboravam anteriormente neste tipo de funções, o que levou a que alguns membros criticassem este seu papel. Apesar da oficialização do papel de director musical estar definida nesta nova fase de trabalho, continuou a existir uma insistência por parte dos outros membros anteriormente intervenientes na direcção musical, principalmente o “Ruben”, em dirigir os ensaios e introduzir os arranjos produzidos por ele no grupo, aproveitando para este efeito as situações de menor ritmo produtivo dentro do ensaio; Tal causava alguma confusão sobre o papel de director musical, e de qual elemento seguir direcções num dado momento do ensaio, como é descrito pelo “Vítor”, no e-mail de grupo em que se afasta oficialmente da posição de director musical:

“O ensaio de ontem como puderam todos perceber não correu bem, por vários motivos. Visto que há membros na banda como o “Ruben” que estão interessados em fazer o papel de condução do ensaio. Algo que desde o início desta jornada como "condutor de ensaios" e arranrador foi

sempre demonstrado pelo “Ruben”, deixo aberto o cargo de condutor e arranjador remunerado. Para dar valor e oportunidade a todos os membros que queiram ensaiar os seus arranjos e ideias, penso que a melhor forma é todos contribuímos democraticamente para o mesmo fim, sem haver ninguém que é o “chefe”, evitando situações como aconteceram no ensaio de ontem. É uma das primeiras vezes que isto aconteceu de forma mais grave (...) há sempre sobreposição de quem é que esta a conduzir as coisas, e vejo que o resto da banda fica confusa e não sabe para quem olhar, em seguida todos dão opiniões, e o ensaio não anda para a frente. Dito isto, continuarei a contribuir com alguns temas para banda, contudo, com menos intensidade e não quero renumeração por isso. Pois para mim como sabem isto deveria ser algo para aprender e não para me chatear e ter que gerir estes assuntos extra musicais.

Os motivos pelos quais levaram a que esta situação não resulta vieram posteriormente a ser avançados pelo presidente da associação cultural, um dos impulsionadores da criação deste cargo:

“...(a atribuição deste cargo a este membro não resultou) não devido à parte musical mas sim à parte organizacional do grupo... que não é fácil lidar com um grupo tão grande e, do ponto de vista dele, por não pertencer há muito tempo ao grupo... também pela idade, pois era muito mais jovem que os outros elementos que são “naturalmente líderes de grupo”, não se sentiu a vontade de pressionar e pedir mais do grupo, o que levou a uma certa frustração que a (sua) competência por si só não teria sido suficiente para impor o seu método...”

Após a ruptura com esta estrutura de organização, o ensaio passou a ser dirigido principalmente pelo “Ruben”, com a intervenção de outros músicos, e com o retorno do líder do grupo à tomada de decisões. Assim, iniciou-se o quarto momento da criação musical do grupo, com um funcionamento muito semelhante ao segundo momento; um processo de criação com a contribuição de todo o grupo, o que levou a um decaimento na eficácia da produção musical, mas ao mesmo tempo evitou uma rotura dentro do grupo ao nível da tomada de decisões, situação evitada tanto pela reintegração do líder na direcção dos ensaios e tomada de decisões globais no grupo, o que passou uma imagem de maior estabilidade directiva ao grupo, bem como do retorno das decisões ao nível musical ao núcleo decisor. Esta é hoje em dia a situação do no grupo.

## O texto musical

O grupo, ao nível instrumental é dividido em cinco secções ou naipes: os saxofones (no qual é inserido também o clarinete), os trompetes, os trombones, os baixos (tuba e sousafone) e as percussões.

As modalidades da construção de repertório são três, a “versão, o “arranjo” e o “medley”. A primeira e a segunda diferem entre si na composição da *música* que é tocada pelo grupo e a sua versão original; a modalidade da “versão” ocorre quando a *música* é tocada em termos estruturais, rítmicos, harmónicos e melódicos iguais à versão original da *música*, podendo ou não diferir o tipo de instrumentação; o “arranjo” ocorre quando a *música* apresentada difere da versão original numa das vertentes indicadas em cima, sendo considerado “arranjo” quando existe a mudança de uma ou mais características originais (à excepção da instrumentação); o “medley” ocorre quando são juntas várias composições numa só *música*, onde existe sempre à partida uma mudança estrutural e muitas vezes rítmica para se conseguir conjugar as composições pretendidas. Em qualquer um dos casos existe sempre por parte do grupo uma preocupação em tocar as *músicas* na tonalidade original, situação que permite uma maior facilidade em enviar exemplos musicais para estudo da parte dos músicos, sendo muito útil para as situações onde é necessário um substituto<sup>29</sup> e não existe material gravado pelo grupo para servir de base à preparação do mesmo para uma dada actuação.

As estruturas das *músicas*, no que respeita ao número de partes, são consideradas simples pelo grupo, são constituídas normalmente entre três a quatro partes diferentes (existindo músicas com mais partes e com menos partes), cada célula temática tem a duração média de 4 a 8 compassos, que se vão repetindo e combinando dando origem à estrutura final da *música*.

---

<sup>29</sup> Como referido, o grupo conta com mais músicos em colaboração consigo nos ensaios do que nos concertos, no entanto, podem ocorrer situações onde exista a necessidade de recorrer a músicos exteriores ao grupo para complementar a falta de um instrumentista numa dada secção.

Em termos de tipologia rítmica e género musical, a secção das percussões têm o papel determinante, sendo muitas vezes esta escolha da sua exclusividade; o tema que é apresentado nunca inclui uma parte de percussão discriminada, o que dá autonomia a esta secção para definir o acompanhamento rítmico e fazer várias experimentações. São exemplos destas situações músicas onde o acompanhamento rítmico pode ser ambíguo, e não altera o sentido harmónico e melódico da *música*, onde podem ser feitas, por exemplo, reinterpretações de temas originalmente interpretados numa tipologia de *reggae* para uma tipologia rítmica de *ska* ou *hip-hop*.

O grupo tem um pequeno número de *músicas*, cerca de quatro, onde são cantados os textos originais; existindo também a vertente de criação vocal no grupo, normalmente estas músicas inserem-se na modalidade de “versão”, onde a *música* é apresentada de forma igual ao original. Nas *músicas* que dispõem de texto na versão original e este texto não é apresentado, é distribuída a melodia da voz por vários instrumentos, podendo estes pertencer a qualquer secção (à excepção dos baixos e das percussões). Na grande maioria dos casos (à excepção das músicas cantadas e de duas músicas não cantadas) são introduzidas partes solísticas improvisadas que normalmente não estariam consideradas no tema original mas, tendo em conta a simplicidade da estrutura e conseqüentemente a sua reduzida dimensão e também pela sua exposição repetitiva, pela ausência do texto da *música* na versão original, opta-se por introduzir uma parte solística. Aqui, numa estrutura semelhante ao *jazz*, é tocado o tema com as suas partes estruturais definidas e, posteriormente a esta fase, é iniciada a parte dos solos com a sua base harmónica derivada ou igual a uma, ou mais secções do tema voltando, após a conclusão das partes solísticas, à estrutura do tema e terminando dessa forma. As partes solísticas são vistas como um momento de exposição do membro do grupo face a um público e face aos outros membros do grupo. O solo acaba por funcionar como uma mistura de instinto, técnica, capacidade musical e criatividade momentânea, pontos que acabam por ser mais fortes em alguns elementos face a outros, sendo a capacidade solística, por envolver características tão pessoais, ser diferenciada de indivíduo para indivíduo; porém dentro das concepções gerais do grupo é vista, em relação à criação musical pretendida, não só como diferente de indivíduo para indivíduo, mas como superior ou inferior de indivíduo para

indivíduo. Existe assim dentro do grupo uma preferência e um “à vontade” generalizado para a atribuição do papel de solista a determinados músicos “chave” em partes específicas. Esta situação que não impede (e muitas vezes é incentivada por elementos do núcleo decisor do grupo) a tomada de posição de solista por elementos cujas aptidões, para o tipo específico de *música* em criação, não sejam tão enriquecedoras. Mesmo existindo esta preferência de uns músicos face a outros na execução destas partes, a decisão de quem vai participar na parte do solo é uma mistura de um hábito criado ao longo dos ensaios e concerto, em que um músico vai assumindo uma preferência por interferir numa *música* específica e vai trabalhando e obtendo ferramentas para melhorar a sua performance ao longo do tempo; da decisão do líder do grupo no momento de performance imediatamente antes da entrada dessa secção; e da iniciativa de cada músico. Quando a tomada de decisão da participação nas partes solísticas advém da iniciativa de cada elemento do grupo, esta torna-se problemática em alguns casos, por exemplo em situações onde normalmente não estão definidos os solistas (que são a grande maioria delas); tal leva a que neste momentos possam entrar vários solistas ao mesmo tempo, tendo os que estão a mais, que recuar (situação que também é complexa, pois quem está a “mais” é uma questão, neste caso, demasiado subjectiva para o grupo), ou pode acontecer precisamente o oposto e não entrar ninguém e ficar apenas a tocar a secção rítmica, baixos e percussões. Estes solos podem ser individuais ou podem ser de secção/naípe (no caso das percussões). O número de solos em cada *música* pode variar por razões de tempo disponível para o concerto; no caso de realização de *encore*, normalmente são tocadas *musicas* onde podem acontecer um maior número de solos, o que ajuda a controlar o tempo e o percurso nos casos onde o grupo acaba a sua actuação num determinado espaço e tem de se deslocar para um outro que não o de concerto, tal como o camarim. Esta situação permite ao grupo manter a performance musical, desde o momento em que o público entra em contacto visual com ele até o perder

## Grupo B.

Os processos de criação musical no Grupo B. desenvolveram-se da mesma forma, com pequenas diferenças, desde a sua criação até ao momento de saída do seu líder inicial. A grande maioria das músicas era escolhida por este líder e por vezes eram trazidos outros arranjos por outros elementos do grupo. Como já referido, as *músicas* interpretadas pelo grupo, inserem-se de uma maneira geral nos géneros já descritos no capítulo II, o *ska*, o *funk*, o *balkan*, o *afro-beat*, o *disco sound*, *dixieland-jazz* e *jazz*.

Na origem do grupo, foram selecionados pelo líder alguns temas (aproximadamente cinco), cuja representação em termos de género musical se baseava no *balkan*, no *afro-beat* e no *dixieland jazz*. Os ensaios eram dirigidos pelo líder de uma maneira quase exclusiva e os temas eram tocados de acordo com as decisões do líder, situação que apesar de mais aberta no início foi ficando mais estrita, como é relatado pelo “Vasco” não é que não pudéssemos dar opiniões, mas sabíamos que não seriam postas em prática”.

A ideia de criar um grupo com a abrangência de géneros musicais do Grupo B., era, à semelhança do Grupo F., a de não ficar presa a um tipo de género, tocando os géneros musicais que à partida soassem bem para os músicos e para o público.

Os ensaios deste grupo sempre foram marcados com uma grande afluência dos seus membros, mesmo lidando com um número tão grande de pessoas. Com as presenças nos ensaios a tomarem uma dimensão tão importante, a origem dos vários membros passou a ser significativo<sup>30</sup>. A distância tornou-se desde o início, um dos principais travões à criação musical do grupo, distância que se traduzia no dinheiro gasto em transportes, situação que rondaria por músico que viesse de fora, entre 5€ a 10€ por ensaio. Tal levou à mudança do local de ensaios para Lisboa, para um estúdio alugado à hora. Os ensaios na zona do Cartaxo não foram abolidos; no entanto foram reduzidos e complementados com os realizados em Lisboa de modo a proporcionar o

---

<sup>30</sup> Uma parte dos membros do grupo vinham da região Lisboa e os restantes membros do grupo vinham da região do Cartaxo.

mesmo esforço financeiro a todos os membros. Nestes ensaios em Lisboa foram gravadas as primeiras maquetes do grupo que serviriam como base de trabalho, bem como para a angariação de espectáculos pelo agente. Esta fase foi marcada por uma elevada eficácia na criação musical (tempo vs. repertório montado), por existir uma pressão extra à realização de trabalho, o factor temporal de aluguer do estúdio, que custaria por volta de 100€/mês por oito horas de ensaios, divididas por duas horas num dia por semana. É neste período que o grupo vê mais rapidamente os frutos do seu trabalho, coincidindo com a contratação do primeiro agente do grupo que à altura propôs várias mudanças, nomeadamente na escolha do figurino (não propôs a direcção da mudança, mas sim a necessidade de uma mudança); o que, da discussão, principalmente em torno do líder e do animador do grupo, levou à criação do figurino usado, a reinterpretação do figurino do músico de orquestra.

No decorrer desta fase mais activa da criação musical do grupo, é apresentada a primeira composição original para o grupo. Esta modalidade de criação foi inicialmente proposta pelo actual director musical do grupo, e dada a aceitação por parte dos restantes elementos, e principalmente do líder à altura desta introdução de *música* original no grupo, levou à criação de uma série de músicas originais. A introdução da primeira *música* original levou à apresentação de outras por outros elementos, tendo sido o auge deste processo de criações originais a apresentação de uma composição original pelo líder, que levou a uma mudança momentânea na intenção de criação musical, proposta pelo mesmo líder. A intenção desta mudança na criação musical seria a de este grupo seguir um trajecto de grupo musical de originais; no entanto, pela falta de material musical, ou seja, músicas originais em quantidade suficiente para a criação de um espectáculo completo<sup>31</sup>, e pelo carácter de “banda de animação” do grupo, onde existia uma clara vantagem na interpretação de músicas conhecidas ao público, tal acabou por não ser possível no momento. Isto levou ao abandono da ideia pouco tempo mais tarde.

O conflito entre o “Tiago” e o líder do grupo, que resulta na apresentação do novo modelo organizativo do grupo, levou ao estreitamento das interações dos

---

<sup>31</sup> Com duração entre uma hora e uma hora e meia

restantes membros na criação musical do grupo. Os ensaios passaram a ser dirigidos de forma mais estrita, as opiniões dos elementos foram deixadas, na sua maioria, de parte e a criação musical e performativa no geral mudou de rumo, deixando-se de parte o projecto original, a criação de um grupo de música teatral inspirado no trabalho dos *Mnozil Brass*, para passar a trabalhar num nível mais coreógrafo, centrado na animação em bloco, deixando de parte as subtilidades da representação dramática e focando-se no impacto visual da movimentação em bloco.

Com o estreitamento da relação entre o líder e os restantes membros na direcção musical, aliado ao facto de se tratar de um período de fraca disponibilidade de concertos, foram tomadas várias decisões no sentido de evitar gastos maiores por parte dos membros do grupo que viriam de mais longe, marcando apenas ensaios quando existisse trabalho marcado, impedindo assim a criação musical e performativa continua, traduzindo-se esta situação traduziu-se num momento evolutivo na qualidade e capacidade do grupo nada consistente com a fase anterior.

A marcação de ensaios seria, à semelhança dos concertos marcados, cada vez mais rara, culminando num período de três meses sem qualquer ensaio ou concerto, situação que levou ao afastamento do agente que trabalhava com o grupo. Com esta situação e consequente introdução da nova estrutura já descrita no capítulo anterior, a direcção musical (remunerada) passou a ser da responsabilidade de um novo membro no grupo, dada a sua experiência enquanto músico e ensaiador de grupo de grandes dimensões. Estes ensaios foram marcados para um novo dia da semana, terça-feira, impossibilitando a comparência de alguns membros no mesmo, situação que, mais uma vez, não seria colocada em discussão ao restante grupo. O trabalho realizado nos ensaios, incidia na revisão estrutural de músicas já integrantes do repertório de concerto do grupo, sempre com a supervisão do líder do grupo. Este foi um papel ocupado por período curto (três semanas), que à semelhança do resto da estrutura vigente, incluindo o líder, abandonou o grupo.

A fase seguinte a esta mudança é a que corresponde à situação presente. Foi feito um esforço por parte de dois elementos do grupo em reunir todos os membros para apurar quem continuaria interessado em trabalhar e participar no grupo. Continuaram todos os elementos à excepção dos que constituíam anteriormente a

direcção do grupo, o presidente, o vice-presidente, o director musical e o agente. Dada a redução com estas saídas, existiu a necessidade de agregar dois músicos novos, um trompetista e um percussionista (mais especificamente, instrumentista de caixa de rufo), processo que já ocorreu de forma díspar ao sucedido inicialmente, em que o líder do grupo convidava todos os membros pessoalmente. Neste caso, os músicos foram convidados para o grupo após discussão em reunião sobre qual a necessidade de que tipo de instrumentistas, através de elementos que nunca teriam tido qualquer papel na organização do grupo, e que não faziam parte da organização prevista para terceira fase de organização do grupo.

A produção musical nesta fase caracteriza-se tanto pela introdução de diversas músicas novas como pela modificação das estruturas de várias músicas já integrantes do repertório, situação que vai de encontro à libertação do grupo de uma estrutura autocrata para uma de abertura de diálogo. A cadeia de criação musical, desde o momento em que é sugerida a *música* até esta estar ensaiada e introduzida no repertório de concerto passa pelas seguintes fases: os arranjos são propostos ao director musical pessoalmente ou por e-mail de grupo; são discutidas as tipologias rítmicas nas quais o arranjo pode ser feito; o arranjo é feito em software de mapeamento *MIDI* (situação que permite um suporte de base para o ensaio da *música*, sendo este suporte cedido ao restante grupo para audição) e posteriormente processado em partitura; é ensaiado tendo em conta diversas contribuições e experiências dos outros membros, mas sempre com uma ideia geral definida que também está aberta a discussão; é gravado em formato de baixa qualidade para servir de apoio ao trabalho do ensaio seguinte.

## O texto musical

As modalidades da construção de repertório recorrente na criação do grupo são quatro, três concordantes com o grupo Grupo F., a “versão”, o “arranjo” e o “medley”, sendo a “versão” uma modalidade muito usada no início mas deixada quase completamente de parte na fase actual de criação musical do grupo. A outra modalidade de criação musical existente no grupo é o “original”. A composição “original” é escrita e proposta ao grupo pelo seu compositor, e qualquer um dos elementos pode assumir este papel. São músicas que, por sistema, se introduzem nos géneros já praticados pelo grupo, sendo muitas vezes estas criações originais uma solução para um alargamento de repertório num tipo de género específico. Neste momento, o grupo conta com músicas originais dentro dos géneros já interpretados *afro-beat, funk e balkan*.

As tipologias rítmicas são definidas à partida aquando da criação do “arranjo”. Não são escritas partes de percussão; no entanto, a ideia do tipo de ritmo é lançada pelo arranjador deixando menos opções de escolha tipológicas para um determinado tema, mas dentro da tipologia proposta é dada total liberdade para criar um ritmo adequado às necessidades musicais do grupo e concordante com a opinião dos elementos desta secção. Esta secção acaba por funcionar como aquela que actua de forma mais independente do líder (no início) e do director musical (actualmente). Actualmente a secção rítmica funciona de uma forma mais restrita uma vez que os “arranjos”, ao serem apresentados em *software* de mapeamento *MIDI* (o mais comum na utilização do grupo, o *software Reason 5.0*) contêm uma parte de percussão que funciona como base de trabalho a essa secção sendo, nesse sentido a criação mais restrita. Disto acresce a recente participação de um dos percussionistas que ainda está numa fase de aprendizagem do repertório do grupo, mais ligada à reprodução musical que à da criação musical. Mesmo com esta limitação imposta pelo arranjo existe sempre a discussão em torno das propriedades rítmicas de uma dada *música*, podendo a sua estrutura, género e tipologia serem fechadas e cristalizadas para introdução no

repertório de concerto num registo completamente diferente daquele em que já foi apresentado originalmente.

As estruturas das músicas, à semelhança do Grupo F., são consideradas simples pelos elementos do grupo; são constituídas por três a quatro partes diferentes em que cada célula temática tem a duração média de quatro a oito compassos que se combinam para definir a estrutura final da *música*.

Como já referido no capítulo anterior, o grupo é constituído a nível instrumental por quatro secções: os saxofones, os trompetes os baixos e as percussões, situação que apesar de ser referida num terceiro momento de organização do grupo foi transversal a todos os processos de organização.

Na interpretação de músicas cujas versões originais dispõem, de texto, este nunca é cantado; a melodia da voz é distribuída normalmente pela secção de trompetes, ou conjuntamente entre os trompetes e os saxofones, nunca sendo distribuída unicamente pela secção de saxofones, por motivos de projecção sonora, ou pela secção de baixos, pelo papel desempenhado ao nível da estrutura harmónica da *música*. Para compensar esta falta do texto, são criadas linhas melódicas extra, harmonizadas com base na linha melódica original, tendo acontecido no repertório do grupo a existência de músicas que, de uma linha melódica com uma única voz, passaram a contar com quatro vozes diferente. Como relatado:

“Acho que agora estamos a entrar numa cena mais fixe com as músicas mais bem estruturadas e com mais vozes fugindo um bocado à cena (...) de ser a base da força. Agora tens a cena mais bem construída”

Além desta introdução de melodias harmonizadas em todas as músicas, à semelhança do Grupo F., são também introduzidas partes solísticas improvisadas, no caso deste grupo em todas as músicas; estes podem ser individuais, de secção (como é o caso dos solos de percussão) ou em *chase*<sup>32</sup>, e são atribuídas, na esmagadora maioria

---

<sup>32</sup> Solo em *chase*/perseguição. Esta modalidade de solos é mais comum nas performances de temas do género dixieland jazz. É definida pelo grupo pela construção de um solo de secção ou secções com base nas contribuições individuais de cada solista. Estas contribuições, normalmente, são mais

das vezes, a um núcleo mais restrito de instrumentistas (de sopro, não incluindo os solos de percussão), cinco instrumentistas até à saída do líder: um saxofone alto (líder), um saxofone soprano, um saxofone tenor, dois trompetes. Com a saída do líder do grupo, passou a quatro o número de solistas principais deixando de haver solos de saxofone alto. A constituição deste núcleo reduzido de solistas prende-se com a capacidade dos músicos para a participação nestas partes específicas, sendo este núcleo composto pelos elementos que dentro do grupo demonstram maior “à vontade” (capacidade técnica, projecção sonora, construção frásica improvisada); entre eles surge uma organização dinâmica discutida em grupo na qual existe a preocupação de intercalar os tipos de instrumentos em participação em cada momento solístico, o que facilita tanto o processo de escolha de solistas no leque dos elementos disponíveis para assumir essas funções, como também proporciona uma exploração tímbrica mais rica com essa alternância. Inicialmente, apesar de existir uma preocupação implícita em alternar o tipo de instrumentos no momentos solísticos, a ordem era sempre definida pelo líder do grupo, o que evitava as situações relatadas no Grupo F., mas também limitava a iniciativa dos elementos em contribuírem para esse momento, ordem esta onde estaria sempre presente o líder do grupo em posições de destaque, nomeadamente, ou o primeiro solo, ou o último solo, ou em situações onde existiria apenas um solo. Actualmente, e de um modo geral, a sequência de participação nos solos, no caso de serem quatro solos é composta por saxofone soprano, trompete, saxofone tenor, e por fim, trompete; no caso de serem três solos, a estrutura pode variar, continuando a existir essa preocupação em intercalar o tipo de instrumentos.

O número de solos pode variar de performance para performance, mas de um modo geral não ultrapassa os quatro, também pela falta de instrumentistas com características que possibilitem estas participações. Em situações onde é necessário prolongar o tempo da *música*, nomeadamente através dos solos, é usado o solo em *chase*; normalmente estes momentos de prolongação situam-se no início e no fim do espectáculo, situações que na maior parte das vezes implica tocar uma *música* que

---

curtas e contêm frases específicas e bem definidas cujo objectivo é serem trabalhadas ou concluídas pelo solista que segue, e assim sucessivamente

transporte o grupo de uma parte afastada daquela onde será a sua actuação e vice-versa. Na necessidade de não usar mais que uma *música* do repertório nesses percursos, é recorrente esta prática de solos, aliada no grupo, até ao momento, exclusivamente às interpretações do género *dixieland jazz*.

## Capítulo IV

### A influência das relações de poder na criação de identidade de um grupo musical

Este capítulo pretende relacionar os factos relatados durante o capítulo II com aqueles relatados durante o capítulo III; será feita a divisão recorrente, serão descritos os relacionamentos entre as relações de poder, traduzidas na organização do grupo e a criação musical, num primeiro momento no Grupo F. e posteriormente no grupo Grupo B.

A manifestação das relações de poder dentro destes grupos grupo pode ser observada nos vários campos de acção do grupo: no momento do ensaio, onde se geram conflitos no estabelecimento do papel de director de ensaio, na escolha de repertório, em concerto, na escolha das equipas, na escolha dos solistas, entre outras situações em ambos os momentos. Neste ponto, a análise das relações de poder de um ponto de vista meramente foucaultiano seria insuficiente. Dada a natureza dinâmica, circulatória e de presença universal da sua concepção de poder, esta levaria a uma situação que ao ser interpretada e analisada com base nestas concepções, levaria a que toda e qualquer relação de poder seria de igual modo influenciadora dos processos de criação musical. Sendo o objectivo deste trabalho, averiguar quais os momentos de criação musical do grupo onde existe a influência de um núcleo restrito de indivíduos, e determinar se a sua influência dos momentos de criação vai agir mais activamente no processo de criação de identidade (musical) do grupo.

#### Grupo F.

No que respeita ao processo de criação musical, o Grupo F. tem uma estrutura de organização em assembleia, onde todos podem contribuir com as suas opiniões e ideias para este processo. No entanto, o núcleo decisor do grupo tem uma maior influência no que diz respeito a este processo, existindo uma tendência para confiar esta função a esses membros ou, no caso de uma *música* nova ser apresentada por um

membro que não está relacionado com esse núcleo, o resto do grupo tem tendência para ouvir a opinião destes membros e construir a sua em função desta.

Analisando o processo que é a participação num concerto do Grupo F., existem três momentos chave na criação musical que à partida podem ser alterados sem ser necessárias ensaiar essas alterações. Estes três momentos chave são a criação de equipas, a definição do alinhamento do repertório para o concerto e a escolha dos solistas.

A criação de equipas, é um processo conflituoso; tem parâmetros pouco definidos e a responsabilidade de execução centra-se exclusivamente no núcleo decisor do grupo. Mesmo dentro deste núcleo, apenas dois ou três elementos assumem a responsabilidade criar equipas. Estes elementos são aqueles que, pelo poder que detêm dentro do grupo, se assumem como as únicas pessoas com imunidade ao questionamento por parte dos restantes membros do grupo. O tipo de papel já desempenhado, como o facto de terem sido estes elementos a introduzir inicialmente a questão das equipas e a necessidade de reduzir o número de participantes, situação conjugada com a assunção destas funções desde o início do levantamento deste problema, garantiram-lhes esta imunidade. Os factores de escolha da equipa prendem-se com as características imanentes de cada um: o tempo de permanência no grupo, a relação pessoal com os restantes membros, e as capacidades técnicas. A escolha das equipas acaba por ser um dos principais factores influenciadores da criação musical no momento do concerto, pois, são situações onde são diversas pessoas excluídas das performances, o que, por si só, tem influência na criação musical. Este ponto é de grande relevância na criação de identidade pois tendo em conta que esta é composta pelo conjunto das identidades individuais, identificações/auto categorizações de cada um. A escolha de um elemento em lugar de outro influencia directamente a identidade musical do grupo, mesmo tendo em conta que este, com as diferentes posições (enquanto instrumentistas), contem em si a necessidade de preenchimento de um papel/função; sendo que por si só este detém um conjunto de características transversais ao seu ocupante, estas ocupações de um determinado papel são sempre feitas de forma negociada, entre a expectativa do papel/função a ocupar e a identificação do “eu” do indivíduo. (Burke e Tully, 1977)

A forma como as equipas eram feitas, apesar de “não obedecer a parâmetros rígidos e bem definidos”, como é referido pelo líder numa entrevista, continham uma linha guia geral, cuja trajectória se definia por criar uma equipa que “represente melhor o grupo”, representação do grupo que se prendia essencialmente com duas vertentes, a musical e a de animação. A escolha de elementos para a constituição das equipas começaria, como já referido, pelo núcleo decisor e avançava com outros elementos a partir daí; no entanto, quais seriam os parâmetros, apesar de não serem rígidos, para a criação destas equipas? Seguindo a linha de Foucault, e partindo do princípio que todos os campos de actividade humana estão relacionados com o poder (Foucault, 1980), também as características técnicas, físicas, e psicológicas poderiam ser contrapostas entre membros, criando relações de poder. De uma outra perspectiva, de Eric Wolf, considerando o poder estrutural algo dinâmico mas que num dado momento é afecto a uma organização (Wolf, 1999), as características técnicas, físicas e psicológicas de um grupo de elementos em contraposição num dado momento podem ser organizadas numa estrutura de maior ou menor poder. Por fim, aliando estas duas perspectivas à teoria da estratificação social de Max Weber em que a “divisão de classes deriva não só do controlo ou falta de controlo dos meios de produção, mas também de diferenças económicas que não têm directamente a ver com a propriedade”, e articulando com o universo em estudo, no caso do grupo F., a estratificação criada dentro do grupo é em torno dos membros que controlam os meios de produção (o núcleo decisor). No caso do Grupo F. o meio de produção é o poder da gestão do grupo enquanto meio criador de receita económica, dentro de cujas suas competências se inserem as decisões sobre quais dos elementos inclusos nas participações do grupo, o repertório a desenvolver, a organização do ensaio, entre outros factores. No entanto, com a existência de membros do grupo que vieram a ter rapidamente uma postura mais activa dentro deste, torna-se evidente a importância de outros factores económicos que “não têm directamente a ver com a propriedade”, ou por outras palavras, dinâmicas de poder que se sobrepõem a outras, mediante um determinado tipo de características presentes entre os vários membros do grupo e, entre elas, os saberes e as credenciais (respeitantes a todos os campos do espectáculo do grupo, musical e de animação), ou qualificações, fundamentais para a perseverança

do elemento no grupo, e principalmente no caso de querer a apropriação dos meios de produção do grupo, como é referido numa entrevista a um dos membros.

“...São três coisas que influenciam a sua importância (do membro), a parte musical, com a competência na área, não tanto como executante mas como organizador, e o seu historial no grupo, um membro que ao longo do tempo assumiu um papel mais importante...”

Assim, é comprovada a existência de uma dinâmica de poder entre as características de um indivíduo e a sua apetência em integrar o grupo. Desta forma, além da pertença inicial ao núcleo decisor que, por motivos de antiguidade dos elementos no grupo, sempre manteve um papel activo na gestão dos meios de produção, as economias (poder na forma de credenciais e saberes) que actuam de forma complementar à detenção dos meios de produção dentro do grupo, ajudam a definir o processo de acesso a estes meios de produção e a um lugar mais elevado/poderoso na estrutura do grupo. Estas economias estão sujeitas a um sistema de valores, em que a especificidade destas características têm maior ou menor valor (económico), dependendo do actor, para o funcionamento do grupo. Sendo este processo definido por um sistema de valores/poder criado e definido por quem tem acesso aos meios de produção do grupo (o núcleo decisor), os indivíduos que querem ter acesso aos meios de produção, ou pelo menos beneficiar deles, tendem a reger-se livremente por ele, existindo casos onde a não identificação com estas dinâmicas levou à saída de elementos do grupo. Sendo o carácter participativo do grupo, numa fase inicial, aberto a qualquer participante (onde estas qualificações podem ser demonstradas ao grupo, tornando esse elemento num candidato à posição de músico numa dada equipa), a selecção de membros para o Grupo F. funciona de forma diferente, como é relatado numa entrevista:

“é que o Grupo F. não funciona como uma banda, não há nenhuma banda que funciona assim, porque é impossível funcionar assim, do tipo, “hei não vens ao ensaio e ninguém se chateia contigo” (...) (numa banda normal) faltavas duas ou três vezes ao ensaio já tavam a discutir como (te mandar embora)...isso é os porquês de ser assim... mas o que é facto, é que é assim. E sendo assim, isso vai fazendo uma selecção nas pessoas numa forma diferente que numa banda normal, embora isso também acontece numa banda normal mas... é feita doutra maneira, aqui são mais as pessoas que acabam por ir embora quando não estão a acompanhar o ritmo, porque ninguém se chateia contigo se faltaste dez

vezes e chegas ao décimo primeiro ensaio e não sabes os temas, e depois perguntas pelos papeis e ninguém sabe deles porque tiveram nos dois primeiros ensaios e agora já decoraram, pronto, e tu tas fora do campeonato e ficas naquela, “...andei a faltar e agora...”. (Depois) se quiseres vais apanhar os temas com muito esforço teu e recuperas, se não tiveres esse esforço acabas por te desinteressar e a selecção acaba por ser feita dessa maneira, ao contrário de uma banda normal onde havia logo compulsivamente uma pressão muito grande, eu acho que isso define muito no que é que define a banda, que responde a este tipo de fenómenos que não tem só a ver com esta banda, que é, a personalidade de cada um todos juntos formam uma personalidade colectiva pronto. E a personalidade deste grupo é única como a personalidade de cada grupo.” (Quando perguntado que só fica no grupo quem se identifica com ele a todos os níveis) “...isso sem dúvida. Há pessoas que se identificam musicalmente (com o grupo) e que desistiram porque não se identificam com um funcionamento demasiado anárquico...”

Tal Funcionamento “anárquico” espelha o sistema de valores/poder criado pelo núcleo decisor, reflectido sobre parâmetros demasiado gerais e pouco definidos, bem como a estrutura aberta de entrada no grupo, em que de um momento para o outro, qualquer elementos pode ter a concorrência directa de um outro músico recém chegado para ocupação de uma posição numa equipa de concerto.

No que respeita à definição do alinhamento do repertório de concerto, muitas vezes acontece que um ou mais elementos do grupo, exteriores ao núcleo, não gosta de uma determinada *música*. No entanto, apesar desta falta de gosto pela *música* em questão, é respeitada a decisão de inclusão de certo tipo de repertório em concerto. Em situações onde este descontentamento em tocar uma determinada *música* advém de um elemento do núcleo, muitas vezes esta é deixada de fora do alinhamento do concerto. Aparentemente não existe uma relação entre a criação musical e não tocar uma *música* específica em concerto; no entanto, tendo em conta que se trata de um grupo musical que tem influência junto de um público, principalmente através da sua música, a exclusão ou inclusão de repertório específico vai ser um ponto determinante para a criação de identidade musical do grupo, na perspectiva do espectador, que apenas absorve como criação do grupo aquilo que lhe é apresentado. Assim, sendo a função da definição de alinhamentos para concerto não da exclusividade decisiva, mas do campo de acção do núcleo decisor, os elementos que detêm maior poder dentro do grupo, que correspondem aos elementos do núcleo vão ter um papel mais

determinante na escolha de repertório do que os restantes membros, Tal não influencia o processo de criação musical em si, mas no entanto influi directamente do resultado da mesma.

O último momento chave sensível à criação musical do grupo e consequente criação de identidade musical é o momento do solo. Este momento, apesar de ter mais ramificações que o momento da performance isolado, define-se em parte neste momento. A iniciativa de cada um é valorizada, no entanto a preferência e incentivo na participação de certas pessoas em certos momentos solísticos leva a que os elementos detentores de maior poder acabem por influenciar o solo, não pela participação no mesmo, mas na escolha do seu executante, que dependendo do tipo de capacidades e instrumento, numa dada parte solística vão definir de forma diferente como uma determinada *música* é percebida pelo grupo e pelo seu público. Estes três factores (a criação de equipas, o alinhamento e a definição de solista) são os mais determinantes na criação de identidade no momento da performance.

No momento dos ensaios, existe todo um outro conjunto de dinâmicas que são observadas durante a criação musical, a escolha de repertório e sua estruturação.

A escolha de repertório vai de encontro a um determinado conjunto de géneros musicais. Estes géneros, por si, já interferem com a criação de identidade do grupo e, dada a recorrência dos mesmos ao longo da existência deste, vão cristalizando a percepção da identidade musical que o grupo e o seu público têm de si. Esta escolha de repertório, como já referido, passa pela iniciativa de cada um dos elementos e pela apresentação da *música* ao grupo para ser sujeita a “avaliação” por parte dos restantes membros, principalmente dos membros decisores.

A escolha de repertório, ao ser feita de encontro aos géneros musicais já existentes ou por oposição, for introduzir um novo género musical no repertório do grupo, terá impacto na criação musical a longo prazo quando apresentada no momento do concerto, no caso da *música* ser aceita pelo grupo. Se considerarmos que os elementos com mais poder (de decisão) dentro do grupo influenciam grandemente

este processo em comparação aos seus colegas, a disparidade das relações de poder existentes dentro do grupo, interfere mais uma vez na criação do produto musical.

Estes campos de acção do grupo influenciados por um núcleo mais pequeno de indivíduos referem-se a situações mais práticas, onde existe uma ligação óbvia entre a acção e a sua influência; no entanto, estas situações práticas advêm de anteriores manifestações e conflitos de poder que colocaram estes membros nestas posições mais decisoras. O poder em Foucault é descrito como uma entidade que se propaga automaticamente, sendo imanente do indivíduo, o que prevê situações de tomadas de poder de elementos onde não existe qualquer membro a querer tomá-las. Estas sobreposições de poder muitas vezes acabam por resultar de um processo “inverso” ao normalmente considerado (discussão entre várias ideias e, num contexto lógico e de contribuição semelhante para a condição do grupo, sobreposição da ideia do elemento com mais poder envolvido na questão), onde a não intervenção de um membro com mais poder dentro do grupo pode levar à auto-exclusão dos processos de decisão dos membros com menor poder na tomada de decisões, ou seja, onde a não tomada de qualquer posição por parte de um membro com mais poder pode ser um indicador que não existe sequer uma situação onde seja necessário a tomada de uma decisão. Esta situação é referenciada por um dos membros desse núcleo em entrevista:

“As pessoas que puxavam a carroça estão cansadas de puxar a carroça (...) e então existe já um “deixa andar”, um “alguém há de fazer”, um hoje não me apetece, e então acaba por haver um desincentivo geral (...) as pessoas que ainda cá estão são pessoas que viram o auge do Grupo F. e querem que seja assim, mas ao mesmo tempo também sentem essa desmotivação aqui e ali e por um lado tentam puxar, mas também estão lá atrás (...) o que acontece agora é que essas pessoas (as do núcleo decisor) não querem tomar decisões e acabam por de as tomar à última da hora porque não há mais ninguém que as toma”

Quando questionado se a presença dele e de outros membros acabava por influenciar esta não acção da parte dos restantes membros a resposta foi, “...Pois... isso era o que o ele (o líder) me dizia há uns tempos atrás quando ele se afastou (...) ele afastou-se para permitir que outras pessoas pudessem tomar o papel” , continuando o seu argumento, “se eu não estiver, as coisas não acontecem ou acontecem de maneira

diferente... pior... não sei...”, referindo-se a uma conversa tida com o líder do grupo, sobre a presença e ausência do mesmo, concluindo o seu argumento com “...e ele dizia-me, “não estejas a tapar buracos para o pessoal perceber que se não houver ninguém a tapar buracos as coisas não acontecem” (...) claro que para mim é super difícil (...) saber que posso fazer alguma e não fazer nada”.

A descrição da existência das correntes gerais de poder em Foucault, não por estarem definidas dessa forma, mas porque as acções em torno destas tendem a ser nesse sentido, vão de encontro a esta situação; a presença de um elemento que sempre assumiu uma posição de liderança e de um certo modo o poder dela imanente sobrepunha-se ao dos outros, ao não queres tomar decisões, não consegue desmarcar a sua actual posição daquela que teria assumido antes, tendo, no caso do líder do grupo, a solução passado pelo seu afastamento momentâneo.

Outro caso onde a existência de correntes gerais de poder é observada, é na situação de organização do Grupo F. onde é criado o cargo de director musical. A presença de um novo elemento para quem o poder de decisão foi transferido através da atribuição de um cargo decisor, levou a que este poder não fosse “trabalhado” e “conquistado” ao longo do tempo<sup>33</sup>. Esta situação contrastante de captação de poder com a dos seus colegas que à sua semelhança teriam, à altura, maior poder dentro do grupo, levou a que a presença de outros membros no grupo cujo poder dentro deste foi aumentando de forma sólida e equilibrada<sup>34</sup>, causasse um conflito, ainda que não propositado, quanto à figura a seguir no momento de ensaio; tal foi acontecendo gradualmente, e culminou com saída do director musical, havendo um abandono imediato do seu cargo e posteriormente do grupo

Neste capítulo discuto a ligação entre as relações de poder e a criação musical; no entanto, o objectivo desta dissertação é averiguar se as relações de poder influem na criação musical (e consequentemente na criação de identidade musical), mas também verificar a existência da situação inversa. Neste caso, é identificado um factor

---

<sup>33</sup> À semelhança dos outros elementos decisores

<sup>34</sup> Através do desempenho de funções específicas à direcção musical

que sendo exercido no âmbito na criação musical, a longo prazo se manifesta ao nível da estrutura do grupo: a performance do solo.

O momento solístico, recorrente nas estruturas definidas das músicas do repertório do Grupo F., tem a característica de influenciar a estrutura do grupo, tendo este (o solo) capacidades generativas de poder. O solo funciona como um momento de exposição das capacidades do músico a um público e ao restante grupo; assim, sendo este momento de participação livre e com base na iniciativa do músico (apesar das dinâmicas descritas no capítulo III referentes a este assunto), este tem a capacidade de participar nele num dado momento e expor as suas capacidades enquanto músico. Este processo de exposição de capacidades pode funcionar em duas vias: uma, na disposição na sua prática musical, aquando do momento solístico, de capacidades relevantes para a participação nestes momentos; a segunda, onde ocorre acontecer o oposto, a disposição de capacidades que em nada se adequam ao momento do solo para uma dada *música*. Tanto um processo como o outro funcionam em conjugação com a estrutura de organização do grupo. Pela primeira via, o solista vai ficando mais à vontade dentro do grupo enquanto elemento que assume a função de solista; dada a importância delegada às aptidões musicais na estruturação do grupo e conseqüente introdução nas equipas, como é referido “...Se existir um músico que se mostre mais proveitoso que outro a escolha é feita nesse sentido...”, o elemento vai através das suas aptidões técnicas reificadas no seu solo, moldar e reconfigurar a estrutura de poder do grupo. Aqui, em vez de estar disposta a situação comum, o poder decisor transformar-se em criação musical ou, continuando no campo lexical de poder, em poder musical, acontece o oposto, o poder musical emanado do membro que ocupa a posição de solista transforma-se em poder decisor, não porque o elemento passa a tomar decisões, mas porque as decisões tomadas à volta desse elemento são alteradas e influenciadas pela sua criação musical.

## Grupo B.

À semelhança do Grupo F., são identificados cinco momentos chave no processo de criação musical, três deles cuja transformação não necessita de ensaios e dois deles presos ao acto de ensaio. Tal como apresentado para o Grupo F., os momentos de criação musical afectos ao momento do concerto são: a definição do alinhamento do repertório, a definição dos elementos a participar na apresentação<sup>35</sup>, e a definição dos solistas<sup>36</sup> numa dada *música*. Os momentos da criação musical ligados ao ensaio são a definição de repertório (a sua escolha) e o ensaio da estrutura do mesmo. De um modo geral, o momento chave de criação musical (e consequentemente de criação de identidade) correspondentes à escolha de repertório actua de forma similar em ambos os grupos; como referido mais atrás, a escolha de repertório, ao ser feita de encontro aos géneros musicais já existentes ou por oposição, for introduzir um novo género musical no repertório do grupo, terá impacto na criação musical a longo prazo quando apresentada no momento do concerto, no caso de *música* ser aceite pelo grupo. Assim a escolha de repertório vai ser influenciada pelas propostas de repertório feitas pelos membros. Num momento anterior, esta escolha estaria completamente dependente do líder do grupo, detendo este todo o poder sobre este tipo de decisões e utilizando-o para introduzir no grupo repertório mais de encontro à auto-categorização do “eu”, deixando o principal contributo neste campo (aquele que serve de base à criação musical e acaba por

---

<sup>35</sup> Esta questão é apenas levantada no caso do Grupo B. Relembrando a existência desta situação aquando da criação de equipas mais pequenas, para trabalhos com menores remunerações, onde existiam um critério dúbio de rotatividade centrado exclusivamente na decisão do líder do grupo nessa altura. Para evitar esta situação, foi criado o grupo C.

<sup>36</sup> Situação relevante, mas com menor impacto para este grupo dado o leque de escolhas ser reduzido, sendo inicialmente cinco, e actualmente quatro elementos que desempenham esta função. Ao contrário do Grupo F. onde todos os elementos, fora das percussões, estão aptos a participar nestas partes, que ao se apresentarem com uma formação que varia entre os catorze e os dezassete elementos, retirando o número de percussionista que normalmente de fixa em quatro e o animador deixa a posição disponível a cerca nove/doze elementos, mais do que o dobro em qualquer momento de existência do Grupo B.

influenciar, como informador de base<sup>37</sup>, todos os outros campos relacionados com ela, considerando este o mais importante passo na criação musical em conjunto com a definição da estrutura da *música*) afecto a si. Tal é revelador de uma grande influência do poder na criação de identidade de um grupo musical.

O processo de criação musical deste grupo, no seu estado actual, é realizado de forma a permitir a contribuição de todos os elementos para todas as decisões de carácter musical do grupo, num processo de assembleia. As relações de poder geradas em conformidade com este processo vão de encontro àquelas referidas para o Grupo F., nomeadamente aquelas referidas na articulação com Max Weber (Giddens, 2008), em que os membros com maiores qualificações, credenciais e valores detêm uma voz mais activa dentro do grupo, e as suas contribuições são mais numerosas e produtivas do que no caso daqueles que detêm menores qualificações, credenciais e valores. Mesmo considerando a existência de uma hierarquia activa dentro do grupo no caso da criação musical, onde existe o director musical e os restantes elementos, as interações entre o director musical e os elementos (cujas contribuições é operacionalizada através de propostas ao director musical) serão tanto mais ricas e equilibradas quanto maior a valorização das qualificações, credenciais e valores pela estruturação vigente de cada elemento interventivo, sendo este um processo que em parte se rege pela descrição de hierarquia horizontal, ou equipa (Romme, 1996). Esta estruturação, á semelhança daquela do Grupo F., obedece a um sistema de valores criados através dos membros, mais especificamente através daqueles que detêm mais poder dentro do grupo (poder reflectido através da valorização das qualificações de cada um). Sendo a definição deste sistema de valores aquela vai de encontro à ideologia destes elementos (onde se inclui o director musical) sob o ponto de vista daquilo que constitui um grupo “perfeito”<sup>38</sup>. Estas diferenças de poder perceptíveis no conflito entre as diferentes capacidades, dos elementos enquanto músicos são explicadas por um dos músicos:

---

<sup>37</sup> É através da escolha de repertório que todos os outros campos da criação musical são proporcionados, daí este servir como informador de base a todos os outros campo.

<sup>38</sup> Um grupo com concertos, grande competência musical e bem estruturado.

“...Pessoas que tenham mais experiência no ramo musical, acabam por ser vistas como referência e acabam por ter, sem se imporem, não queria dizer poder... um estatuto diferente, por exemplo, no caso das trompetes eu sou a pessoas mais experiente deles, quando eu digo qualquer coisa, eu não estou a obrigar ou a impor a minha opinião, mas sei que (pela minha experiência) o (...) ou o (...) vão respeitar a minha opinião e muito provavelmente fazê-la, porque eles percebem a experiência que eu tenho, que eles não têm, e então, acabam por me respeitar...”

Quando questionado sobre se esta experiência lhe dá uma legitimidade maior face à dos seus colegas de secção:

“...Sim, sim, mas sem nunca impor a minha opinião... eles têm a própria opinião e eu digo (que é para fazer) de uma forma, quando eu digo (o que é para fazer), é para tentar fazer melhor, mas posso estar errado, eles podem-me chamar à atenção e eu posso voltar atrás e podemos formular ali uma forma... um diálogo, que não é fechado. Onde só por eu ter mais experiência não dizer que eu é que mando...”

Este trecho demonstra a possibilidade de nesta estrutura do grupo (a actual) existir uma possibilidade de opinião de todos os membros do grupo na criação musical. No entanto, no debate entre as características de um elemento face a outro, no caso de haver uma discrepância enorme na valorização das mesmas, e conseqüentemente uma manifestação mais poderosa das características de um músico mais experiente, a influência desse membro na criação de identidade musical do grupo terá maior impacto.

Voltando um pouco atrás para concluir o raciocínio, as contribuições para a produção musical do grupo são feitas numa perspectiva de confronto de poder entre uma ideia (a proposta) e outra (a já existente, normalmente proveniente do director musical), sendo que, como referido, quanto mais valorizadas sejam as qualidades, credenciais e valores de um dado elemento, maior a hipótese de prevalecer a sua sobreposição à ideia já proposta. Assim, as relações de poder interferem directamente na criação do produto musical, tendo em conta a sua alteração aquando da proposta para uma criação diferente resultante do conflito de duas ideias carregadas de poder. No caso específico do grupo B. a valorização das qualidades, credenciais e valores é transversal a todas as contribuições, mesmo à do director musical, não se prendendo o poder no grupo ao factor de antiguidade no grupo (como acontece no grupo F.), tendo os membros do grupo entrado todos num espaço de tempo muito próximos. Um caso

recorrente neste grupo é a sobreposição exacerbada, ainda que não imposta do poder de um elemento face a outro, o que leva a uma retração da opinião do membro, como é referido em entrevista, “há muitas pessoas que não dão opinião, (...) sentem-se retraídas e não têm experiência ainda suficiente para conseguirem dar uma opinião para contribuir”. Assim, por todos os factos apresentados, as relações de poder geradas do conflito das diferenças económicas entre os membros, têm um papel decisivo na criação musical do grupo, à semelhança do Grupo F., ainda que sob circunstâncias diferentes.

A situação acima descrita refere-se ao sistema actual de criação musical do grupo. No caso das estruturas de organização anteriores, tendo em conta o seu carácter fechado, existiu um funcionamento quase exclusivo numa hierarquia vertical (Romme, 1996), como descrito por um membro: “Ele é que tinha a voz suprema sobre a banda e o que ele dizia que era, era e pronto. Não abria vaga e espaço a uma opinião”; o processo de identificação do “eu” no papel ocupado, ao estar demasiado restringido pela estrutura em vigência levava a uma desmoralização<sup>39</sup> da parte dos músicos referido no seguimento da entrevista:

“A maior parte dos músicos estava bastante desmotivada por não gostarem dos temas que estavam a tocar na altura e então isso acabou por criar uma revolta nos músicos... não há maior revolta que pertences a um grupo e não teres direito a uma opinião, em que a nossa opinião vale aquilo que vale e no final, não vale nada. Porque quem manda na banda, dá a opinião final e definitiva.”

Assim, sem a possibilidade de expressão do “eu” através da negociação de significados e identidade atribuídos ao papel do músico desse dado momento, muitos elementos desmoralizaram e quiseram sair do grupo, por não se identificarem com ele.

No Grupo B. não existe tanto a relação entre solo e estrutura (dado o leque de opções de assunção dessa função ser tão díspar do caso do Grupo F.), e por esta

---

<sup>39</sup> Referente à vontade em desempenhar um papel no grupo.

estrutura não prever a criação de equipas<sup>40</sup>; no entanto existem casos onde há músicos fora do núcleo de solistas do grupo, que assumem o papel de solista num dado momento. No entanto, ao já estarem inseridos no grupo e em todos os seus concertos, não se nota o processo ocorrido no Grupo F. onde existe uma integração rápida na equipa “habitual” de concertos.

Mesmo sem a existência marcada de um papel de solista gerador de poder cujas capacidades musicais influenciam a estrutura do grupo, como existe no Grupo F. é deixado claro por “Vasco” num trecho da sua entrevista, a relação entre o poder e a criação musical:

“Quando as pessoas têm uma importância equilibrada dentro do grupo, a música do grupo vai ser mais equilibrada. (...) Mesmo na atribuição de solos, sei que com o “Miguel”<sup>41</sup> (o líder) nunca teria este início do *Ghostbusters* ou do *Moaning...* ou do *afro beat*, (...) e aí a estrutura do grupo tem influência directa na criação musical.”

---

<sup>40</sup> Apesar de ter havido um período, antes da criação do grupo C, onde existiam trabalhos para menos músicos, estes não ocorreram vezes suficientes para serem tidos em conta no tipo de conclusão obtida em relação ao Grupo F.

<sup>41</sup> Pseudónimo.

## Conclusão

Se olharmos para o universo desta dissertação, e para a importância das relações de poder na criação de identidade musical de um grupo, podemos dizer seguramente que, seguindo a concepção de Foucault, a importância das relações de poder é grande e determinante da linguagem musical de um agrupamento. O objectivo deste estudo foi o de aprofundar, para além das concepções gerais sobre esta temática, as questões de “quem”, de “que” e de “qual”, do “onde” e do “porquê” estas relações se estabelecem. A questão do “quem”, representa uma ordem de importância de onde emana o poder decisor dentro de um grupo, de quem vem o poder que “subjuga” os restantes. A representação do “que” e do “qual” surgem ao longo deste estudo como o tipo de relações de poder criadas, como o tipo de características que possibilitam uma maior ou menor detenção de poder face a outrem e qual a sua relação com o conceito de poder. O “onde” acaba por assumir o papel central ao longo desta dissertação; de um modo geral, são abordadas estas concepções ao longo da existência do Grupo F. e do Grupo B. mas a partícula “onde” não se esgota só nesta parte. Procura também saber onde incidem directamente as relações de poder criadas entre as pessoas de um grupo musical. Finalmente a dimensão do “porquê”, já foi respondida, por ser o poder uma característica inerente a toda a organização e relação humana.

A investigação permitiu averiguar a relação entre o poder e as características técnicas, físicas e psicológicas, que se traduz na importância dada a determinadas características em detrimento de outras. Foi também observada a relação entre o poder e a criação musical que especificamente se traduz em cinco campos distintos. Na escolha de repertório, situação que por si marca a base de toda a criação musical de um grupo, e através da qual é marcada uma posição de poder sobre a escolha do mesmo. Na estruturação do repertório, ou ensaio, fase mais ampla do que todas as outras, que compreende os processos de solidificação de uma ideia musical numa composição, com todos os conflitos imanentes da criação de algo, bem como os processos de decisão e sobreposição de relações de poder ocorridos face a

determinados tipos de materiais musicais. Na escolha do músico enquanto representante e ocupante de um papel, cuja identidade é negociada com o “eu”, criando uma relação com o grupo positiva ou negativa conforme o nível de negociação permitido pelo detentor de poder dentro de um grupo. Na escolha do alinhamento, enquanto processo de exclusão e inclusão de materiais definidores de identidade afecto ao poder detido pela criação dos mesmos. E por fim no papel do solo enquanto configurador da estrutura de poder do grupo, em que este assume uma capacidade generativa através da exteriorização das capacidades técnicas do solista, situação que a longo prazo proporciona a mudança da estrutura grupal, tendo em conta a relevância da capacidade técnica na construção da mesma.

De um modo geral, as relações de poder manifestam-se na criação musical dos grupos, por interferirem nos parâmetros que a compõe sendo estes parâmetros influenciados em todos os estádios da criação musical. Verifiquei que, tendo os dois grupos objectivos de construção musical similares, a manifestação do poder é similar em ambos, diferindo nas particularidades afectas à estrutura de organização de cada um.

Com base no estudo etnográfico feito ao longo dos capítulos II, III e IV desta dissertação, as conclusões obtidas neste estudo, de uma forma geral confirmam a existência de relações de poder que influenciam a criação musical destes grupos musicais; esta observação pode ser extrapolada para outros grupos, não nas suas particularidades mas na concepção basilar de que todas as relações humanas são geridas por relações de poder (Foucault, 1980). Sendo a criação de música em grupo a relação entre todos os materiais que a compõe, e se os materiais são produzidos por pessoas então é seguro dizer que existe uma relação entre a criação musical e as relações de poder criadas no seu âmbito.

Dos processos de decisão do grupo mais relevantes para a produção musical, evidenciou-se neste trabalho a existência de um núcleo decisor dentro do grupo, bem como a sua génese, e a sua forma de organização. Tendo sido provada a existência deste grupo mais restrito dentro do todo, averiguou-se que os indivíduos que o compõem dispõem de características iguais ou similares que lhes legitimam as acções dentro do grupo, e que é determinante o grau de influência destas acções para a

criação de identidade musical do grupo. Tal constatação permite, a partir da organização deste núcleo, perceber a restante organização do grupo e averiguar a forma mais estável de organização do poder dentro do grupo para a produção musical, seja ela num sistema hierárquico, em que uns elementos detêm mais poder decisor que outros ou um sistema aberto com interações equivalentes entre todos os membros do grupo.

A relação entre performance e criação musical, por um lado, e sistemas sociais de poder, por outro, fica evidenciada ao longo desta dissertação. Explorei a natureza da correspondência entre estrutura social e estrutura musical, sob o ponto de vista das relações de poder em grupos musicais, de acordo com a inspiradora sugestão de John Blacking (1976) que caracteriza a experiência partilhada através dos sons como “soundly organized humanity”.



## Bibliografia

Blacking, John, (1976); *How Musical is Man*; Seattle: University of Washington Press. Bradbury,

Hilary e Peter Reason, (2008); *Handbook of Action Research*, second edition; London: Sage Publications.

Burke, Peter J e Anna Riley(1995); *Identities and Self-Verification in the Small Group*; *Social Psychology Quarterly*, 1995, vol. 58, nº2, 61-73

Burke, Peter J. e Jan E. Stets, (2000); *Identity theory*; *Social Psychology Quarterly*, Vol. 63, No. 3 (Sep., 2000), pp. 224-237

Burke, Peter J. e Judy C. Tully, (1997); *The Measurement of Role Identity*; *Social Forces*, nº55, 881-897, 1977.

Dowd, Timothy J. e William G. Roy, (2010); *What is sociological about music*; *Annual Review of Sociology*, Vol. 36, pp. 183-203, 2010

Fennell, Mary L., Henry A. Walker, Barbara C. Ilardi, Anne M. McMahon, (1996); *Social Psychology Quarterly*, Vol. 59, No. 3, Special Issue: Gender and Social Interaction (Sep., 1996), pp. 255-272.

Foucault, Michel (1980); *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977* ;New York: Pantheon

Galton, Francis, 1892; *Hereditary Genius an inquiry into its laws and consequences*; MacMillan and Co. and New York.

Giddens, Anthony (2008); *Sociologia*, 6ª ed.; Fundação Calouste Gulbekian

Glynn, Mary Ann (2000); *When Cymbals become Symbols: Conflict over Organizational Identity within a Symphony Orchestra*; *Organization Science*, Vol. 11, No. 3, Special Issue: Cultural Industries: Learning from Evolving Organizational Practices (May - Jun., 2000), pp. 285-298

Gutting, Gary (ed.) (2005); *The Cambridge Companion to Foucault*, Cambridge University Press, Cambridge

Hogg e Abrams, (1988); *Social Identifications: A Social Psychology of Intergroup Relations and Group Processes*; London: Routledge

Holt, Fabian (2007); *Genre in Popular Music*; The University of Chicago Press, Chicago

Hood, Mantle (1960); *The Challenge of "Bi-Musicality"*; *Ethnomusicology*, Vol. 4, No. 2 (May, 1960), pp. 55-59

Lane, David (2006) *Hierarchy in Natural and Social Sciences Methodos Series*, , Volume 3, 81-119

Marak Jr., 1964; *The Evolution of Leadership Structure*; *Sociometry*, Vol. 27, No. 2 (Jun., 1964), pp. 174-182.

Rice, Timothy, (2007); *Reflections on music and identity in ethnomusicology*; *Musicology*, n<sup>o</sup>7, 2007.

Romme, A. Georges L. (1996) ; "A note on the hierarchy-team debate" *Strategic Management Journal*, vol. 17: 411–417.

Rueschemeyer, Dietrich (1977); *Structural Differentiation, Efficiency, and Power*; *American Journal of Sociology*, Vol. 83, No. 1 (Jul., 1977), pp. 1-25

Scouller, David, (2011) *The three levels of leadership : how to develop your leadership presence, knowhow, and skill*; Cirencester : Management Books.

Waterman, Christopher (1982); "I'm a Leader, Not a Boss": *Social Identity and Popular Music in Ibadan, Nigeria*; *Ethnomusicology*, Vol. 26, No. 1, 25th Anniversary Issue (Jan., 1982), pp. 59-71

Waterman, Christopher (1990); *Juju: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago: University of Chicago Press

Wolf, Eric, (1999); *Envisioning Power: Ideologies of Dominance and Crisis*; Berkley: University of California Press.

Zacarro, Stephen J., Andrea L. Rittman, Michelle A. Marks (2011); *Team leadership*; *The Leadership Quarterly* 12 (2001) 451–483.