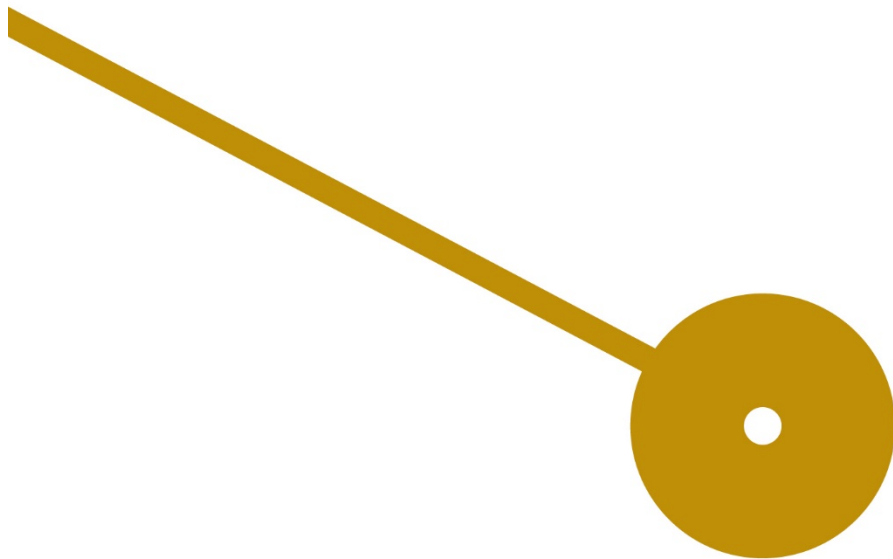


(des)lugar – Projeto de
cenografia com idosos.

Artur Filipe Pinho Ruivo

10/2017



M

MESTRADO
TEATRO
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO EM DESIGN DE CENOGRAFIA

(des)lugar – Projeto de cenografia com idosos.

Artur Filipe Pinho Ruivo

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Teatro, especialização Cenografia

Professora Orientadora
Dra. Manuela Bronze

Professora Coorientadora
Cláudia Marisa

10/2017

Dedico este trabalho à minha filha, pai, mãe, irmãos, sobrinha e sobrinho, à minha esposa e sua família, em especial à Beatriz Liberta.

Agradecimentos

Começo por agradecer à Professora Doutora Manuela Bronze pela orientação neste trabalho, e à Professora Doutora Cláudia Marisa por igual orientação, acompanhamento e disponibilidade.

Agradeço, da mesma forma, à presidente da direção do Centro de Dia e E.R.P.I. do Senhor do Bonfim, Dra. Graça Lage. Agradecimentos especiais à Dra. Márcia Neto e Dra. Sílvia Fidalgo, utentes que comigo trabalharam: Adão, Fátima, Ana, Isaura Branca, Josefina, Fernanda, Conceição, Celeste, Fernanda, Silvina, Antónia, Ermelinda, Ivone, Maria José, Alzira, Rosa, Carolina, Maria do Céu, José, Estrela e Beatriz, e a todos os profissionais, por me terem recebido e proporcionado esta experiência.

Agradeço à Metro do Porto em especial à Dra. Catarina Ferreira pelo seu profissionalismo.

Resumo

O presente projeto nasceu do desejo de construção de um objeto artístico em coautoria com um grupo de cidadãos não artistas, numa perspectiva de intervenção artística, social e cultural. Neste projeto propus-me tratar o imaginário pessoal - a memória e o sonho - de um grupo de idosos, do Centro de Dia do Senhor do Bonfim. A possibilidade de criar uma cenografia coletiva, abre caminho à exploração de novas possibilidades e permite a expansão do campo de atuação da cenografia em coautoria. A instalação cenográfica *(des)lugar* é um projeto participativo e colaborativo que esteve patente ao público de 11 e 22 de Julho de 2017 no piso -2 da Estação de Metro do Campo 24 de Agosto.

Palavras-chave

Cenografia; idosos; coautoria; participação; maquetes.

Abstract

This project was born out of the desire to construct an artistic object in co-authorship with a group of non-artist citizens, with a view to artistic, social and cultural intervention. In this project I proposed to deal with the personal imagination - the memory and the dream - of a group of elderly people, from the Day Center of Senhor do Bonfim. The possibility of creating a collective scenography opens the way to the exploration of new possibilities and allows the expansion of the field of performance of co-authoring scenography. The scenographic (des) place installation is a collaborative and participative project that was evident to the public of July 11 and 22, 2017 on the 2nd floor of the Campo 24 de Agosto Metro Station.

Keywords

scenography; elderly people; co - authorship; participation; models.

Índice

1. CAPÍTULO I: Apresentação	3
1.1. Contexto / Introdução / Enquadramento	3
1.2. Problemas, hipóteses e objetivos de investigação	5
1.3. Metodologia de investigação	8
2. CAPÍTULO I I: Contributos para o estado da arte	9
2.1. Práticas artísticas com idosos	10
2.2. Uma outra cenografia	18
2.2.1. A tridimensionalidade de Adolphe Appia	18
2.2.2. A teatralidade da arte Minimalista	20
2.2.3. A cenografia no <i>campo expandido</i>	22
2.2.4. A <i>Cenografia Aplicada</i>	26
2.2.5. A <i>Instalação Cenográfica</i>	27
2.3. Maquetes	29
3. CAPÍTULO III: O processo de trabalho	32
3.1. Desenvolvimento do trabalho plástico	32
3.1.1. Maquetes	35
3.1.1.1. A criação de uma maquete coletiva	35
3.1.1.2. Maquetes individuais	38
3.1.2. O autorretrato	42
3.1.2.1. Texto de José Cardoso Pires	43
3.1.2.2. Criação do autorretrato	43
3.1.3. Resumo	44
4. CAPÍTULO IV: <i>(des)lugar</i>	46
4.1. Escolha do espaço para apresentação pública	46
4.1.1. A estação do Metro do Campo 24 de Agosto	46
4.1.2. Os não - lugares de Marc Augé	48
4.2. Desenvolvimento do projeto	49
4.2.1. O recurso da maquete para reconhecimento do espaço	49
4.2.2. A memória, o sonho e processo de concretização	51
4.2.3. Tratamento estético	55
4.3. Construção e montagem	56
4.3.1. Construção da cenografia	56
4.3.2. Montagem na estação Campo 24 de Agosto	57
Conclusão	60
Bibliografia	61
Anexos	68

ESMAE
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO



Introdução

O Projeto, apresentado no âmbito do Mestrado em Teatro – Design de Cenografia, tem como título **(des)lugar**. Uma proposta que nasce do desejo de articular uma pesquisa em cenografia com um grupo de cidadãos não artistas, numa perspetiva de intervenção artística, social e cultural.

A cultura não se limita ao usufruto de obras de arte e do património cultural acumulado. Relaciona-se com as maneiras de viver e se comportar, com as experiências culturais de outros seres humanos.
(Barbosa, F. 2015)

O projeto desenvolvido teve como objetivo principal a produção de um objeto artístico, resultado da pesquisa desenvolvida com um grupo de cidadãos não artistas. O conceito de cidadão não artista, por ser demasiado abrangente, tornou imperativa a escolha do grupo de trabalho para delimitar o tema do projeto. Interessava-me explorar a memória e o sonho enquanto aspiração e, por essa razão, imaginava sempre um grupo de cidadãos adultos, quem sabe até idosos. Continuavam infinitas as possibilidades, mas após a visita a uma familiar residente no Lar do Senhor do Bonfim a escolha pareceu-me evidente uma vez que estavam receptivos a acolher propostas. Neste texto procuro contextualizar as áreas de ação implicadas no projeto e identificar os problemas e questões de investigação que lhe serviram de base. Identificarei as metodologias de investigação utilizadas e refletirei sobre a conceção, construção e implementação de um trabalho de cenografia para o espaço público – Estação de Metro Campo 24 de Agosto - desenvolvido com idosos, contribuindo assim com esta experiência para um conhecimento que se desenvolve com estas práticas.

1. Capítulo I

Apresentação

1.1. Contexto/Enquadramento/Motivação

Foi através de um protocolo de cooperação entre a ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e o Centro de Dia e E.R.P.I. – Estrutura Residencial para Pessoas Idosas da Instituição Senhor do Bonfim – A.S.S. que este projeto se tornou possível. Durante o processo surgiu a hipótese, apresentada pela Dra. Márcia Neto – Diretora Técnica do Centro de Dia e E.R.P.I. enquanto supervisora do projeto, de realizar a apresentação pública do projeto na Estação do Metro do Porto do Campo 24 de Agosto, sugestão que aceitei de imediato. A Metro do Porto autorizou a cedência do espaço no piso -2 da estação, onde se realizou a apresentação pública do projeto. A instalação *(des)lugar* esteve patente ao público de 11 e 22 de Julho de 2017 no piso -2 da Estação de Metro do Campo 24 de Agosto.

Este projeto pretendeu refletir sobre o papel da cenografia no campo social e sobre os novos caminhos da cenografia na contemporaneidade. Atualmente, a cenografia quer em museus – cenografia de exposições, quer

em espaços comerciais, é já uma realidade que afasta *alguns equívocos e preconceitos ligados à ideia ultrapassada que limita a cenografia à representação, à simulação e à teatralidade* (Rossini, E. 2012). A sua utilização fora do teatro é atualmente discutida, seja na quadrienal de Praga, seja na literatura científica, que reforçam cada vez mais o entendimento da cenografia como uma disciplina autónoma e capaz de afirmar a sua posição fora do espetáculo teatral.

Neste projeto, através de práticas apoiadas em processos criativos que aliam a cenografia teatral a elementos das artes visuais, foram exploradas possibilidades de criação e (re)caraterização das funções de objetos e de lugares. A possibilidade de criar uma cenografia coletiva, através do desenvolvimento de um trabalho em coautoria, abre caminho à exploração de novas possibilidades e permite a expansão do campo de atuação da cenografia. O surgimento de projetos participativos e colaborativos no campo artístico, sempre suscitaram o meu interesse. A minha ambição era desenvolver um "work in progress", de modo a enquadrar um processo criativo no espaço e no tempo. A necessidade de aproximar a sociedade à produção artística e cultural tornou urgente que se estabelecesse um diálogo com as comunidades. Neste projeto, ao procurar abordar as possíveis contribuições da arte no desenvolvimento e inclusão social desta comunidade, substituí o monólogo do autor pelo diálogo "entre" e "com" o grupo. Este projeto é um somatório de patrimónios individuais que pode ser entendida como parte de um património coletivo e social. Se a prática teatral é por definição colectiva, ainda que este processo procurasse um objecto artístico, o que aconteceu reflecte afinal um processo de construção colectivo e dramaturgico com carácter cenográfico, ainda que o resultado

não pretendesse apresentar ao espectador a representação das emoções e dos sentidos, mas sim o seu significante.

O Centro de Dia e E.R.P.I. da instituição Senhor do Bonfim – A.S.S., é uma instituição dinâmica e recetiva a novas propostas, que oferece regularmente atividades recreativas, culturais e artísticas aos seus utentes. O Centro de Dia Senhor do Bonfim situa-se próximo da minha residência e da ESMAE e estabelece uma relação próxima da minha realidade quotidiana na Freguesia do Bonfim, a freguesia onde estudo e resido.



Figura 1: Centro de Dia e E.R.P.I. do Senhor do Bonfim.

1.2. Problemas, Hipóteses e Objetivos de Pesquisa

Com o trabalho de pesquisa efetuado pude concluir, que a cenografia ao serviço de projetos teatrais participativos e colaborativos é já muito

documentada, no entanto era necessário procurar exemplos além dos projetos de cenografia integrados em projetos teatrais multidisciplinares. A pesquisa em territórios de cruzamento de diversas disciplinas artísticas ampliava o universo sobre diversas questões da cenografia contemporânea. Contudo as mesmas questões que colocava na busca de soluções, para a conceção de um modelo de trabalho de criação de uma narrativa visual, eram comuns a qualquer um dos campos. A coautoria sendo uma área nova para mim, ampliava a sinuosidade do caminho a percorrer durante este processo. Será eventualmente um projeto pioneiro, a criação de uma narrativa visual articulando a coautoria com o campo da cenografia, potenciam a cenografia como uma disciplina autónoma.

À partida, a identificação destes problemas levariam-me as seguintes questões:

1. Como criar um objeto artístico em coautoria com um grupo de idosos?
2. Como conceber um trabalho de cenografia em plena autonomia?

Escolhi trabalhar em coautoria, porque pretendia o envolvimento do grupo na criação do objeto artístico. A participação na construção colectiva de um argumento visual, através de uma partilha da informação e do conhecimento, respeitando o tema [memória e sonho]. Permitir um relacionamento emocional entre o sujeito e o outro, um ponto de encontro dos diversos modos de pensar, uma partilha de decisões e dúvidas. A autora Elisangela Dias Menezes na sua obra *Curso de Direito Autoral*, aponta tres situações para uma obra em coautoria. Escolhi aquela que para mim seria a mais adequada ao projeto. A hipótese da coautoria *seria a fusão das contribuições pessoais na obra resultante, aqui de maneira indivisível.*

Nesse caso, embora tenha havido diversas contribuições, todas elas se fundiram num único todo, que é a criação final (Menezes, 2007, p. 52).

O projeto além de trabalhar com a comunidade, também se propõe desenvolver um trabalho de cenografia *fora dos palcos, para além do teatro, mas não fora do contexto, apenas sendo investigada de forma diferenciada* (Longo, J, 2012, pág. 101). Ao pretender trabalhar a cenografia sem se originar num texto dramático, fundamentei a minha pesquisa em projetos onde a cenografia se situa num território híbrido, para poder formular hipóteses. Como ponto de partida foram colocadas duas hipóteses: 1ª) desenvolver um exercício performativo realizado com o grupo e conceber a cenografia como resultado das necessidades cenográficas por ele suscitadas; 2ª) escolher um espaço pré-existente não teatral e conceber uma **instalação cenográfica**.

Assim, partimos da memória pessoal dos participantes, dos seus sonhos/aspirações, refletindo sobre a sua identidade pessoal e coletiva. Incentivando a promoção do diálogo, a reconstrução de memórias, a partilha de saberes, e conseqüentemente, um melhor conhecimento de si e dos outros. Conseguindo assim, a promoção da consciencialização e a valorização do idoso através prática artística. Pretendia produzir um objeto artístico no decurso de um trabalho participativo e colaborativo, que permitisse acrescentar algo mais à vida de cada elemento do grupo e ao meu campo de investigação - a cenografia. A promoção do trabalho colaborativo no campo da cenografia coletiva, sustentada pela interpretação visual e performativa do idoso (memória/imaginário). Construir um trabalho de criação coletiva, compreendendo e respeitando os interesses e motivações do grupo.

1.3. Metodologia de Investigação

A Investigação-Acção-Participativa pareceu-me, à partida, a metodologia mais apropriada para o desenvolvimento deste projecto. Pensar nos idosos é pensar num grupo social com um conjunto de direitos reconhecidos, apesar da pouca aplicabilidade do reconhecimento desses direitos. Assegurar a participação deste grupo na sociedade é essencial, uma vez que, a participação é a ferramenta mais eficaz para fugir ou lutar contra ciclos de exclusão.

Neste projecto foram utilizadas técnicas qualitativas de recolha de dados, a recolha de elementos biográficos parte do registo fotográfico, áudio e vídeo. Outros meios contribuíram para a descoberta do universo dos participantes: conversas formais e informais, escuta de histórias de vida, visionamento de álbuns de família comentados pelos próprios, observação de um documentário de animação realizado sobre alguns dos participantes e conversas com técnicos e assistentes técnicos da instituição. O grupo de trabalho ideal seria constituído por 10/12 participantes, no entanto, esse número variou entre os vinte que acompanharam grande parte das sessões e os seis que integraram o projecto final.

2. Capítulo II

CONTRIBUTOS PARA O ESTADO DA ARTE

Embora Read aponte para a educação como um processo que não se detém apenas na individualização mas também na integração, as sociedades ditas democráticas procuram reflectir naturalmente os ideais de cidadania: *individualismo, variedade e diferenciação orgânica* (Read, 1943). Estando os idosos colocados à margem da sociedade, torna-se urgente, que as instituições que com eles se relacionam abram as suas portas a projetos que respeitem e valorizem o papel do idoso na sociedade e no mundo.

Defenderei o papel da cenografia como uma *disciplina artística em plena autonomia* (Lotker, 2015), tentarei reflectir sobre a sua relação com o teatro e sobre a sua expansão, evidenciando a importância da cenografia na criação de projetos com a comunidade. De modo a neutralizar alguns preconceitos sobre o alargamento do campo de atuação da cenografia acentuarei a sua importância, na conceção das exposições em museus e espaços comerciais.

2.1. Práticas artísticas com idosos – Coautoria e Participação

Cuidar dos seus idosos é uma preocupação de todos os países. Os idosos ocupam um papel fundamental na estrutura demográfica mundial, devido ao aumento da esperança média de vida. *O envelhecimento da população é um dos maiores êxitos da humanidade, porém é também um dos seus maiores desafios devido às suas consequências sociais, económicas e políticas* (Jacob, 2013, pág. 15). Ao verificar-se uma inversão das pirâmides etárias dos países desenvolvidos, *o aumento e a expansão dos problemas relativos aos idosos, trouxe a necessidade de compreender melhor uma fase da existência que também faz parte do ciclo de vida humana* (Fonseca, 2006, pág.8).

Segundo o Censos (2011) a população mais idosa (65 ou mais anos) cresceu de 11,4% em 1981 para 19% em 2011. Com o crescente envelhecimento da população torna-se urgente a criação de estratégias, que promovam a qualidade de vida e a inclusão social da população sénior. Surgem estratégias que passam pela institucionalização dos idosos, quer seja em centros de Dia - onde os idosos estão a tempo parcial, quer seja em lares residenciais - onde os idosos estão a tempo integral. Segundo Jacob, o idoso institucionalizado não é somente aquele que reside, mas também todo aquele idoso que está uma parte do dia entregue aos cuidados de uma instituição fora do seu âmbito familiar.

Torna-se urgente a criação de estratégias que promovam a qualidade de vida e a inclusão social destes idosos. O Projecto Intergeracional *Tenho 25*

anos fruto de uma parceria entre a Fundação de Serralves e a Câmara Municipal do Porto, através do Pelouro da Educação, Organização e Planeamento e da Fundação Porto Social, projecto que se iniciou em 2012, conta já com quatro edições.



Figura 2: *Tenho 25 anos.*

Concebido e orientado por Cristina Camargo e Ivone Almeida com a coordenação do Serviço Educativo de Serralves, *parte da convicção de que o convívio intergeracional é fundamental para um equilíbrio saudável em todas as idades* (Tenho 25 anos, 2016), envolvendo assim um grupo de adolescentes e idosos, ambos institucionalizados. A interação entre diferentes gerações promove a participação afetiva, relacional e cognitiva. Para criar um passado e futuro, cada participante cria uma personagem ficcional, *limitada apenas por duas condições: todas as personagens teriam que ter 25 anos e manter o seu nome real* (ibidem). Assim, pretende-se

mobilizar o passado e o futuro em direção a um presente, situado na idade dos 25 anos, um presente ficcional, pois nenhum dos participantes têm 25 anos. Sendo esta uma idade de transição na idade adulta, todos se podem encontrar sem constrangimentos, inventando (ou não) a sua história, a sua ocupação, os seus interesses, o local onde vive, as pessoas com quem vive e os seus objetivos de vida. Pondo em prática diversas vertentes metodológicas, como a partilha de experiências do quotidiano, o jogo dramático, a expressão plástica e performativa, o audiovisual e a escrita criativa. Os encontros e atividades fomentadores de uma relação harmoniosa marcada pela aprendizagem comum e a partilha de experiências, dão-se nas instalações das instituições envolvidas e nos espaços de Serralves.

O Projecto Teatral *AmaSénior|Identities* contou com o apoio do poder local, neste caso da Câmara Municipal da Amadora. Embora o poder político tenha uma grande importância, as instituições que albergam e cuidam dos idosos são também um veículo importante, para que os projetos com idosos se possam concretizar. Portanto, organizações como os Centros de Dia e as E.R.P.I. são uma fonte de conhecimento neste contexto, *uma vez que nas suas respostas sociais contactam de perto com as mais diversas situações e realidade em que os seniores se encontram* (Tavares, C, 2014).



Figura 3: O Projecto Teatral *AmaSénior|Identidades*

O projeto *AmaSénior|Identidades*, sendo uma parceria entre a Escola Superior de Teatro e Cinema – Mestrado Teatro e Comunidade e cinco Instituições com resposta social, evidencia a importância das instituições de ensino superior, que enquanto fomentadoras de trabalhos de investigação com idosos, nas mais diversas áreas, potenciam a participação e a inclusão da comunidade na academia e no mundo.

O filme *Pronto, era assim*, realizado por Joana Nogueira e Patrícia Rodrigues, estudantes do Mestrado em Ilustração e Animação do Instituto Politécnico do Cávado e do Ave (IPCA), é mais um exemplo de um trabalho artístico desenvolvido com idosos.



Figura 4: *Pronto, era assim*

Na instituição onde desenvolvi o meu projecto, o Centro de Dia e E.R.P.I. do Senhor do Bonfim, foi realizado um documentário animado em stop-motion e complementado com animações 2D, que partiu das memórias pessoais de seis idosos, entrevistas gravadas em suporte audio. Os idosos dão voz aos objetos/marionetas que protagonizam este documentário, ou os objetos/marionetas dão vida às vozes dos idosos que protagonizam este documentário animado. Através desses testemunhos fragmentados, que oscilam entre passado, presente e futuro, foi construída a narrativa do filme. Através da convivência e observação deste grupo saíram as linhas, que determinaram a construção das marionetas/personagens do filme. As vozes são as dos idosos que nos contam fragmentos das suas histórias de vida, na primeira pessoa. A "performance" *Valda and Gus*, autoria da coreógrafa Eszter Salamon promove a memória pessoal e histórica de dois bailarinos já idosos - Valda Setterfield e Robert Gus Solomons Jr.



Figura 5: *Valda and Gus.*

A performance reflecte, sobre o encontro entre os dois bailarinos Valda Setterfield (nascida a 1934, bailarina/atriz de nacionalidade britânica que trabalhou com Mikhail Baryshnikov, Merce Cunningham, Richard Foreman, Brian De Palma, David Gordon, Ivo van Hove, Marie Rambert, Yvonne Rainer) e Robert Gus Solomons Jr (nascido em 1940, bailarino, coreógrafo, actor, crítico de dança e figura central da dança pós-moderna americana tendo dançado com Martha Clarke, Pearl Lang, Donald McKayle, Martha Graham e Merce Cunningham). A artista criou esta peça, a partir duma série de entrevistas feitas a Valda e a Gus e o trabalho reflecte sobre as suas carreiras e práticas artísticas. As suas memórias percorrem 60 anos da História da Dança, isso reflecte-se em palco, quer na palavra falada quer através dos seus corpos e gestos. A peça intitulada *Monument 0.1: Valda and Gus* inverte a lógica da História da Dança pautada por nomes de coreógrafos (autores), história essa, onde os bailarinos (executantes) raramente têm lugar. Em *Monument 0.1: Valda and Gus*, os bailarinos são o elemento central e é através deles, da sua memória pessoal e do seu

papel na história da dança, que todos os grandes vultos da coreografia conseguem surgir ao longo duma narrativa de uma hora e meia.

X-Times People Chair (1995) da artista Alemã Angie Hiesl, uma performance/instalação em/para espaços públicos possibilita uma multiplicidade de leituras aos transeuntes.

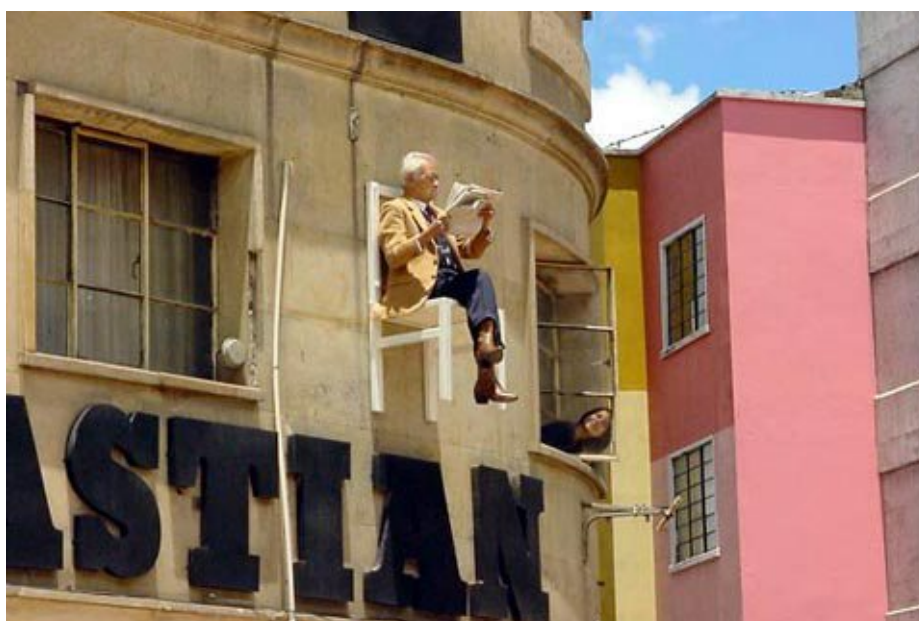


Figura 6: *X-Times People Chair*.

Nas fachadas dos edifícios, nas ruas e praças da cidade, pessoas com idades entre 60 e mais de 70 anos sentam-se em cadeiras de aço, a uma altura de entre três e sete metros *realizando atividades cotidianas ensaiadas de forma reservada: lêem o jornal, cortam pão, dobram roupas ... atividades que estão relacionadas com suas vidas diárias* (Hiesl, A, 1995, tradução nossa). O deslocamento de pessoas idosas para as fachadas dos edifícios capta a atenção do observador, que se vê reposicionado desvalorizando assim, preconceitos de *idadismo* (Fonseca, 2006, p. 22) que assolam a nossa sociedade. Apresentados como monumentos suportados pela

arquitetura refletem a cidade, como um espaço de desenvolvimento intergeracional apelando ao tecido produtivo, ligando o passado ao presente e explanando o futuro. *X-Times People Chair* foi apresentado pela primeira vez em 1995, e já percorreu 14 países em todo o mundo.

O trabalho de Suzanne Lacy tem refletido, frequentemente sobre questões sociais e sobre a inclusão social e a participação social na sua prática artística refletindo assim, sobre o lugar da arte na sociedade. *The Crystal Quilt* é uma performance, onde 430 mulheres com mais de 60 anos, se reuniram num shopping para compartilhar as suas memórias e opiniões sobre o processo de envelhecimento.



Figura 7: *The Crystal Quilt*

Essa performance foi transmitida ao vivo, numa rede de televisão (KTCA) e posteriormente apresentado em video na TATE MODERN em Londres. Uma série de mesas dispostas num enorme tapete quadrado (projetado pela pintora Miriam Schapiro), as mulheres sentavam-se quatro a quatro à mesa, as mãos colocadas sobre as toalhas coloridas, mudando de posição

de dez em dez minutos. Enquanto as mulheres discutiam as suas experiências e reminiscências, o público também ouvia uma composição sonora da compositora Susan Stone que misturava as vozes de 75 mulheres a falar sobre o envelhecimento - observações pessoais, memórias pessoais e análise sociológica do potencial desperdiçado das pessoas mais velhas. Suzanne Lacy é uma artista visual cuja prolífica carreira inclui performances, vídeo, instalação fotográfica, escrita crítica e práticas públicas com comunidades. A sua prática performativa varia de performances de exploração íntima até performances públicas em grande escala, que envolvem literalmente centenas de artistas e milhares de membros da audiência.

2.2. Uma outra cenografia

2.2.1. A tridimensionalidade de Adolphe Appia

A cenografia abriu o seu campo às novas possibilidades de representação e de apresentação. A sua utilização tornou-se autónoma e passou a assumir um lugar para além do teatro. Na atualidade, a cenografia não se restringe a servir um texto dramático ou um encenador. Embora tenha nascido no Teatro, a cenografia ao longo do tempo modificou-se, transformou-se e expandiu-se. Este capítulo pretende ser uma reflexão sobre a cenografia e o seu encontro com as artes visuais, no sentido de explanar a opção tomada no projecto de cenografia *(des)lugar*

Após a invenção do palco à Italiana no séc. XVII e até ao final do séc. XIX, a cenografia amparava-se na invenção renascentista da ilusão visual (Trompe-l'oeil) produzida pela perspectiva dos telões pintados e colocados no fundo do palco. Adolph Appia percebe, no final do séc. XIX, que o recurso a telas pintadas: *era um recurso pobre, que não explorava as potencialidades do espaço cénico* (Rossini, E. 2012). Servindo-se dos dramas musicais de Wagner por ter operado uma mudança ou *reforma essencial* (Appia, 2002, pág. 81), livrando-se do modo convencional de actuação dos actores.

Por meio da música, pôde conceber uma acção dramática em que todo o peso o centro de gravidade repousava no interior das personagens e que, contudo, pôde ser completamente expresso para o auditor e isto não apenas por palavras e gestos indicadores, mas por um desenvolvimento plástico que esgotava, sem reservas, o conteúdo passional dessa acção.
(Appia, 1921, pág. 81 e 82)

Mas os dramas Wagnerianos continuavam a ser apresentados com recurso a telas pintadas, onde a tridimensionalidade era ilusória. Wagner ao partir da música, como modo de conceber a arte dramática, explorou a potencialidade interior dos actores e actrizes, potenciando a arte do tempo. Para Appia, o movimento do corpo é tridimensional, *a sua plasticidade*

aproxima-o da escultura e da arquitectura, mas afasta-o definitivamente da pintura (Appia, 1921, pág. 17). Ao tornar-se um dos pioneiros da sua época apontou a disparidade entre, a bidimensionalidade das telas e a tridimensionalidade dos actores. O advento da iluminação eléctrica, trouxe à arte dramática novas possibilidades de exploração do espaço. Possibilidades que iam muito além da precaridade das velas, que iluminavam as telas. A luz eléctrica, punha a nú o carácter ilusório do *Trompe-l'oeil*, diminuindo a sua possibilidade de iludir. Ao abolir as telas pintadas e ao procurar soluções plásticas, que enfatizassem o movimento dos actores e atrizes, que por sua vez procurariam novos meios de expressão que exerceriam a sua acção sobre a cenografia, Appia promoveu o desenvolvimento da cenografia, revolucionou-a. Sublinhando a sua importância na exploração plástica, através de volumes como escadas, rampas e elevações, construções explorava as possibilidades do corpo e as possibilidades tecnológicas da iluminação. Appia, ao implementar mudanças no teatro, redimensionou a noção da cenografia ultrapassando, a mera ideia de representação buscando uma reflexão mais profunda.

2.2.2. A teatralidade da arte Minimalista

O texto *Art and Objecthood*, de 1967, notabilizou Fried, por não ter compreendido o significado do que estava a ser formulado pelos artistas minimalistas e pela arte contemporânea em geral. O seu artigo reconhece e expõe com rigor os argumentos, posicionando-se no lado oposto às opiniões de Clement Greenberg - a oposição entre a obra de arte Minimalista e a Modernista. Para Fried a obra de Arte Minimal não se define

como sendo do campo da pintura ou da escultura, mas define-se pela presença de objectos específicos, aquilo que ele define como, a tentativa de alcançar um objectivo (Fried, 1967, pág. 3). A presença nociva do teatro nas obras minimalistas exigia do espectador, a redefinição constante da sua posição e da sua percepção. *Furthermore, the presence of literalist art, which Greenberg was the first to analyze, is basically a theatrical effect or quality - a kind of stage presence* (Fried, 1967). Segundo Fried, o teatro e a teatralidade estavam em guerra com a Arte em geral, e não simplesmente com a pintura e a escultura (Fried, 1967, pág. 7). A presença da teatralidade é uma *qualidade inerente ao teatro* (Rossini, 2012). O termo teatralidade não existia antes de 1837, quando Thomas Carlyle introduziu no seu livro *French Revolution* (Glytzouris, 2008, pág. 139). Segundo Antonis Glytzouris, a ideia de teatralidade manifestou-se em muitos períodos dentro ou fora da história do teatro, por uma reflexão às características especiais, que definem a arte teatral. Roland Barthes na sua análise crítica ao teatro de Baudelaire (que considerava de trivial e vulgar), aponta a teatralidade como uma noção necessária à compreensão do teatro Baudelairiano. Ao defenir a teatralidade como *o teatro menos o texto* (Barthes, 2009, pág. 48), como sendo, *uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito* (ibidem), esta argumentação corrobora as críticas de Fried, ao apontar para um conjunto de características que são propriedade do teatro, que “contaminam” a Arte. A teatralidade criada pela preocupação com as circunstâncias reais em que o espectador encontra as obras, opõe-se ao modernismo, que dá a possibilidade de obter a leitura das obras, que se encontram localizadas no interior.

2.2.3. A cenografia no *Campo Expandido*

As vanguardas do séc. XX potencializaram o cruzamento, entre diversos campos das artes e a discussão dos seus limites. Em 1979, Rosalind Krauss publica o artigo *Sculpture in the expanded field*, no qual, aborda a questão sobre a autonomia dos meios artísticos. A autora refere, que o termo “escultura” aplicava-se de forma muito abrangente na arte do pós-guerra, como tentativa de rotular obras, que já não poderiam ser assim definidas:

As intervenções críticas que acompanharam a arte americana do pós-guerra, têm funcionado amplamente ao serviço desta manipulação. Nas mãos dessa crítica, categorias como escultura e pintura foram amassadas e esticadas e torcidas numa extraordinária demonstração de elasticidade, uma demonstração, do modo, como um termo cultural pode ser estendido para incluir praticamente qualquer coisa (Krauss, 1979, tradução nossa).

Segundo a autora, escultura trata-se de um termo na periferia de um campo, no qual existem outras possibilidades diferentes e estruturadas. A partir dos seus limites com a paisagem e com a arquitetura – através de uma combinação de duas exclusões — não-paisagem e não-arquitetura. Ou seja, a *não-arquitetura* é, de acordo com a lógica de um certo tipo de expansão, apenas uma outra maneira de expressar o termo paisagem, e a

paisagem não é simplesmente arquitetura. *Os labirintos são paisagem e arquitetura; Os jardins japoneses são paisagens e arquitetura* (Krauss, 1979, tradução nossa). Deste modo, refere que o campo expandido é assim, gerado pela problematização do conjunto de oposições entre as quais a escultura modernista está suspensa. A reflexão de Krauss, abriu caminho a uma nova maneira de pensar a arte em geral, mais que falar do campo expandido da escultura, é falar do campo expandido da arte. A multiplicidade de trocas realizadas entre os meios de produção e o artista, posicionam-no num meio complexo de actuação — numa constante transição entre diferentes suportes e meios.

O simpósio "*Scenography Expanding*" realizado em Riga, Belgrado e Évora (2010), proposta pela mais importante mostra internacional de cenografia, a 11ª Quadrienal de Praga, tinha como *objetivo o de deflagrar um discurso transdisciplinar sobre a noção de cenografia* (Rossini, 2012). Na publicação de divulgação disponível online, podemos ler:

Ao longo da última década, a cenografia e o design de performance têm-se progressivamente deslocado da caixa negra do teatro para um território híbrido, situado na intersecção entre teatro, arquitectura, exposição, as artes visuais e os media. Espaços que são simultaneamente híbridos, mediados, narrativos, e o resultado de transformações no entendimento transdisciplinar do espaço e numa consciência distinta de intervenção social. Estes dois factores de

"expansão" podem ser vistos como forças centrais na prática e no pensamento cenográfico contemporâneo. (Scenography Expanding Symposia, 2010).

Ainda na mesma publicação, na terceira etapa dos simpósios encontramos "Scenography Expanding 3: Sobre Curadoria". A abordagem da temática centrada no papel do curador e o recurso da cenografia na concepção das exposições, tanto em museus como em galerias, coloca a questão sobre o posicionamento da cenografia perante esta realidade. A cenografia tem um papel importante no contexto contemporâneo dos museus, no entanto, sobre ela recaem alguns equívocos e preconceitos ligados à ideia ultrapassada que limita cenografia à representação, à simulação e à teatralidade. Atualmente, os museus investem, cada vez mais, em espaços flexíveis que possam ser modificados e adaptados a cada novo projeto curatorial. A cenografia de exposições é um recurso, que se constrói no espaço para otimizar a experiência do visitante. A exposição da *Coleção de Serralves: 1969 - 1980* patente no museu de Serralves de 8 de Maio de 2017 a 21 de Janeiro de 2018, é um exemplo de cenografia para museus, concebido por COR ARQUITETOS (Roberto Cremascoli e Edison Okumura). O design da exposição surpreende o visitante através da paleta de cores do jardim, que sobem pelas paredes do museu até aos tetos, que funcionam como grupos separadores narrativos.

O museu ao recorrer à cenografia, pretende que uma narrativa expositiva estimule os visitantes a reflectir. Entre o pensar museológico e o pensar teatral, o museu e o teatro tem uma função muito próxima perante a

sociedade (Longo, 2012, pág. 102). O inesperado ou o esperado são o que ambos oferecem ao espectador, através da linguagem visual e espacial, um espaço de experimentação para quem cria e para quem usufrui. Em 1993, Robert Wilson foi convidado pelo Museu Boymans-van Beuningen para realizar um trabalho de curadoria.

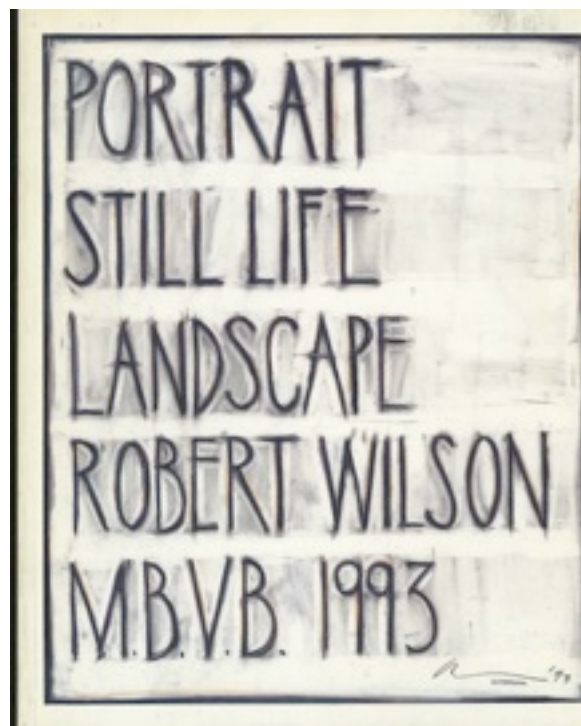


Figura 8: *Portrait Still Live Landscape.*

Wilson foi o terceiro convidado, além do historiador de arte Harold Szeemann em 1989 e do realizador Peter Greenaway em 1991. Segundo Wim Crouwel, director do Museu, na altura, o objectivo consistia em concessionar a colecção do museu às mãos de um curador convidado (Crouwel, 1993). A exposição intitulada "Portrait Still Live Landscape" tornou-se um marco importante, Wilson criou uma cenografia dividida em três espaços cenográficos. As peças da colecção estavam colocadas num ambiente fora do contexto normal das exposições. Wilson ao trabalhar o

espaço do museu, criou uma nova leitura das peças da coleção. Não se tratava de uma exposição de objetos de arte tradicional, na forma de apresentação, assim como os ambientes das três salas, tornaram-se capazes de despertar e estimular os sentidos dos espectadores.

Na exposição "A Time Coloured Space" (3 de Fevereiro a 7 de Maio de 2017), do artista Philippe Parreno no Museu de Serralves, os espectadores são convidados a experimentar ambientes mutáveis, predominantemente através da alteração da cor envolvente, som e iluminação. Nas várias salas o artista expôs objetos pertencentes ao seu espólio, que divagam no espaço do museu afastando a sua importância enquanto objeto. Trabalhando sobre a ideia do real, o artista criou um ambiente ficcionado através da apropriação, do diálogo com a arquitetura do museu.

2.2.4. A cenografia aplicada

O capitalismo artístico coincide com o desenvolvimento de um mundo económico hibridizado pela arte e no qual se apagam as distinções desta e da moda. O universo económico que se combina faz cair estas antigas compartimentações estanques: estamos no momento hipermoderno da mistura dos géneros, das transversalidades criativas, das desregulações produtoras de ligações ou de sínteses estético-comerciais (Lipovetsky & Serroy, 2014, pp. 88, 89).

Assim como nos museus, o pensamento e as técnicas cenográficas têm sido aplicadas em ambientes comerciais. Segundo Mirian Aby Cohen, *entender a cenografia como linguagem artística, permite identificar a meu ver, o diferencial entre a **cenografia** e a **cenografia aplicada*** (Cohen, 2007, p. 8). A autora cita a **cenografia aplicada**, expressão espreada pelo professor Márcio Tadeu da UNICAMP, para definir a linguagem cenográfica para fins comerciais destinados a um cliente, distinguindo-a da cenografia como linguagem artística. Ao criar um ambiente, esta oferece ao cliente uma oportunidade de experimentar novas sensações. Luciana Dombeck ao referenciar *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias* do sociólogo Erving Goffman, aborda a metáfora teatral que identifica o indivíduo como um ator na tentativa de controlar a sua imagem perante a sociedade, tal como um ator o faz em frente à plateia. Incorporando o espaço na sua proposta dramaturgica, a representação do indivíduo no cenário ou *região fachada* (Goffman, 1993, p. 102), é encarada como um esforço para dar a aparência de que, a sua atividade mantém e incorpora certos padrões de comportamento. Ao experimentar espaços diferentes, oferecendo informações capazes de serem lidas, o observador comporta-se de modo diferente, o que permite a criação de novas personagens.

2.2.5. Instalação cenográfica

A autora Claire Bishop refere que a instalação, é uma forma de arte onde o espetador percorre o seu interior, *often described as "theatrical", "immersive" or "experimental"* (Bishop, 2005, p. 6). O espetador envolve-

se num processo de emancipação, ao ter de caminhar em torno e por dentro da obra, para a experienciar. Numa rejeição à prática da arte de meados do séc. XX, estas obras relacionam-se com o espaço, incorporando o espetador e catalizando novas ideias de maneira expansiva e abrangente. Sendo um exercício de apropriação ou intervenção do espaço, introduz o conceito de obra de arte aberta em detrimento da obra em si. Segundo Inês Linke, "*Instalação*" é um termo genérico que historicamente sugere a montagem da exposição ou a apresentação dos trabalhos (Linke, 2006, p. 134). Claire Bishop sublinha a ténue linha que divide *instalation of art and instalation art* (Bishop, 2005, p. 6). O denominador comum entre os dois termos, situa-se no desejo de direcionar a perceção dos espetadores no modo como os objetos estão instalados no espaço, e a resposta deles em relação a isso. O trabalho criado originalmente, para descrever um projeto em circunstâncias, lugares e contextos tão diversos como sejam: teatros, galerias, ruas e outros espaços urbanos, direciona uma determinada construção de sentido. Essa direção situa-se na relação com as representações das ações, os contextos espaciais e com o espetador. *A cenografia como auxiliar no entender artístico. A linguagem artística ao serviço de si mesma, a arte como codificadora da própria arte. Nesse deslocamento, o cenógrafo tornou-se também uma espécie de artista que completa os sentidos dos signos abertos pelas exposições de artes visuais* (Longo, 2012, p. 102). A instalação no seu desenvolvimento histórico teve as mais diversas influências: *arquitetura, cinema, performance, escultura, teatro, cenografia, curadoria, Land Art e pintura* (Bishop, 2005 p. 8). Essas influências, multiplicaram o cruzamento de diversos meios, situando o seu escopo em território híbrido.

No teatro *Pós-Dramático*, o público através da sua experiência, constrói o seu significado, como uma obra de arte. *O espaço pós-dramático já não "serve" ao drama e tão pouco a uma atualização politizante, mas antes de tudo a uma experiência imagético-espacial* (Lehmann, 2007, p. 272). Segundo Lemann, *fora do espaço teatral usual há possibilidades que são chamadas de "Teatro específico ao local", mais uma vez com uma expressão proveniente das artes plásticas (site specific)*.

Em suma, *(des)lugar* é um projeto específico a um local (Estação de Metro – Campo 24 de Agosto), que permite a abordagem dos(as) transeuntes ao papel de não-atores e não-atrizes. Durante oito dias, esses(as) não-atores e não-atrizes puderam experienciar um espaço imagético que estimulasse a reflexão. Todos os elementos da cenografia estiveram à disposição de poderem ser usados e vivenciados. Zupanc Lotker no seu artigo "Expanding Scenography", nas suas diversas reflexões aponta que a cenografia também existe como uma forma de arte: *a Instalação cenográfica* (Lotker, 2015). Tal como a tridimensionalidade de Appia influenciou o *modus operandi* dos atores e abordando Goffman, *(des)lugar* pretendeu influenciar os transeuntes *na vida de todos os dias* (Goffman, 1993).

A cenografia contemporânea projeta espaços para serem vivenciados pelo espectador, não se limitando a uma concepção estática e tradicional da cenografia clássica, torna-se dinâmica e multidimensional.

2.3. Atividades com maquetes

A maquete é um instrumento de comunicação que, ao traduzir de forma tridimensional uma ideia ou conceito, permite clarificar a compreensão e a

construção de um projecto. Elemento de mediação, permite reflectir de modo tridimensional o espaço e, por não ser um meio estático, abre o campo das possibilidades e proporciona a visão de todos os pontos de vista. Ao estabelecer uma relação entre ideia e realidade, a maquete é também uma ferramenta pedagógica.

A utilização das maquetes nas escolas potencia a produção e transmissão de conhecimento, e simultaneamente, dinamiza as relações de interação entre educador e educando, elevando assim, *o grau de compreensão e a apreensão de conhecimento por parte dos educandos* (Ribeiro, E, 2011, pág. 25). A autora Lucia Reily aborda o conceito de maquete, defendendo a maquete como um dos *recursos privilegiados* (Reily, 2004, pág. 56), no ensino com crianças com necessidades educativas especiais. A maquete permite aos alunos com cegueira, uma aproximação palpável ao meio urbano, à variedade dos ecossistemas e espaços demográficos. A maquete também é útil para os alunos em cadeiras de rodas, para quem é *essencial a visualização de novas perspectivas* (ibidem, pág. 57), uma vez que permanecem com um ponto de vista que é muito mais baixo que as pessoas que caminham em pé. A maquete eleva o observador, à condição de intérprete, num processo de restituição do real a partir de uma representação gráfica, produzindo e transmitindo informações, indo para além da simples reprodução do objecto real.

No teatro a maquete permite ao cenógrafo analisar e organizar o espaço através de um exercício de escala. A representação tridimensional permite a exploração imagética da dramaturgia e facilita a comunicação entre a equipa artística. A maquete permite a manipulação e exploração no modo de conceber uma cenografia.

O responsável ou responsáveis pela composição da maquete geográfica ascendem da condição de intérpretes gráficos para a de construtores da representatividade gráfica.

3. Capítulo III

O processo de trabalho

3.1. Desenvolvimento do Trabalho Plástico

O grupo compreendeu o tema, e facilmente iniciaram um processo de partilha de memórias pessoais. Parecia que todos compreendiam, a importância da memória pessoal para a construção da identidade. O processo de recordar momentos passados parecia uma prática bem desenvolvida por todos, de tal forma que muitos sabiam as histórias que outros contavam. Embora em certos momentos me parecesse que algumas dessas memórias estavam congeladas e fixadas por um certo hábito de as contar assim. Isso foi mais evidente quando recolhi depoimentos (gravação áudio), e percebi que conseguiam contar as mesmas histórias usando exactamente a mesma linguagem em dias distintos. Também não foi difícil explicarem o que representa o sonho enquanto aspiração, todos tinham a experiência de sonhos concretizados e desfeitos, de aspirações realizadas e outras que ficaram pelo caminho. Mas se no que toca à temática do projecto

a explicação foi fácil, no que toca à explicação do que é a cenografia, a tarefa foi árdua. Explicar o que pretendia com o meu projecto, a um grupo de pessoas não artistas seria sempre difícil, mas acrescia a essa dificuldade o facto de estar a desenvolver pela primeira vez um projeto com pessoas institucionalizadas; de estar a trabalhar pela primeira vez com idosos. Tive de encontrar estratégias, para lidar com esta situação nova para mim, afinal as dificuldades surgiram logo nas primeiras sessões, quando percebi que o grupo não compreendia o que eu pretendia com o meu projeto.

As maquetes surgem como o mediador ideal entre a realidade e o trabalho cenográfico, utilizando metáforas simples e conhecidas de todos como a “casa de bonecas”, foi possível fazer uma aproximação a esse universo até agora tão desconhecido de todos – a cenografia.

A maquete foi uma ferramenta preciosa para este processo, ninguém sabia o que era cenografia, mas todos sabiam o que era uma “casa de bonecas”, todos tinham sido crianças e todos tinham brincado, todos tinham experimentado carrinhos e comboios em pistas e trilhos, todos tinham experimentado a *vivência espacial em maquetes informais ou improvisadas* (Reily, 2004, pág. 57). O uso da maquete ajudou a compreender os conceitos de volume e escala, permitiu trabalhar a representação espacial e explorar o espaço tridimensional. Permitiu compreender e explorar o jogo simbólico que a cenografia possibilita, jogo simbólico que a criação de uma maquete, também propicia. Foram desenvolvidos vários exercícios, individuais e colectivos com recurso a maquetes. Uma estratégia progressiva, para compreender e trabalhar o grupo de modo a chegar a um resultado final — a instalação cenográfica e consequente apresentação pública.

O envolvimento do grupo no projecto e a motivação oscilaram durante todo o processo. Os idosos deste Centro de Dia têm várias actividades, e em certos períodos não pude trabalhar com o grupo devido à sobreposição de actividades. Outras vezes reduziam o número de indivíduos presentes nas secções. Como só podia contar com uma tarde por semana, ao trabalhar com o grupo senti necessidade de substituir todas as sessões não realizadas. Este projecto foi desenvolvido de Fevereiro a Julho; só aconteceu uma interrupção de duas semanas na altura da páscoa, e mesmo essas duas sessões foram substituídas. O número de participantes também foi variando, num primeiro momento tinha vinte participantes, o número foi reduzindo, cheguei a ficar com o grupo reduzido a apenas quatro elementos e no projeto final contei com a participação de seis elementos.

Para a apresentação do projeto propus duas hipóteses de criação: a primeira partiria de um exercício performativo que foi desenvolvido com uma artista convidada, performer e actriz com experiência em formação de expressão dramática com diferentes grupos, incluindo cidadãos com necessidades especiais; a segunda hipótese passava por desenvolver um trabalho de instalação a partir de um espaço pré-existente. A escolha de uma hipótese em detrimento da outra teve sempre como objectivo, o respeito pela liberdade de escolha dos idosos, que não pudessem surgir como condicionantes do projecto mas antes como as condições, mesmo que isso pusesse em causa a realização do projecto.

Defendemos que a animação de idosos começa quando respeitamos os mais elementares dos seus direitos, como sejam o direito à escolha, o

direito à privacidade e o direito à integração e à participação activa nos pormenores da sua vida
(Jacob, 2013, pág. 37).

Segundo o mesmo autor, as sessões não se deverão prolongar por mais de uma hora, por diversas razões, entre as quais, o cansaço físico e intelectual dos participantes. Outro problema no trabalho com idosos, tem a ver com mitos acerca do envelhecimento que conduzem à *formação de esteriótipos negativos em relação às pessoas idosas, podendo resultar em idadeísmo, uma forma de discriminação das pessoas baseada simplesmente na idade que apresentam* (Fonseca, 2006, pág. 28). Durante o percurso deste projecto fui tomando consciência das minhas limitações e preconceitos. O derrubar dessas barreiras invisíveis transformou-se num exercício constante e árduo.

3.1.1. Maquetes

3.1.1.1. Uma maquete colectiva

Na primeira sessão, criei uma maquete em placas de XPS (poliestireno extrudido), de maneira a representar um palco, ou seja, uma caixa (paralelepípedo rectangular) sem uma das faces. A queda da quarta parede permitia o ponto de vista ideal da maquete. Propus ao grupo, que cada um trouxesse um objecto, de sua livre escolha, para ocupar/habitar este espaço da caixa. No início, o grupo era formado por vinte elementos, mais oito do que eu havia estipulado como limite. A pedido da própria instituição resolvi

incluir todas as pessoas, que por curiosidade queriam participar. As questões sobre os objetivos deste trabalho eram muitas, assim que coloquei a maquete em cima de uma mesa e tentei explicar a função deste exercício, as questões começaram a surgir. Pedi a cada um que trouxesse um objeto, essa escolha servia para conhecer melhor o grupo. Todos os elementos do grupo tiveram de justificar sua escolha, e na tentativa de esclarecer essa escolha todos acabaram por partilhar histórias de vida, ao descreverem acontecimentos passados. Este trabalho, por ser um trabalho coletivo, servia também para perceber como se relacionavam e para perceber quais as noções espaciais de cada um. Todas estas questões seriam respondidas neste exercício, todas se refletiriam na forma como iriam ocupar o espaço, e como se iriam relacionar uns com os outros na ocupação desse mesmo espaço.

Na sessão seguinte, quase todos trouxeram os objectos pedidos; eram objectos muito diversos. Uma utente trouxe uma candeia em miniatura, que tinha sido comprada no mercado do Bolhão, mercado onde ela própria tinha sido vendedora. Um utente trouxe um retrato seu, de quando tinha apenas dois anos de idade. Outra utente trouxe um pequeno buda que conservava há vários anos, buda com que todos os seus netos tinham brincado durante a infância. O facto de trazerem objectos foi muito importante, para aprofundar o conhecimento sobre o universo de cada um, no entanto, no que toca ao trabalho de ocupação colectiva da maquete os resultados não foram assim tão positivos. Muitos colocavam os objectos na maquete de forma gratuita ou inconsequente, chegando mesmo ao ponto de pedirem ao colega do lado para escolher onde os colocar. Outros não arriscavam tomar uma decisão, outros ainda, faziam essa colocação ser

consequência directa do trajecto mais curto para chegar à maquete, colocando o objecto num local que permitisse a menor deslocação física dos seus próprios corpos, na realização dessa tarefa. Por diversas razões, a colocação dos objectos no espaço não era uma tarefa importante, embora os objectos fossem importantes. Mas a verdade é que o exercício acabou por se complexificar, através de questões que eu próprio fui levantando, e a verdade é que todos se esforçaram para dar resposta ao desafio e completar a cenografia. No início do exercício instalou-se o caos. Todos quiseram colocar os objectos ao mesmo tempo, o mais rapidamente possível. O que me levou a reconfigurar as minhas estratégias, para manter a disciplina necessária para a realização do exercício. Consegui imprimir ao exercício o ritmo certo, que permitisse concluir os trabalhos, mas também reflectir sobre todo o processo e questionar todas as tomadas de decisão. Acabei por recolher bastante material interessante, que me ajudou a conhecer melhor o grupo e a fazer a leitura dos seus perfis, acabei por aproveitar para fazer entrevistas (anexo), o resultado foi bastante positivo.

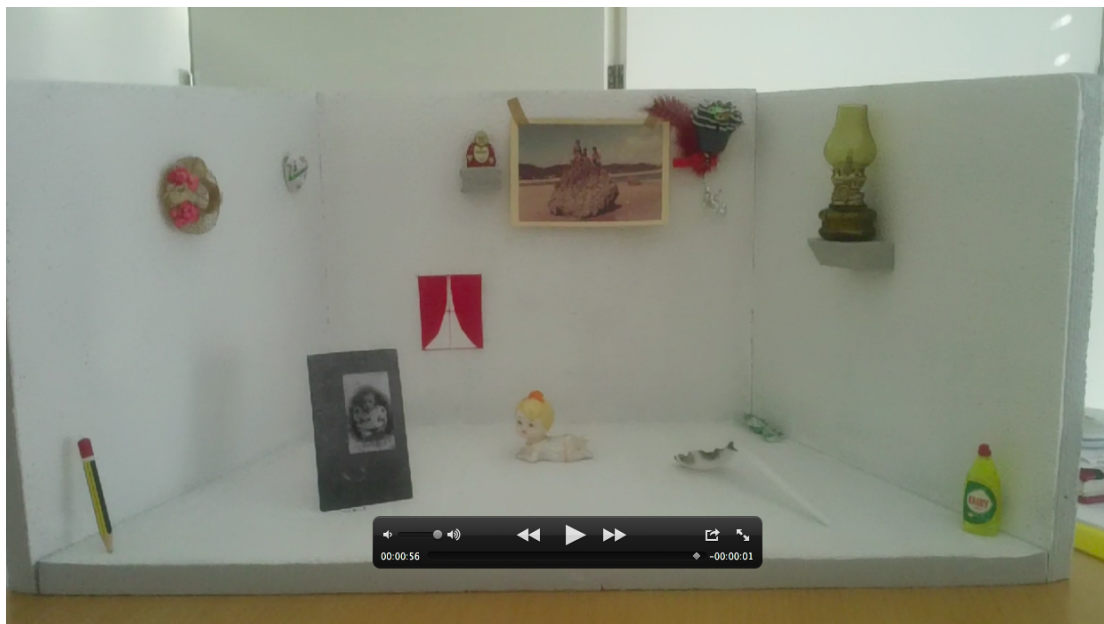


Figura 9: Cenografia coletiva.

3.1.1.2. Maquetes individuais

Neste segundo exercício, propus que cada elemento do grupo desenvolvesse a sua própria maquete. Comprei vinte placas de esferovite, EPS (poliestireno expandido) com uma dimensão de 100 X 50 X 2 (ctms) e planifiquei uma maquete que não fosse além das dimensões de uma placa de modo a conseguir vinte iguais (figura 10).



Figura 10: Planificação das maquetes individuais.

Transportei os materiais para o Centro de Dia, para que cada um pudesse construir a sua maquete. Fizemos três grupos de trabalho que se dividiram por três mesas diferentes; nesta sessão mostraram-se todos muito participativos e organizaram-se como numa autêntica linha de montagem. Eu fiquei nas acções de corte, porque notei que devido a algumas debilidades físicas, não estavam reunidas as condições necessárias para que pudessem executar essa tarefa. Este exercício fez-me perceber, que eram pessoas dotadas de uma grande cultura de trabalho e capacidade de esforço, tiveram imensa facilidade em trabalhar com os materiais. Trabalharam com esferovite e fixaram os painéis usando fita-cola de dupla face e palitos de madeira, concluíram esta tarefa em menos de uma hora.



Figura 11: Produção das maquetes individuais.

Em menos de uma hora tínhamos 20 maquetes prontas a serem trabalhadas. Pediram para trabalhar as maquetes sozinhos, durante a semana entre sessões. Concordei com a possibilidade de fazerem trabalho

individual fora das sessões marcadas. Na sessão seguinte, quase todos tinham as maquetes bastante adiantadas e, como os temas tratados e os materiais utilizados eram muito diversos, desenvolvemos longas conversas sobre as maquetes e profundas reflexões sobre o mundo. Muitas das maquetes refletiam o fascínio pelo campo, outras refletiam a importância nuclear da família, outras estavam saturadas de objectos decorativos sem grande significado afectivo para além do prazer do coleccionismo, surgiram referências a clubes de futebol, surgiram até miniaturas de bonecos de peluche. Algumas das maquetes estavam preenchidas, até ao limite que o espaço poderia conter. Certas maquetes combinavam elementos tridimensionais, com imagens bidimensionais coladas nas paredes, resultavam em exercícios complexos de perspectiva nem sempre bem resolvidos. As conversas em torno destas maquetes, rapidamente se afastavam da discussão sobre a escolha de materiais e respetivas soluções plásticas encontradas. O rumo da conversa dirigia-se sem excepção, para a descrição das vidas que ali ecoavam. Falavam-me das suas vivências e de como as traziam para as maquetes. Falavam sobre a dureza das suas vidas, frustrações sentimentais e desgostos amorosos, mas também sobre grandes amores, frustrações e aspirações a que nunca conseguiram dar resposta. Algumas destas senhoras tinham vindo para o Porto em busca de novas oportunidades, e relatavam as saudades dos seus lugares de origem.



Figura 12: Exemplo de uma cenografia individual.

Algumas senhoras não conseguiram executar o exercício, mas todos apresentaram, porque começaram a entreajudar-se espontaneamente. Percebi neste exercício, que o grupo tinha vontade de expôr os trabalhos, começaram a surgir questões tais como *o que é que fazemos com isto?* (sic). Procurei sempre explicar, que os exercícios não eram ainda o trabalho final, tive de explicar esta questão várias vezes. Foi neste momento que tomei consciência, que tinha de repetir várias vezes as respostas sobre o que quer que fosse. Jacob quando fala das dificuldades relacionadas com os idosos alerta para alguma agressividade, introversão ou teimosia que ele define de “casmurrice”, comportamentos frequentes nos idosos institucionalizados (Jacob, 2013, pág. 42). Mas nesta altura, tomei consciência de que poderia desenvolver o trabalho usando a maquete, como uma ferramenta com enormes potencialidades.

3.1.2. O autorretrato

O trabalho do autorretrato foi um exercício que propus ao grupo e que fora já desenvolvido anteriormente por Manuela Bronze, com um grupo de idosos. O exercício partia da leitura de um texto *Fumar ao espelho* (Cardoso Pires, 1991, pp. 89-94), trata-se de um autorretrato escrito de José Cardoso Pires. A minha orientadora escolheu utilizar tecidos neste exercício, para evitar a “fobia” ao papel branco e a utilização de materiais tradicionais de desenho, uma vez que podia fazer com que os idosos se acanharem por não saberem desenhar. Já os tecidos, num grupo maioritariamente formado por mulheres, era um material com o qual todos se sentiam familiarizados e capazes. Pedi aos vários elementos do grupo que trouxessem restos de tecidos, lã, botões e um espelho. Estes autorretratos partiram da observação da própria imagem nos espelhos, realizando cada um (com tecido, botões, tesouras e linhas), os auto-retratos com resultados muito interessantes. Após ver as imagens de registo dos trabalhos finais, senti uma grande motivação para experimentar este exercício, com o meu grupo de trabalho. Desde logo, o exercício de auto-observação ao espelho poderia ser muito relevante, para o meu projecto, por outro lado, a utilização de outros materiais permitia exercitar a experimentação plástica, novas texturas e cores. Estava muito entusiasmado, com a possibilidade de experimentar este exercício com o grupo e muito curioso para ver como representariam os seus próprios rostos.

3.1.2.1. O texto de José Cardoso Pires

Na leitura do texto de José Cardoso Pires contei com a presença de dez elementos do grupo. Neste momento, que aconteceu logo a seguir à Páscoa, o grupo estava reduzido. Mesmo assim, todos quiseram ler o texto e mesmo alguns que tinham dificuldades em trabalhar nos exercícios práticos anteriores, fizeram questão de ler o texto. Uma das senhoras que por debilidades físicas não conseguia realizar outros trabalhos que envolviam manipulação de materiais conseguiu participar na leitura. Era uma antiga farmacêutica que viu, creio eu, na leitura uma oportunidade de participação. Alguns, apesar das enormes dificuldades participaram na leitura, e puderam perceber um pouco sobre o pedido formulado por mim de trazerem um espelho, para se poderem observar.

3.1.2.2. Criação do autorretrato

Este processo de criação permitiu a cada elemento do grupo, conhecer-se a si mesmo e, em consequência, evoluir. A cada passo dado para desenvolver o desenho do seu rosto, cada indivíduo se sentiu capaz de transformar as suas aflições e as suas angústias em cor e movimento. O exercício de autorretrato ajudou a descobrir diferentes maneiras de lidar com as várias dificuldades, que foram surgindo. Neste exercício, compreendi que a ideia de autorretrato os assustava, mesmo algumas senhoras que tinham sido costureiras sentiam-se apavoradas, com a ideia de falhar. Eu comecei a autorretratar-me, cortando tecidos e cozendo botões para fazer os olhos ... Eles começaram a trabalhar, também

notando-se, que alguns sentiam mais motivação que outros ou menos medo que outros. Nem todos trouxeram espelho, a sessão passou por momentos de grande frenesim, porque os espelhos eram partilhados. Dei-me conta, que o exercício do autorretrato promovia uma reflexão acerca de como os idosos se viam. Não reflectia a forma como se viam ao espelho naquele momento, mas a forma como se imaginavam actualmente. Reflectindo sobre elementos da realidade física representavam elementos que traduziam outras realidades. É o caso de uma das senhoras, que aplicou dois botões de tamanhos diferentes para representar os seus olhos. Quando questionada sobre o motivo que a havia levado a proceder desse modo, respondeu-me que tinha um olho maior que o outro. Eu não conseguia ver a diferença de tamanho entre os seus dois olhos, por isso, ela ao espelho também não o conseguiria ver. Entretanto, soube que esta senhora quase não vê de um dos olhos (o do botão mais pequeno), enquanto o outro olho (o do botão maior) é perfeitamente saudável. Os botões representavam os olhos da senhora, se tivermos em conta a função função da visão, mas evocavam muito mais informação acerca do sujeito, do que a sua imagem no espelho conseguia revelar. E afinal, não é isso um autortetrato?

3.1.3. Resumo

Como havia estipulado, esta primeira parte serviu para aproximação e engajamento de todos os elementos que pertenciam ao grupo. Passei a conhecer-me melhor e pude fazer uma autoanálise para ultrapassar preconceitos. Não era possível trabalhar se não passasse a adoptar uma

postura mais horizontal. O meu preconceito, não passava por uma atitude de quem olha para os idosos como seres infantis ou infantilizados. Não acreditava *que a velhice corresponderia a uma espécie de "segunda infância", com tudo o que isso traduz em termos de infantilização, dependência e diminuição da responsabilidade individual dos idosos, conduzindo a uma inevitável redução do seu estatuto social* (Fonseca, 2006, pág. 27). O meu preconceito prendia-se com um respeito excessivo na forma como os abordava, um sinal da minha educação, que separava os idosos do resto da sociedade e que me fazia ver os idosos como uma franja social que não pode ser tratada com igualdade, antes com alguma subserviência. Nivelamento no trato foi a minha primeira grande aprendizagem, sem isso, não conseguiria desenvolver este projecto, não conseguiria levar a cabo uma Investigação - Ação - Participativa.

4. Capítulo IV

(des)lugar

4.1. Escolha do Espaço para apresentação pública

4.1.1. A Estação do Metro do Campo 24 de Agosto

Como anteriormente referido, durante o processo de investigação surgiu a hipótese apresentada pela Dra. Márcia Neto – Diretora Técnica do Centro de Dia e E.R.P.I. e Supervisora do projeto – de se fazer uma apresentação pública, na Estação do Metro do Porto do Campo 24 de Agosto. Mostrei-me prontamente receptivo à proposta. A estação situa-se na freguesia do Bonfim, área de residência dos idosos e o piso -2, trata-se de um espaço intermédio entre o cais de embarque e a entrada da estação. Por essa razão, este espaço trata-se de um local de passagem que se define pela sua grande amplitude, sendo ocupado apenas por um quiosque na zona de passagem entre as escadas do piso -1 para o piso -2 e das escadas de acesso do piso -2 ao cais.

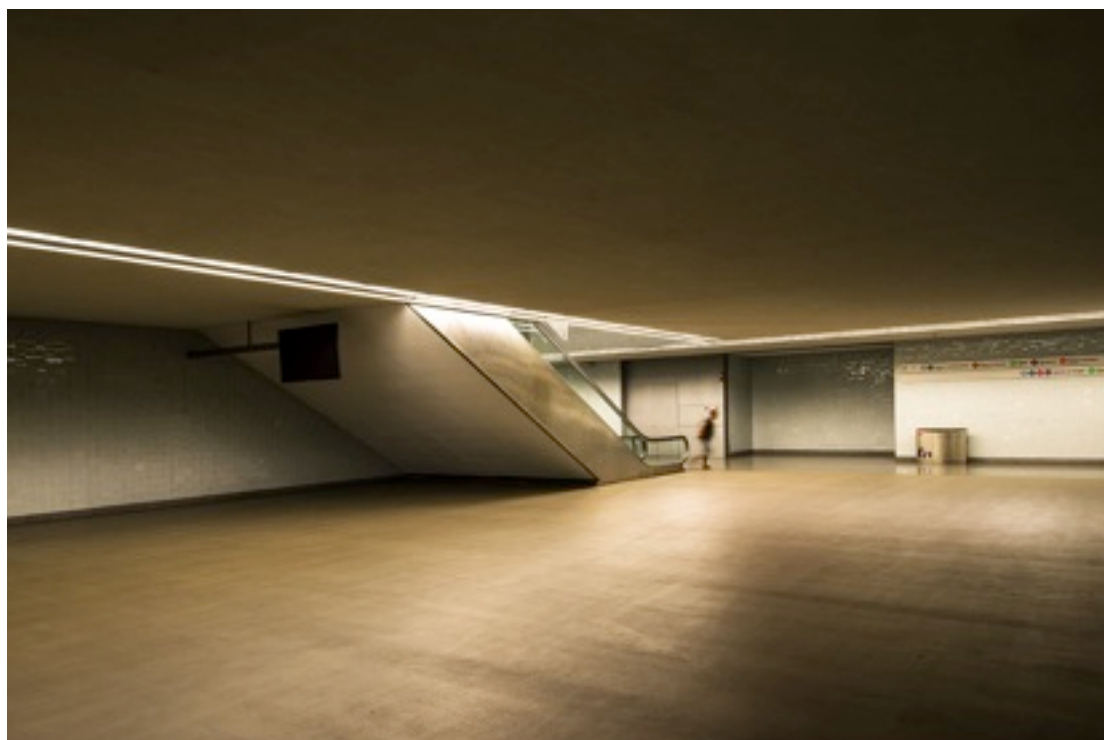


Figura 13: Piso -2, estação Campo 24 de Agosto (↕ Rui Pedro Bordalo).

É um espaço não ocupado, que ultrapassa os mil e quatrocentos metros quadrados. Este local contém no seu centro, um achado arqueológico de um antigo reservatório de água. O achado que se encontra em exposição permanente chama-se *Poço ou Arca de Água de Mijavelhas*. Mas que, devido à amplitude do piso, não se sobrepunha visualmente ao espaço pedido para o projecto, que se situava no lado oposto ao quiosque. Para a escolha do espaço, um elemento arquitectónico chamou a minha atenção. Do lado oposto ao quiosque, existe um “nicho” com 5,08 de largura por 2,85 metros de profundidade.

A Metro do Porto autorizou a cedência do espaço no piso -2, através da Dra. Catarina Ferreira do Gabinete de Comunicação, que desde o início se mostrou receptiva em acolher o projecto.

4.1.2. O não-lugar da estação do Metro

Segundo Marc Augé, os *não-lugares* são o espaço da sobremodernidade (Augé, 2016, p. 95). O espaço da sobremodernidade, não aspira à aproximação dos indivíduos. Não são espaços de partilha, de sociabilização e de criação de lugares, *são constituídos em relação com certos fins (...), e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços* (Augé, 2016, p. 82). A estação de Metro é apenas um local de passagem, não cria identidade singular, nem relação, mas semelhança. Os transeuntes, apenas se preocupam em obliterar o passe ou o bilhete e seguir viagem. O seu objectivo é alcançar um determinado destino. O espaço dos *não-lugares desencorajam a ideia de "estabelecer-se" tornando a colonização ou domesticação do espaço quase impossível* (Bauman, 2001, p. 119). Toda a carga informativa das palavras e dos textos é apenas aquilo que Augé define como *instruções de uso*. Quando assumi, que queria apresentar o trabalho final na Estação de Metro e comuniquei esse desejo ao grupo, tomei consciência que este espaço não era um espaço familiar para nenhum deles. Alguns dos idosos nunca tinham andado de metro. O metro era um elemento demasiado recente na cidade, para esta geração. O metro é apenas mais um sinal de mudança numa cidade cada vez mais descaracterizada pela requalificação. Nesta estação, obra do arquitecto Souto Moura, também aqui se aponta um universo urbano, cada vez mais estilizado por grandes obras de arquitectura, característica da Hipermodernidade assim classificada por Gilles Lipovetsky. A estação do Metro transforma-se em símbolo do progresso desenfreado, que subtrai e aniquila todo um conjunto de características que estes idosos transportam.

O Porto para estes idosos era um lugar onde as pessoas se conheciam e se relacionavam. Todas estas características do domínio do *transestético* (Lipovetsky, G., & Serroy, J., 2014, p. 31) como esta estação de metro, se opõem a uma cidade dos cafés, dos jardins, das pessoas simples, das ilhas, dos bairros e dos pequenos empregos. A estação do Metro simboliza a *vida precária* (Bauman, 2007, p. 8), desprovida de expressões simbólicas, de identidade, de relações e de história. Convida à *individualidade solitária*, à *passagem, ao provisório e ao efémero* (Augé, 2001, pág. 70).

4.2. Desenvolvimento do projeto

4.2.1. O recurso da maquete para reconhecimento do espaço

Quando propus ao grupo que fossemos visitar o espaço da Estação, alguns elementos ficaram um pouco apreensivos. Mesmo, quando lhes expliquei, que a Dra. Márcia Neto tinha conseguido a carrinha da Junta de Freguesia do Bonfim, para nos levar até lá. As preocupações deviam-se à sua dificuldade de mobilidade, preocupações normais para um idoso ou para pessoas com mobilidade reduzida. A primeira abordagem do espaço foi realizada com recurso a imagens fotográficas, de salientar, que alguns dos idosos não conheciam a estação, outros, não tinham sequer utilizado o Metro como meio de transporte. Mas, a fotografia não resolvia problemas de revisão do espaço tornando-se um recurso fraco, pelas suas limitações espaciais. Decedi criar uma maquete do espaço a ocupar na estação de Metro do Campo 24 de Agosto. Esta experiência remeteu-me para a série

documental *Vizinhos*, apresentada no canal SIC Notícias.



Figura 14: Protótipos para a intervenção no bairro de Schilderswijk – Haia.

O episódio *A Haia de Siza Multicultural* (SIC Notícias, 2016), trata a intervenção do arquitecto Álvaro Siza Vieira no bairro de Schilderswijk em Haia, nos anos 80. Bairro, onde metade da população era Holandesa e a outra metade era imigrante. A aspiração do arquitecto era criar casas iguais para todos, mas para isso, era fundamental que respeitasse o universo cultural de todos os seus habitantes. Dadas as dificuldades de comunicação (diversas línguas diferentes, vários tradutores a mediar as conversações), foi construída dentro de um pavilhão uma maquete do bairro com protótipos dos apartamentos, para que, a população pudesse criticar a proposta de casa que pretendiam construir (estes documentários estiveram em exibição no Pavilhão de Portugal na Bienal de Veneza de 2016). Escolhi trabalhar o modelo de Siza recorrendo a um recurso imagético tridimensional, que me permitisse criar uma representação, em escala, da Estação, permitindo aos

idosos uma leitura do espaço. Embora, os protótipos de Siza Vieira fossem à escala 1:1, constituíam um modelo de trabalho adaptável por meio de uma maquete e não de um protótipo, à área de trabalho que o Lar dispunha. No Lar do Senhor do Bonfim, com o grupo de trabalho, trabalhamos à escala 1:20, que permitiu ter uma visão mais abrangente do espaço. Deste modo, e alterando o sentido do ditado, se o grupo de trabalho não se poderia deslocar à Estação do Metro Campo 24 de Agosto, a Estação Campo 24 de Agosto viria ter com o grupo ao Lar do Senhor do Bonfim. Pudemos assim, desenvolver o projecto de uma Instalação com recurso a uma maquete e estabelecer um método de trabalho, que incluísse a construção, com possibilidades de alterações necessárias, fomentando a análise e a crítica, ampliando a margem de progressão.

4.2.2. A memória, o sonho e processo de concretização

Propus a exploração da memória pessoal, enquanto mecanismo em constante transformação e reformulação e o sonho enquanto esperança e anseio, criando um espaço cenográfico que fosse coerente com estes dois pontos de partida. Comecei por falar ao grupo sobre o espaço da estação, explicando a ideia de *não-lugar*. Pretendi estabelecer um diálogo sobre as memórias dos idosos, na sua relação com o passado de uma cidade, que tende a desaparecer.

Uma das idosas sugeriu colocarmos dentro da estação, um jardim com relva e árvores. Embora, a ideia parecesse excessiva era interessante. Chegamos à conclusão, que poderíamos criar a ideia de um espaço verde, com recurso a materiais artificiais. Eu propus a utilização da relva artificial, de modo, a

marcamos uma mancha de verde no interior do “nicho”. Esta delimitaria a área da nossa cenografia. Gostaram da ideia, mas não conseguiam ter uma consciência das dimensões desta relva, como nesse momento ainda não tinha acabado a maquete, acabei por comprar a relva artificial, nas dimensões reais e levei-a até ao Lar, para poderem ter uma ideia mais exacta das dimensões. Quando estendi a relva no chão da sala, assustaram-se. Pânico geral! Pensei que não tivessem gostado da relva artificial, que não correspondia ao que tinham imaginado mas, o que os preocupava, era afinal, a escala do trabalho. Saindo das maquetes e dos objectos em miniatura sentiam-se fisicamente impotentes, para me ajudarem a construir a instalação. Tive de explicar, que eu trataria da construção dos elementos e da sua colocação no espaço. Ultrapassado este problema continuamos o trabalho, de construção da cenografia. Eis, que surge a ideia do aquário, quando uma das idosas me perguntou “e se colocássemos um aquário nesse espaço?” (sic). A ideia agradou-me logo à partida, embora, alguns não achassem a melhor solução e sugeriram em vez do aquário, colocar um pequeno lago. A ideia do aquário era uma forma limpa de representar o elemento água, que simbolizaria a memória. Elemento, que remete para o início de tudo, capaz de evocar o nosso estado aquático antes do nascimento. É de salientar que, durante estas sessões, os idosos diziam-me, que não podia contar com a sua presença na estação, mesmo na apresentação, porque tinham dificuldades em andar. Era constante questionarem-me, onde se iriam sentar, até uma idosa me propôr que poderíamos colocar umas cadeiras de jardim. Eu respondi, que isso simbolizaria o sonho e anseio de um idoso, o desejo de se poder sentar, o desejo de poder estar confortavelmente em qualquer sítio. Uma ideia

simples mas muito esquecida nas cidades contemporâneas, muito esquecida em locais de trânsito, como na estação de metro, que no piso intermédio não tem um único banco. Devo acrescentar, que nesta fase do trabalho contava com apenas seis elementos a trabalhar no grupo. Em conjunto propusemo-nos recuperar a ideia surgida no primeiro exercício da maquete colectiva, onde alguém, que se esquecera de trazer um objecto, desenhou uma janela que ficou colocada no fundo, tendo afirmado serem as janelas importantes para se renovar o ar. Ora, sendo a estação um local fechado evocava o espaço subterrâneo, fechado, artificial. Um ambiente artificial, em que, só o engenho encontra soluções, para poder ser funcional para humanos.

O grupo achava que o trabalho precisava de som. Precisava de sons como aves ou crianças. A ideia do som agradou-me e eu propus-lhes, que poderíamos gravar as histórias que contavam e as canções que cantavam, e, desse modo, podíamos incluir um elemento sonoro na instalação dentro do suporte do aquário. A ideia da luz surgiu através de um trabalho de Robert Morris – *Untitled, 1965/66* (figura 15) – uma peça em forma de anel dividido em duas metadas por uma estreita abertura que emite do seu interior luz fluorescente.



Figura 15: Morris, Robert. *Untitled (Ring with light)*. 1965-66.

No projecto *(des)lugar*, a luz vertical que emanava de forma ascendente do interior do aquário ao tecto da Estação, iluminaria o aquário. A iluminação e o som das gravações, em conjunto, instalaram uma sensação de presença viva ao trabalho da memória, de algo que vivia no seu interior. Numa das últimas sessões reapareceram participantes, que tinham desistido. Atraídos pela maquete que representava a Estação, sentamo-nos à mesa, à volta da maquete, para reflectirmos sobre a implementação da instalação, no espaço. Um dos presentes tinha sido fresador profissional e também desenhador técnico, estudou engenharia após se ter reformado. Este idoso propôs que a relva artificial tivesse a configuração rectangular ocupando a área total do "nicho". Segundo ele havia que criar uma fronteira visual, entre, a cenografia e o resto do espaço da Estação, pois, tratavam-se de mundos distintos. Estava claro, que este idoso tinha uma bagagem

visual, diferente dos restantes. Isso tornou-se evidente, quando sugeriu que a cortina ficasse fora do “nicho”, noutra parede. Seria outra instalação, na mesma estação e o ar seria o elemento de ligação destas duas peças, com a Estação do Metro.

4.2.3. Tratamento estético

O tratamento estético é resultado de um conjunto de opções técnicas, que estabelecem uma linguagem visual, que imprimem a esta instalação cenográfica, a ambiência pretendida por todos. Neste subcapítulo pretende-se reflectir, sobre a questão das escolhas, na estética da instalação cenográfica.

Trabalhar, com um grupo de idosos é um processo moroso de constante negociação, tanto, sobre os elementos cenográficos a apresentar (escolhas), assim como, a sua participação no projeto. Este processo tem de respeitar o direito fundamental de cada idoso – direito de escolha, princípio abordado por Luís Jacob e já citado anteriormente por mim; a reciprocidade na transmissão de conhecimento é um objecto fundamental, envolvendo todas(os) as/os participantes de modo a que estas(es) se sintam preenchidas(os). Mas, num processo como este é necessário haver liderança. Essa liderança não passa, apenas e só, por decidir e planear os exercícios a desenvolver com os participantes, passa também por mediar a relação entre o mundo real, que se procura representar e o mundo simbólico que se pretende construir. Esta liderança passa por conseguir sistematizar, as ideias e sugestões de todos, conseguir estabelecer relações entre elas e

conseguir abdicar de todas as que são excessivas. Por vezes, o exercício de excluir é mais doloroso, que o de construir. Foi, durante a concepção do trabalho final, que percebi, que não era apenas um moderador mas, também um decisor.

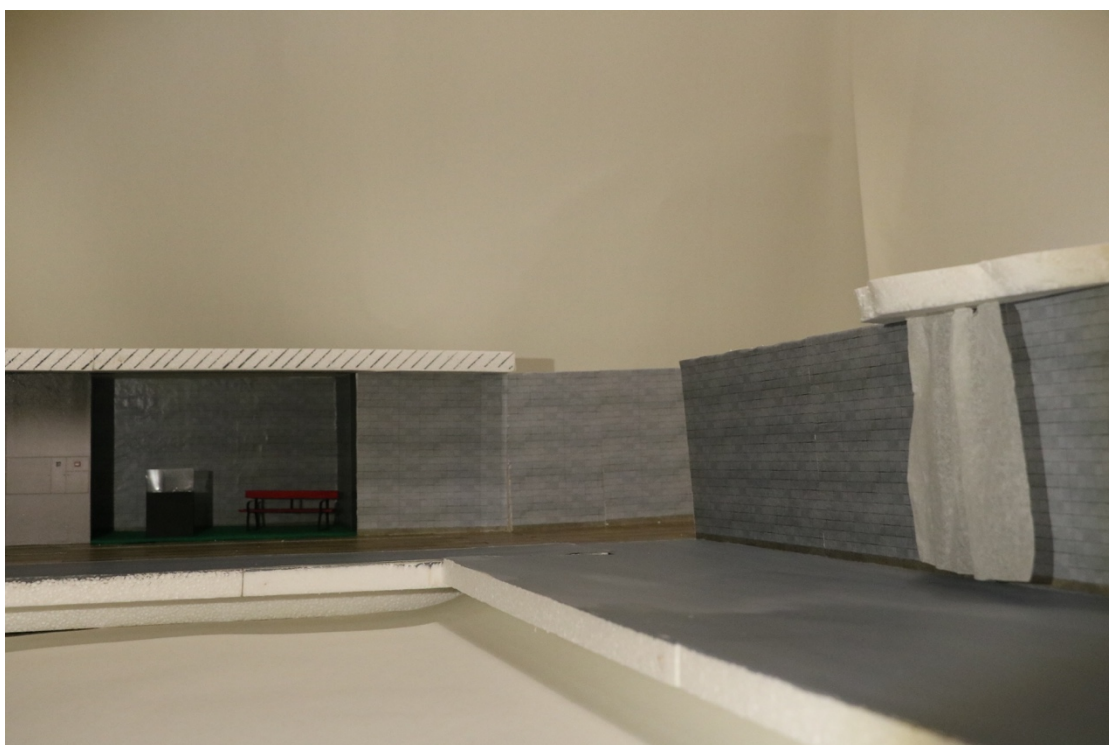


Figura 16: Maquete finalizada.

4.3. Construção e Montagem

4.3.1 Construção da cenografia

A construção dos elementos da cenografia foi da minha inteira responsabilidade: o banco de jardim, o aquário e a estrutura que o suporta. Não pude contar, com o apoio do grupo na construção dos elementos e na

montagem da instalação, porque têm limitações físicas e limitações técnicas, que impossibilitavam essa participação. A construção dos objectos foi executada em minha casa (todo o trabalho com madeira e vidro) e nas oficinas da ESMAE (trabalho de solda). Realizei uma réplica de um banco, do Jardim de S. Lázaro, um aquário de vidro (90 X 45 X 45 cms) e a base do aquário - um plinto (que suporta e esconde todo o equipamento de iluminação e som).

Os meus conhecimentos técnicos prévios foram importantes, o domínio das técnicas e dos materiais, desde a soldadura, ao trabalho com madeira e aglomerados, electricidade, vidro, etc. Utilizei materiais, com os quais estou familiarizado, pelo meu trabalho artístico e formação em escultura e pela minha prática profissional, como técnico de Museografia.

Para a concepção do dispositivo sonoro, que partiu de gravações audio que eu realizei nas sessões de trabalho, com depoimentos dos idosos e conversas informais, contei com a colaboração de Ana Joana Amorim. Não me agradou o resultado dessas captações, estes relatos cliché já demasiado explorados. Pensei por isso, sobrepôr todas as faixas gravadas, criando uma "cacofonia", que funcionasse como uma trama sonora. Um som cheio de histórias do passado, que cria uma atmosfera, um ambiente. A cacofonia criou um distanciamento ao particular, potenciando o passado, como ambíguo pela imaterialidade do tempo.

4.3.2 Montagem na estação Campo 24 de Agosto

A montagem da Instalação *(des)lugar* deu-se no dia 16 de Julho, para isso, contei com a ajuda de Ana Joana Amorim e de Ricardo Dias. Ambos,

trabalham regularmente com artistas prestando-lhes apoio técnico, na montagem de exposições. Ao longo da minha experiência profissional, na mesma área, percebi a importância do apoio de um técnico, o quanto alivia a pressão, que tem inevitavelmente a instalação de uma obra. O dia de montagem correu muito bem, às 17h a instalação estava pronta.



Figura 17: *(des)lugar* (↓Ana Amorim).



Figura 18: *(des)lugar* (↓Ana Amorim).



Figura 19: *(des)lugar* (↓Ana Amorim).

CONCLUSÃO

O processo de construção deste projecto foi pautado, por um receio constante de falhar. Questões inerentes ao acto criativo, acrescidas das inerentes às relações humanas, assombraram, com a terrível hipótese de falhar com as pessoas. Um projecto desta natureza obriga a um questionamento constante da realidade social e das relações pessoais. Uma reformulação constante das concessões e das opções. Não acredito em investigação sem risco, não se investiga na zona de conforto. O trabalho de Mestrado, também é um teste à capacidade de arriscar. Todo o trabalho de risco implica esforço. Todo o trabalho de risco é um teste à resiliência.

Este projeto pretendeu destacar as práticas artísticas com a comunidade, extendendo a cenografia à área social. Fortalecendo a prática da cenografia, valorizando-a. Alargando a sua área, de conhecimento e motivando a sua pesquisa, abrindo o campo à *pluralidade de abordagens que constituem uma rede de informação e conhecimento adaptado às exigências da cultura contemporânea* (Nicolau, R. 2016).

BIBLIOGRAFIA

Almeida, Ivone & Camargo, Cristina (2016). *Tenho 25 anos*. Porto: Fundação de Serralves.

Appia, Adolphe (2002). *A obra de arte viva*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema. Recuperado em 3 de Agosto de 2017, de <https://docgo.org/download/documents/appia-a-obra-de-arte-viva>.

Augé, Marc (1996). *A Guerra dos Sonhos: Exercícios de Etnoficção*. (Miguel Serras Pereira, trad.). Oeiras: Celta Editora.

Augé, Marc (2016). *Não-Lugares: Introdução A Uma Antropologia Da Sobremodernidade*. (Miguel Serras Pereira, trad.). Lisboa: Letra Livre.

Barbosa, Frederico, (2015). Direitos Humanos, Património Cultural e Políticas Públicas. In Inês Virgínia Prado Soares & Sandra Cureau (orgs.), *Bens Culturais e Direitos Humanos*. São Paulo: Sesc.

Barroso, P. (2004). *Arte e Sociedade: Comunicação Como Processo*. Atas dos Ateliers do 5o Congresso Português de Sociologia, Universidade do Minho, 2004. Recuperado em 15 de Novembro de 2016, de https://www.aps.pt/cms/docs_prv/docs/DPR460e8

4135cce8_1.pdf

Bauman, Zygmunt (2001). *Modernidade Líquida*. (Plínio Dentzien, trad.).

Rio de Janeiro: Zahar. Recuperado em 12 de Novembro de 2015, de <https://amodernidadeliquida.wordpress.com/2014/12/06/livro-modernidade-liquida-em-pdf/>.

Bauman, Zygmunt (2007). *Vida Líquida*. (Carlos Alberto Medeiros, trad.).

Rio de Janeiro: Zahar. Recuperado 31 de Janeiro de 2016 de http://www.grupodec.net.br/wp-content/uploads/2015/10/ZygmuntBaumanVida_Liquida-book.pdf.

Bishop, Claire (2005). *Instalation Art*. Londres: Tate Publishing.

Boal, Augusto (1991). *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio

de Janeiro: Civilização Brasileira. Recuperado em 18 de Novembro de 2016 de <https://artenocampo.files.wordpress.com/2013/09/teatro-do-oprimido-e-outras-poc3a9ticas-polc3adticas-1.pdf>.

Brook, Peter (2008). *O Espaço Vazio*. (Rui Lopes, trad.). Lisboa: Orpheu

Negro.

Barthes, R. (2009). *Ensaio Críticos*. (António Massal, Isabel Pascoal, trad.).

Lisboa: Edições 70.

Cohen, Miriam Aby (2007). *Cenografia brasileira século XXI: diálogos*

possíveis entre a prática e o ensino. (Dissertação de Mestrado).

Recuperado em 27 de Abril de 2017 de RCAAP: https://www.rcaap.pt/detail.jsp?id=oai:agregador.ibict.br.BDTD_USP:oai:teses.usp.br:tde-17102007-090756.

Crouwel, Wim (1993). Foreword. In Wilson, Robert - Schoon, Talitha et al. *Portrait Still Life Landscape*. Roterdão: Museum Boymans- van Beuningen.

Cruz, Hugo (org.) (2016). *Arte e Comunidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Dombeck, Luciana Galvão (2014). Cenografia aplicada a ambientes comerciais. In Ismael Scheffler e Laíze Márcia Porto Alegre (orgs.), *Questões de cenografia I* (pp. 123-151). Curitiba: Arte Final. Recuperado em 18 de Abril de 2016, de http://www.ct.utfpr.edu.br/tut/arquivo/QUESTOESDECENOGRAFIAI_digital.pdf.

Fonseca, A. M. (2006). *Envelhecimento: Uma Abordagem Psicológica*. Porto: Universidade Católica Editora.

Fried, Michael (1967). *Art and objecthood*. Recuperado em a 24 de Maio de 2017, de <http://atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjcthd.Pdf>.

Glytzouris, Antonis (2008). On the emergence of European avant-garde theatre. In Justice-Malloy, Rhona (eds.). *Theatre history studies* (vol. 28 pp. 131 - 146). Tuscaloosa: The University of Alabama. Recuperado em 23 de Março de 2017 de https://books.google.pt/books?id=ybLY1kyWxUcC&printsec=frontcover&dq=Theatre+history+studies+2008&hl=pt-PT&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Theatre%20history%20studies%202008&f=false.

Goffman, Erving (1993). *A Apresentação Do Eu na Vida De Todos Os Dias*. (Miguel Serras Pereira, trad.). Lisboa: Relógio D' Água.

Goldberg, RoseLee (2012). *A arte da performance - Do futurismo ao presente*. (Jefferson Luís Camargo e Rui Lopes, trad.). Lisboa: Orfeu Negro.

Hiesl, Angie (2015). *X-times people chair*. Recuperado em 30 de Julho de 2017, de <http://www.angiehiesl.de/eng/index.php?page=cat&catid=19>.

Instituto Nacional de Estatística (2011). *Censos 2011 - Resultados definitivos*. Recuperado em 15 de Novembro de 2016 de file:///Users/arturruivo/Downloads/Censos2011_ResultadosDefinitivos_Portugal_2.pdf

Jacob, Luís (2007). *Animação de Idosos: Actividades*. Porto: Âmbar

Krauss, Rosalind (1979). *Sculpture in the expanded field*. Recuperado em 5 de Maio de 2017, de https://monoskop.org/images/b/bf/Krauss_Rosalind_1979_Sculpture_in_the_Expanded_Field.pdf.

Lehmann, Hans-Thies (2007). *O teatro pós-dramático*. Pedro Sússekind (trad.). São Paulo: Cosac & Naify. Recuperado em 7 de Julho de 2017 de https://monoskop.org/images/0/05/Lehmann_Hans-Thies_Teatro_pos-dramatico.pdf.

Linke, Inês (2006, Julho). O espaço performático. *Arte e filosofia*. Nº 1, pp. 134 - 138. Recuperado em 15 de Junho de 2017 de <http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/issue/view/67/showToc>.

Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2014). *O Capitalismo Estético Na Era Da Globalização*. (Luís Filipe Sarmiento, trad.). Lisboa: Edições 70.

Longo, Juliana Perrella (2014). O uso da cenografia em museus e espaços expositivos. In Ismael Scheffler e Laíze Márcia Porto Alegre

(orgs.), *Questões de cenografia I* (pp. 99-121). Curitiba: Arte Final. Recuperado em 18 de Abril de 2016, de http://www.ct.utfpr.edu.br/tut/arquivo/QUESTOESDECENOGRAFIAI_digital.pdf.

Look, Ulrich (ed.) (2004). *A obra de arte sob fogo – Inovações artísticas 1965 – 1975*. Porto: Fundação de Serralves.

Lotker, Zupanc (2015, 4 de Junho). Expanding Scenography: Notes on the curatorial developments of the Prague Quadrennial. *Theatre and Performance Design*, vol. I, pp. 7 - 16. Recuperado em 13 de Junho de 2017 de <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/23322551.2015.1023664?journalCode=rdes20>.

Menezes, Elisangela Dias (2007). *Curso de direito autoral*. Belo Horizonte: Del Rey. Recuperado em 7 de Agosto de 2017 de https://books.google.pt/books?id=hvUrkXb9O90C&printsec=frontcover&dq=curso+de+direito+autoral&hl=pt-PT&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=curso%20de%20direito%20autoral&f=false.

Nicolau, Ricardo (ed.) (2016). *Que Sais-Je?: Livros e Edições de Artista*. Porto: Fundação de Serralves.

Pires, José Cardoso & Portela, Artur (1991). *Cardoso Pires por Cardoso Pires: Entrevista de Artur Portela* (1ª Ed. 124 p., pp. 89 - 94). Lisboa: Publicações D. Quixote.

Read, Herbert (1982). *A Educação pela Arte*. (A.M.Rabaça, L.F.S.Teixeira, trad.). Lisboa: Edições 70.

Reily, Lucia (2004). *Escola Inclusiva: linguagem e mediação*. Campinas: Papyrus Editora. Recuperado em 30 de Maio de 2017 de

<https://books.google.pt/books?id=QNzL4ZaCcS0C&printsec=frontcover&dq=escola+inclusiva&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwj7k5Lm1e7WAhXCrxoKHZPIBewQ6AEIJjAA#v=onepage&q=escola%20inclusiva&f=false>.

Ribeiro, Edilene (2012). A maquete como recurso no ensino da geografia. In Clézio Santos, (org.). *Geografia, ensino e ambiente na Baixada Paulista* (pp. 11-36). Santos: Agbook. Recuperado em 30 de Maio de 2017 de <https://books.google.pt/books?id=eWdJBQAAQBAJ&pg=PA11&dq=edilene+ribeiro&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwjM5cL7z-7WAhVGOBoKHUjVAPYQ6AEIKzAB#v=onepage&q=edilene%20ribeiro&f=false>.

Rossini, Elcio (2012). *Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: Uma abordagem além da representação*. Recuperado em 16 de Dezembro de 2016, de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-37862012000300001.

SCENOGRAPHY EXPANDING SYMPOSIA (2010). Recuperado em 07 de Junho de 2017, de <http://www.intersection.cz/res/data/001/000159.pdf>.

SICnotícias (2016). A Haia de Siza Multicultural [Video webcast]. [Episódio de série e televisão]. In *Vizinhos*. Recuperado em 30 de Abril de 2017 de <http://sicnoticias.sapo.pt/programas/vizinhos/2016-05-29-Vizinhos-A-Haia-de-Siza-multicultural>.

Souza, Lucas Frabrizio (2012) . *A cenografia e as megaexposições do século XXI*. (Tese de Mestrado). Recuperado em 5 de Maio de 2017 de RCAAP: https://www.rcaap.pt/detail.jsp?id=oai:agregador.ibict.br.BDTD_USP:oai:teses.usp.br:tde-05032013-103246.

Tavares, Carla (2014),(Presidente da Câmara Municipal da Amadora). A intervenção municipal na promoção do envelhecimento ativo. In Câmara Municipal da Amadora, Rita Wengorovius e Ramon Aguiar (orgs.). *Teatro e comunidade: Projeto de investigação com seniors*. Amadora: Teatro de Identidades. Acedido em 12 de Dezembro de 2016, de RCAAP. <http://hdl.Handle.net/10400.21/3650>.

Urssi, Nelson José (2006). *A linguagem cenográfica*. (Dissertação de Mestrado). Acedido em 15 de Abril de 2017, de http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAAnica/Pesquisa/a_linguagem_cenografica.pdf.

ANEXOS

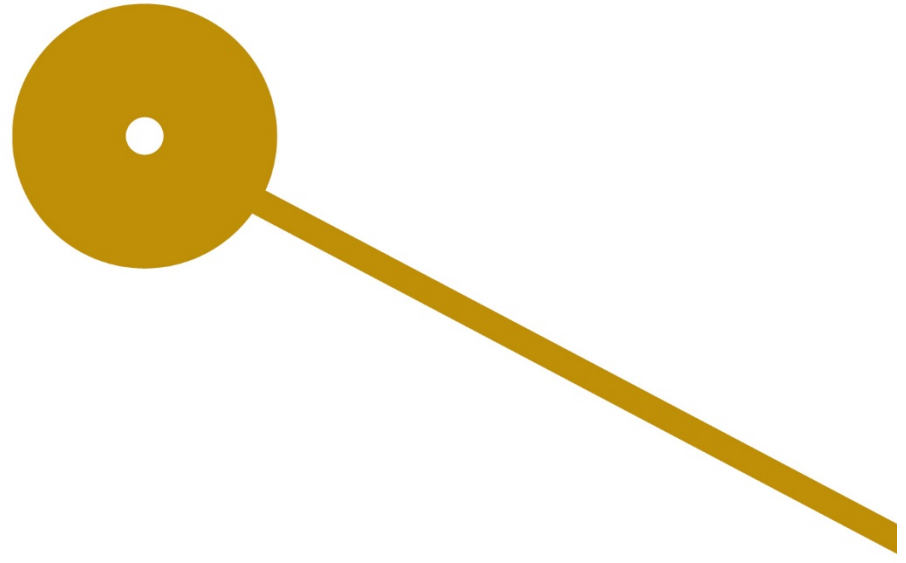
Desenhos Técnicos

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADOTEATRO
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO
EM DESIGN DE CENOGRAFIA



(des)lugar – Projeto de cenografia com idosos
Artur Filipe Pinho Ruivo