

Os Lugares do Espetáculo
A Cenografia e as Artes Plásticas,
Diálogo com a criação musical do Serviço Educativo da Casa da Música

Mafalda Guimarães dos Santos Oliveira Ramos

Mestrado em Teatro

Relatório de Estágio para a obtenção do grau de Mestre em Cenografia

Com orientação do Professor Doutor Helder Maia
e co-orientação da Professora Doutora Rute Rosas

Setembro 2013

Os Lugares do Espetáculo
A Cenografia e as Artes Plásticas,
Diálogo com a criação musical do Serviço Educativo da Casa da Música

Mafalda Guimarães dos Santos Oliveira Ramos

Mestrado em Teatro

Instituto Politécnico do Porto
Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo

Setembro 2013

Agradecimentos

Começo por agradecer ao Professor Doutor Hélder Maia pela orientação neste trabalho, e à Professora Doutora Rute Rosas por igual orientação, acompanhamento e disponibilidade e por ter sido o meio que permitiu que este estágio acontecesse.

Agradeço, da mesma forma, ao Serviço Educativo da Casa da Música, ao Jorge Prendas por me ter recebido e proporcionado esta integração e experiência, à Ana Rebelo e à Anabela Leite por me incluírem e me apoiarem durante todos os processos, e a todos os membros das equipas de criação, produção e técnica que fizeram com que tudo isto fosse possível.

Um obrigada muito especial à Joana Oliveira por ter sido o meu braço direito; à Cristiana Felgueiras pelo apoio e inspiração; ao Diogo Ramalho por toda a ajuda, dedicação e cumplicidade; à Ana Macedo e à Marta Nestor pelas partilhas e auxílio e à Rita pela amiga incondicional.

E por fim, um agradecimento aos meus pais e irmãos por serem os meus alicerces e o meu porto-seguro e a todos os criadores e criativos que me fazem acreditar que vale a pena continuar a sonhar.

Resumo

Num contexto de estágio curricular e pela realização de duas propostas distintas, o presente relatório propõe a descrição das metodologias e os modos de atuação utilizados nos processos de produção artística, enquadrados no âmbito de criações musicais. Apresenta, igualmente, numa abordagem mais teórica, conceitos que permitiram explorar e compreender a forma como me envolvi e me incluí nesta experiência.

Partindo de noções que relacionam, intrinsecamente, a Cenografia e as Artes Plásticas, procurou-se demonstrar, pelas experiências tidas num estágio no Serviço Educativo da Casa da Música, os diálogos existentes entre as duas áreas do conhecimento, particularmente através das noções de Espaço ou Lugar.

Palavras-Chave: Cenografia, Artes Plásticas, Serviço Educativo, Inclusão, Lugar, Espaço, Espetador, Espetáculo

Abstract

In curriculum probation training context and performing two distinct proposals, this report proposes a description of methodologies and modes of operation used in the processes of artistic production, framed in the context of musical creations. Also presents a more theoretical approach, which allowed concepts to explore and understand how I got involved and I include this experience.

Starting from notions that relate, intrinsically, to Scenography and Visual Arts, sought to demonstrate, the experiences taken a stage in Educational Services of the Casa da Música, the dialogues between the two areas of knowledge, particularly through the notions of Space or Site.

Keywords: Scenography, Visual Arts, Educational Services, Inclusion, Site, Space, Spectator, Spectacle.

Nota prévia

Pela necessidade de materializar esta experiência numa publicação que segue uma linha editorial própria, apresenta-se o Espaço-grafia em anexo. Trata-se de uma publicação que procura ilustrar os processos e resultados da experiência de estágio de um modo distinto, mesmo assumindo que a experiência real só se alcança pela fruição direta.

Por não se enquadrar nas normas previamente estabelecidas para as dissertações e relatórios de mestrado da ESMAE é apenas apresentado em suporte digital e, posteriormente, entregue na defesa final.

ÍNDICE

Introdução

18	I Problematização
18	A Casa: Filosofia e objetivos da Fundação Casa da Música do Porto
19	Um Serviço Educativo
20	Um Apoio Técnico e Logístico
21	II Contextualização
21	A Educação pela Arte
23	A Inclusão Social
25	<i>O Espetáculo em Diálogo com a Cenografia</i>
28	As Características e a Diversidade de <i>Espaços</i>
30	<i>O Espaço, o Lugar e o Espetador Fruidor</i>
34	III Propostas
36	Os Workshops: Compasso 34 Um, Dois, Três & Quatro
	As Intenções dos Formadores
36	A Ação
37	<i>O Espaço</i>
37	O Público
38	A Proposta
40	A Matéria
41	<i>O Espetáculo Musical: Renascer</i>
41	<i>A Sagração da Primavera</i>
42	As Intenções dos Diretores Musicais
43	<i>O Espaço</i>
44	A Proposta
47	A Matéria
49	IV Reflexão Crítica

53	Bibliografia
55	Anexos
57	Workshop: Compasso 34 Um, Dois, Três & Quatro
57	Planificação
59	Desenhos Técnicos
69	O Espetáculo Musical: Renascer
69	Planificação
71	Desenhos Técnicos
93	Referências Biográficas
	<i>Espaço-grafia</i> em suporte digital

Introdução

O presente relatório documenta o trabalho final, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Teatro, com especialização em Cenografia, da Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto. Tem como objetivo expor a prática do estágio curricular realizado pelo período de sete meses, entre Novembro de 2012 e Maio de 2013, na Fundação Casa da Música do Porto.

Apresenta as ações desenvolvidas, bem como os conteúdos, intenções, posicionamentos e condicionantes inerentes à produção e execução de duas propostas distintas e contempladas na Programação do Serviço Educativo da Fundação.

O estágio realizado enquadra-se na vontade de estabelecer e aprofundar o contacto com realidades que permitem a transição de uma formação académica para uma integração no meio profissional.

A partir da proposta de desenvolvimento de dois projetos de criação plástica apresentados pelo Serviço Educativo da Casa da Música, procurei uma abordagem cujas metodologias e os processos de trabalho se adaptassem às especificidades de cada projeto e que refletissem um *diálogo* entre Pensamento | Ação.

As duas propostas desenvolvidas implicaram um envolvimento plástico e visual, pela criação e execução de cenografias, figurinos e adereços, para as quais foram indispensáveis a comunicação intragrupo, a interdisciplinaridade e a relação com a estrutura de produção da Casa da Música.

A vertente ou dimensão educativa, social ou comunitária da Arte, interligada aos conceitos de espaço, matéria, cor ou forma, foram alguns termos e conceitos orientadores do meu pensamento, influenciando toda a dinâmica de desenvolvimento do trabalho apresentado.

O espírito crítico esteve contido e alicerçado em todo o processo, como instrumento facilitador para o entendimento e pertinência das propostas que apresentei, das metodologias que utilizei e dos resultados finais que obtive.

I Problematização

A Casa

Filosofia e objetivos da Fundação Casa da Música do Porto

A Casa da Música é uma instituição que oferece um amplo campo de atuação. Apresenta uma plataforma cultural onde, as diversas atividades e eventos culturais, se coadunam no (re)conhecer de novas propostas – desenvolvidas por coletivos constituídos por pessoas das mais diversas áreas de formação artística e cultural. Num constante cruzamento Arte | Conhecimento e Formação | Educação, proporciona inúmeras oportunidades a diferentes formas de comunicar e de intervir.

Num processo de inovação urbana da cidade do Porto, apresenta-se como uma rede de equipamentos culturais, acolhedora de projetos que se assumem dinamizadores nas mais diversas vertentes musicais. Para além de concertos, recitais e performances, tais projetos impulsionam encontros artísticos que apostam na procura de investimento na educação musical, bem como, num cruzamento com outras áreas de criação e produção artística geradoras de conhecimento.

Criada para assinalar a celebração da Capital Europeia da Cultura, no ano de 2001, a Casa da Música propicia o encontro de todas as músicas, possibilita a exposição e fruição dos diferentes campos de formação e criação artística, num espaço aberto aos mais diversos públicos e criadores.

Um dos pilares que permite ativar e, em meu entender, alcançar as intenções da Instituição apresentada é o seu Serviço Educativo.

Um Serviço Educativo

Apelativo aos mais diversos públicos, nacionais e internacionais, o Serviço Educativo da Casa da Música (S.E.C.M) tem o compromisso de um envolvimento e participação que proporcione “uma vivência musical plena a todas as pessoas, sem exceção” (Prendas, in www.casadamusica.com).

O propósito deste projeto é sustentado por um caráter comunitário, representado por projetos educativos e artísticos com diferentes especificidades, caracterizando-se, igualmente, pelas alterações constantes que vão surgindo, consoante o conjunto de relações que envolvem e particularizam cada comunidade participante.

Num território centrado na música, mas onde esta cumpre uma função bidirecional, a educação tem um papel basilar na descoberta e aquisição das suas ferramentas de compreensão. É através delas, que o potencial da música é explorado, enquanto fator de reabilitação, gerador de afetos e discursos artísticos transversais que se inscrevem num meio de partilha de sensações e emoções.

Enunciar a ideia de que as oportunidades educativas devem articular-se com a possibilidade de uma fruição artística, agregando a nossa forma de estar e ver o que nos rodeia, considero que a vertente lúdica é fundamental – por auxiliar a promoção de um conjunto de atividades e ações, de um ponto de vista pedagógico, onde é procurado um equilíbrio na criação de possíveis oportunidades e desafios.

É de realçar e salvaguardar que esta filosofia é dirigida, desde 2010, por Jorge Prendas¹, que desde o primeiro momento mostrou uma enorme disponibilidade e interesse em toda a minha participação e inclusão, e num diálogo de troca de ideias fez com que me sentisse num ambiente altamente enriquecedor e motivador. A coordenação e assistência específica de cada proposta, que ficou a cargo de Ana Rebelo e de Anabela Leite, gestoras de projetos do S.E.C.M, teve igualmente, um papel facilitador na minha integração nas equipas de criação. Em todo o processo, ambas mostraram uma imensa abertura e disponibilidade total e permanente, agilizando todos os momentos do processo.

¹ Sugestão de leitura biográfica no Anexo, p.94.

Com estas condições entendo que o S.E.C.M. proporciona a todos – participantes diretos ou indiretos – experiências musicais marcantes e momentos em que se valorizam as mais diversas formas de ser e estar através da Educação, pela Arte e na Vida.

Um Apoio Técnico e Logístico

Os espaços onde são apresentados cada um dos projetos estão sujeitos a adaptações constantes procurando-se uma adaptação aos propósitos formais implícitos em cada atuação. Cabe-me realçar a importância da assistência e coordenação dos projetos, o apoio técnico e logístico tem relevância semelhante, por possibilitar os modos de fazer e concretizar cada proposta.

A Casa da Música contém uma vasta equipa técnica, em permanente assistência, formada por especialistas que planeiam, monitorizam e avaliam os processos de execução, zelando pelo cumprimento das intenções e necessidades distintas e requeridas nas propostas apresentadas. O vasto equipamento de som, luz e audiovisual permite alcançar as melhores soluções minorizando as limitações e normas exigidas para o uso de qualquer espaço contido nesta Instituição.

No que diz respeito às relações criadas e estabelecidas com esta equipa, saliento o facto de se terem revelado enriquecedoras, pela boa dinâmica de grupo e entendimento, e pelo empenhamento e compromisso com o sucesso de ambas as produções.

Quanto a limitações e restrições que impediram algum tipo de exploração criativa, no que diz respeito à apresentação de cada proposta, em ambos os casos, a mais relevante dirige-se à impossibilidade de qualquer alteração ao nível estrutural, reformulação ou alteração dos espaços. Isto é, por terem sido espaços concebidos em função da música, dificultou determinadas realizações que implicaram adaptar-me a outros modelos de ação.

Os condicionamentos fazem parte de um plano de trabalhos e têm de ser considerados ativos em todo o processo, sendo que, por si só, estabelecem limites à criação.

II Contextualização

A Educação pela Arte

Tendo em consideração, a filosofia do S.E.C.M, e reconhecendo a Arte como uma forma de compreender o mundo, o estágio realizado ampliou o meu conhecimento e compreensão acerca das suas contribuições para o desenvolvimento da Educação.

As Artes Plásticas lidam com aspetos da nossa consciência - Arte é conhecimento - pelo que a Educação na Arte é concebida através do desenvolvimento da criatividade e das nossas capacidades de expressão e comunicação. A variedade de códigos que temos à nossa disposição coloca-me a questão da necessidade de uma narrativa para o seu entendimento como linguagem universal.

Herbert Read (1982) defende a arte como base da educação. Na sua obra *A Educação pela Arte* considera que “o objetivo geral da educação é o de encorajar o desenvolvimento daquilo que é individual em cada ser humano, harmonizando simultaneamente a individualidade, com a unidade orgânica do grupo social a que o indivíduo pertence” (p.67). Assim, defende que Arte e Educação são dois conceitos complementares – a educação enquanto princípio da liberdade e agente impulsionador do desenvolvimento do ser humano e a arte como a envolvente “no processo real de percepção, pensamento e ação corporal” (ibidem).

Propondo uma educação estética abrangente, seja quais forem as implicações que se possam tecer entre a Arte e as outras áreas do saber, há um fator indiscutível a evidenciar: a Arte enquanto processo e produto só é possível num ambiente e num exercício de fruição e de liberdade. Educação e Arte são, portanto, processos que têm como finalidade o desenvolvimento integral do ser humano.

Relativamente ao S.E.C.M e às inúmeras atividades que têm integrado a sua programação, salienta-se o desígnio de enaltecer a consolidação dos seus propósitos e de incluir todos aqueles que querem fazer parte deste projeto.

Procurando ilustrar, através de alguns exemplos refiro: *Primeiros Sons*, que são adaptados às capacidades cognitivas de participantes até aos 5 anos de idade, realizam-se num ambiente familiar, apelando ao imaginário infantil e proporcionando experiências de afeto; a *1ª Viagem no Espaço* numa exploração sonora de objetos e do próprio corpo; o *Bebé Grigri*, que nos leva

a uma aventura pela natureza através dos ruídos e sons conduzidos por dois grilos frenéticos; a *Música de Bolso* que aspira uma procura de todos os sons através de uma corda mágica.

Também para os mais novos, os *Primeiros Concertos* surgem, por exemplo, com o *Perlimpimpum!*, *Circo Girassol*, *Viagem no Vento*, *Bach Be Cue*, *Algodão Doce*, *Abracadabra* e *Histórias Suspensas*, como mais um forma de que é possível a música contar histórias às crianças “em concertos encenados e visualmente apelativos” (Casa da Música, 2013, p.328).

Partindo para os *Sons para Todos*, os meios múltiplos de proporcionar uma vivência musical possibilitam “um conjunto eclético de oficinas criativas que associam aprendizagem e diversão, levando a resultados imediatos e concretos” (ibidem) para participantes de todas as idades. Tais “sons” são apresentados na *Musicália* e na *Música Piccola*, onde são explorados pela reinterpretação da música através de instrumentos tradicionais; Com a *Nouvelle Cuisine* entram no universo da cozinha que, com os seus utensílios, constroem uma ementa musical que pode ser acompanhada pelo *Inspector Ritemicais* com a sua dupla de inspetores que viajam pela casa e encontram novas formas de usar os restantes objetos domésticos.

Ainda podemos mover-nos e viver o “som” através do mundo animal com o *Porque é que os Animais não conduzem?*; pelo o espaço que é compreendido como um som no *Pára, Escuta e Canta*; pela *Missão Em-Possível* e ultra-secreta; pela gravação de um videoclip com o *Sargento Pimenta!*; e com o *Digi Luigi*, inspirado num compositor futurista, que faz música apenas com o ruído. Desta maneira, as experiências apresentadas pretendem propor “um bom programa familiar que alia a música, diversão e aprendizagem” (idem, p.332).

A Inclusão Social

Como continuidade da descrição dos propósitos que proporcionaram o desenvolvimento das propostas apresentadas pelo S.E.C.M, o caráter inclusivo torna-se estruturante de todo o projeto, numa política estrita de atuação pela igualdade de oportunidades. Logo, pretende-se uma intervenção definida pela conceção e promoção de uma cultura caracterizada por um conjunto de particularidades que reforçam a necessidade de construir novas estratégias que sensibilizem os mais diversos intervenientes e públicos.

A vida em sociedade é também moldada pela relação que estabelecemos com diversas instituições, pelas características dos territórios que habitamos, pelas referências identitárias que construímos e que nos permitem ser reconhecidos e reconhecermo-nos como parte da sociedade e pela construção das memórias individual e coletiva que permitem um processo de ancoragem social essencial à inclusão (Costa et al, 2008, p.65).

Uma sociedade que se move, permanentemente, num binómio inclusão-exclusão, priva a análise de um conceito sem o outro – são simultaneamente opostos e complementares – pelo que “a inclusão exige não apenas condições objetivas de integração, mas também o reconhecimento subjetivo de se estar incluído” (idem, p.68). Há que realçar que fazemos parte de um sistema que não é linear nas suas formas de atuação validando a necessária a construção de entidades inclusivas que exijam que “cada um de nós possa construir um sistema de referências que se vai construindo ao longo da nossa trajetória de vida e que tem início ainda antes dela” (ibidem). Essa capacidade de apropriação, traçada por uma memória individual e coletiva, mesmo marcada por um caráter retrospectivo, permitir-nos-á alcançar o sentido prospetivo essencial à construção de um futuro (ibidem).

A dinâmica do S.E.C.M inscreve-se neste tipo de construção e iniciativa que apoia e encara, segundo o meu ponto de vista, cada proposta como uma fonte de inspiração para a seguinte.

Do mesmo modo que as crianças e toda a família têm um lugar indiscutível nas atividades lúdicas e pedagógicas, as restantes comunidades e respetivos contextos existentes na nossa sociedade são chamados a fazer parte destes projetos artísticos e educativos.

Remetendo-me diretamente às relações existentes com um dos projetos, de caráter específico, destaco que, desde 2007, o S.E.C.M trabalha com Estabelecimentos Prisionais. Iniciou-se no com o projeto *Bebé Babá*, em Santa Cruz do Bispo, onde se trabalharam as formas de interação musical entre as mães e os bebés, numa apresentação final na Sala 2 da Casa da Música²; em 2008, em Custóias, desenvolveu-se o *Ala dos Afinados*, definido como um coro masculino, iniciado com cerca de 4 elementos que foram sendo acrescidos até aos 80, na apresentação *Sónopolis*³, em 2009, na Casa da Música (<http://www.youtube.com/watch?v=7KTH18hxwrk>).

Têm vindo a ser projetos que extrapolam a música em todos os seus sentidos e, acredita-se que durante todo o processo de criação, o envolvimento dos participantes e formadores fazem com que “aquelas paredes que estavam ali não eram paredes de uma prisão” (ibidem), por ser fundamental que nunca se deixe de acreditar que o recomeço começa onde estivermos, e que o reencontro é lá fora (ibidem).

² Remeto o leitor para a visualização do vídeo. Acedido a 30 Junho, 2013. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=dcu1RmZSkK4>>.

³ Um projeto, incluído no final de cada Curso de Formação de Animadores Musicais, que se distingue por proporcionar uma festa multicultural que envolve dezenas de pessoas de comunidades e realidades divergentes, onde o contraste e a fusão das linguagens individuais que se instalam, levam à uma harmonização de um momento ímpar.

O Espetáculo em Diálogo com a Cenografia

Neste campo de atuação torna-se imprescindível compreender as diversas formas de apresentação e interpretação do termo *espetáculo*⁴, no sentido em que se relacionam e valorizam distintas linguagens, elementos e processos.

O *espetáculo* integra, visualmente, um texto⁵ caracterizado pelo universo de interdisciplinaridade entre as linguagens que o constituem mas que, na realidade, por mais que estas se entrecruzem são, muitas vezes, entendidas como partes distintas.

É indiscutível o papel decisivo de todas as artes pertencentes à criação do espetáculo, no entanto, é importante compreender os interesses, pensamentos e modos de fazer, numa liberdade que, mesmo condicionada, permite que cada colaborador se integre de forma individual. Neste sentido, tendo a Cenografia o intuito de criar um espaço que não tem de traduzir um texto, mas sim, produzir e comunicar o lugar onde a ação decorre, define-se como uma das partes que explora e enriquece um *espetáculo*.

As ligações aplicadas às escolhas formais e à forma como os conteúdos são apresentados, fazem com que a Cenografia esteja, iminentemente, associada ao Teatro, mas talvez seja uma linguagem que não possa existir sem um *diálogo* com as Artes Plásticas⁶.

Ultrapassar a ideia de que a Cenografia se limita à representação, à simulação e à teatralidade, levou a uma transição do uso do termo que pode adaptar o seu conceito, propagando as possibilidades da sua utilização, pois “a cenografia é mais do que uma abordagem para fazer Teatro, e como tal, é aplicável a todos os lugares e espaços” (Howard, 2009, p.218).

Para compreender os contextos que nela recaem é necessário retomar a sua origem e evolução histórica. A Cenografia surge com o *espetáculo* tendo a finalidade de não apenas preencher e decorar um espaço ou criar um ambiente, mas também, e acima de tudo, com o poder de refletir através da capacidade de comunicar o conteúdo e o contexto do próprio *espetáculo*.

⁴ “Fr.: *spectacle*; Ingl.: *performance*; Al.: *Vorstellung, Aufführung*; Esp.: *espetáculo*. É espetáculo tudo o que se oferece ao olhar. Este termo genérico aplica-se à parte visível da pela (representação), a todas as formas de artes de representação (dança, ópera, cinema, mímica, circo etc.) e a outras atividades que implicam uma participação do público (desportos, ritos, cultos, interações sociais), em suma, a todas as culturas performances das quais se ocupa a etnocenologia” (Pavis, 2005, p.141).

⁵ Considerando-se possível de ser interpretado seja um texto literário, uma letra de uma música, uma pauta musical ou apenas palavras soltas ou memórias que definem uma intenção e contam uma história.

⁶ É cada vez mais notórios os diálogos que se estabelecem entre as diferentes plasticidades inerentes à prática artística. Com as diferentes formas de expressão, a interdisciplinaridade entre os diferentes os campos de atuação associados à arte em geral são, também, utilizadas como meio de construção e criação cenográfica.

Segundo Pamela Howard (2009), “a Cenografia é a criação do espaço do palco e não existe como uma obra de arte independente” (idem, p.14). E por se tratar de uma linguagem que não se estabelece por si só, por fazer parte de uma criação coletiva com um planeamento de produção pré-definido, a Cenografia só se torna completa com a presença dos intérpretes em palco e, conseqüentemente, com o envolvimento do espetador | fruidor⁷. Para além disso, é ainda um meio de expressão artística que resulta da relação e comunicação com todos os elementos que fazem parte do coletivo. Essa relação só é conseguida através do diálogo direto com os diretores criativos e intérpretes em ensaios, com o entendimento das implicações do texto que é dado e com uso do conhecimento individual de cada um.

Considerando que estes fatores se revelam imprescindíveis para desbloquear pensamento e construção criativa, parece-me importante esclarecer a importância do sentido da autoria individual. Do meu ponto de vista, e sempre considerando que estou diante de uma intervenção coletiva, penso que a individualidade do autor não perde o seu valor neste tipo de criação. Por mais que o sentido do coletivo se imponha, este só é possível porque é constituído por discursos individuais e cada um deles impõe-se naturalmente. Não se trata de cada criador sentir que aquele trabalho é apenas dele, mas antes conseguir entender que o trabalho conseguido foi incorporado numa sintonia de intenções de uma equipa que respondeu, em conjunto, às necessidades requeridas. No entanto, é fundamental que se valorize o papel de cada criador, assumindo que é uma mais-valia para qualquer criação.

Em cada uma das partes pertencentes à criação coletiva, mas debruçando-me apenas na questão cenográfica, para que seja possível desenvolver este tipo de trabalho é necessário existir como ponto de partida um *diálogo*, estruturado e aprofundado, acerca daquilo que é previsto. Só desta forma, e com a colaboração de todas as partes, se torna possível chegar a uma síntese perfeita entre todos os componentes do *espetáculo* (idem, p.16).

As primeiras referências cenográficas são estabelecidas com o Teatro Dramático, que tem vindo a sofrer alterações de modo que os significados subjacentes extrapolem os princípios basilares desta prática. São inúmeras as pesquisas realizadas e é com destaque que realço as

⁷ Considera-se que o público que se envolve ou se insere em qualquer espetáculo ou obra de arte, tem a dupla condição de o assistir e de o fruir, pelo que se torna necessário dar-lhe dupla nomeação.

⁸ “s.m. (lat. spatiu). Extensão indefinida que abrange todos os seres; Intervalo entre corpos; De espaço a espaço, aqui e ali, de quando a quando. A espaço de tempo a tempo; de quando a quando; de lugar em lugar. ENCICL. Filos. Segundo Locke, o espaço é uma realidade objetiva que nos é revelada empiricamente pela vista e pelo tato. Para Leibniz, o espaço não é uma substância, mas a ordem das coexistências possíveis. Clarke e Newton fazem dele um atributo do ser absoluto. Para Kant, o espaço é uma forma à priori da sensibilidade” (Lello, 1993, p.886).

inevitáveis alterações a que o *espaço*⁸ esteve sujeito.

Concordando com a reflexão de Howard, entendo que “a Cenografia começa com a compreensão do potencial do espaço de atuação vazio” (idem, p.15). Esse *espaço* é o primeiro e mais importante desafio do cenógrafo e define-se pela sua dinâmica – geometria e características estruturais – e a atmosfera que o envolve. Compreender estes dois elementos, dinâmica e atmosfera, significa reconhecer, por meio de observação, qual o potencial do *espaço*. Todas as características têm de ser consideradas desde o primeiro momento, pois a forma como o cenógrafo as vai explorar afeta tanto o intérprete que nele atua, como o espetador | fruidor que vai assistir (idem, p.16). Assim, e tendo em consideração a reflexão desenvolvida podemos dizer que, se por um lado, a Cenografia se pode relacionar com aquilo que se entende como um processo linear, isto é, onde existe um palco tradicional, um público | plateia, um argumento, um encenador, intérpretes, figurinos, luz, etc, por outro, dever-se-á ter em consideração os inúmeros casos em que esta linearidade não está presente nem se integra nos pressupostos conceptuais ou materiais do *espetáculo*.

No enquadramento de estágio estive perante dois projetos que se distanciaram dos espaços tradicionais, permitindo-me explorar duas experiências e, conseqüentemente, desenvolver duas propostas distintas. Ambos os projetos estiveram em sincronia, pelo facto de pertencerem à programação do S.E.C.M, que possui uma filosofia identitária muito particular, mas, e simultaneamente, foram diacrónicos. Cada um procurou propósitos e orientações criativas diferentes, para *espaços*, participantes e espetadores | fruidores distintos, bem como em atuações que os caracterizaram particularmente.

As Características e a Diversidade de *Espaço*

Pelos diferentes *espaços* que me proporcionaram sensações e despertaram vontades, através da comunicação ativada pelos estímulos e sentidos das relações humanas criadas, em cada uma das propostas, houve a necessidade de uma adaptação das características específicas de cada *espaço* de atuação, bem como ter em conta todos os fatores descritos no capítulo anterior. A sua consequente aplicação foi orientada para que fosse possível criar de acordo com as limitações técnicas inicialmente impostas.

Os *espaços* em que cada um dos *espetáculos* se apresentou foram pré-definidos permitindo-me contactar com diferentes formas de ver e atuar cenograficamente: os *Workshops* foram realizados na **Sala de Ensaio 2**, que não se enquadra em qualquer especificidade de palco tradicional e é dotada de condições técnicas e acústicas que exigiram apenas pequenas preocupações na sua utilização. Não só pela atividade que ali se praticou, como as intenções implícitas aos objetivos da mesma, os fatores formais e estruturais deste *espaço*, permitiram uma abertura total no que diz respeito à criação. Revelou-se um *espaço* facilitador e ajustável à proposta apresentada o que permitiu ter em conta o domínio do espetador | fruidor, integrando-o de forma participativa na atividade.

Contrariamente, o espetáculo **Renascer**, por se ter realizado na **Sala Suggia**, permitiu-me ter uma perceção mais próxima de um âmbito tradicional. Descreve-se como um *espaço* na relação formal palco | plateia com características técnicas e de funcionamento que implicam com a sua proposta e desenvolvimento. No que diz respeito aos seus participantes, existiu um grupo composto por profissionais da área da criação artística, mais especificamente da música, e participantes sem qualquer tipo de formação ou especialidade.

Absorvendo esta condição de interdisciplinaridade houve a necessidade de utilizar estratégias que me levaram a descobrir caminhos adaptáveis a cada uma das necessidades. Transgredir os limites de cada uma delas foi aquilo que me permitiu conseguir interpretar e representar aquilo a que me propus.

Em ambos os projetos, coloquei-me perante um “ritmo de sons” que se fizeram sentir de forma tão efêmera quanto a duração de qualquer um dos *espetáculos*. No entanto, a intensidade

sonora tornou-se um fator fundamental na conceção, processo ou concretização, por ter sido o ponto de partida destas experiências.

O Espaço, o Lugar e o Espetador | Fruidor

Os conceitos e definições de *Espaço* e *Lugar* entendem-se como estruturantes da prática cénica. Paralelamente, o constante recurso às noções de *Experiência*, *Objeto*, *Tempo* e *Caráter Humano*, interrelacionando-as com os meus propósitos e procedimentos, através de um processo de investigação que me posiciona, numa atitude de análise, criação e produção, revelaram-se como determinantes e orientadores da experiência que apresento.

Assim, será que posso considerar que o palco de atuação é um *espaço*? E se assim for, só se transforma em *lugar*⁹ quando ocupado pelo *espetáculo*?

Segundo as definições e origens das duas palavras, entende-se como relação entre os dois conceitos que o lugar é o espaço ocupado, ou seja, habitado, uma vez que uma das suas definições sugere sentido de povoado, região e país. O termo habitado, de habitar, neste contexto, acrescenta à ideia de espaço um novo elemento, o homem. O espaço ganha significado e valor em razão da simples presença do homem, seja para acomodá-lo fisicamente, como o seu lar, seja para servir como palco para as suas atividades (Alves, 2004).

Ambos os conceitos remetem para a Geografia numa corrente de construção e explicação do mundo, cujas bases metodológicas estão associadas à fenomenologia e ao existencialismo, pelo *diálogo* estabelecido entre o ser humano e o seu meio, através da perceção, do pensamento, dos símbolos e da ação.

Segundo Yi-Fu Tuan (1983)¹⁰, “o lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro” (p.3). Desta forma, os significados destes dois conceitos não podem ser definidos nem compreendidos isoladamente. Um *espaço* começa por ser algo indefinido; converte-

⁹ “s.m. (lat. spatium). Espaço ocupada por um corpo; localidade” (Lello, 1993, p.105).

¹⁰ O autor reflete na sua obra, *O Espaço e o Lugar: A Perspectiva da Experiência*, as diferentes componentes que definem estes dois conceitos, estabelecendo uma relação constante entre eles e definindo-os como ideias base da experiência humana na conceção da realidade.

se em *lugar* quando convida à ação e é compreendido e valorizado através da dimensão *humana*. Assim, Tuan considera que o *espaço* pode transformar-se em *lugar*, na medida em que lhe confere valor e significação, pelo que, o *lugar* não poderá ser compreendido sem ser experienciado.

Penso que um *espetáculo* pode pôr em prática estas reflexões no sentido em que, nesse ato, estamos perante um qualquer *espaço* definido pela sua estrutura arquitetónica que admite a produção, criação ou recriação de outro *espaço*. Esse, por sua vez, será representativo dos propósitos da ação reconfigurando-se ou transformando-se plenamente. Além disso, esse *espaço* construído, enuncia as características espaciais da ação que também são, por vezes, condicionadas pelas características estruturais do *espaço* que é dado. Nessa transformação e com a presença dos intérpretes que nele atuam, considero que pode acontecer e determinar-se o *lugar*.

Admitindo que numa criação coletiva o atributo principal é o *humano* remeto o meu pensamento, novamente, para Tuan, por defender que esse atributo é explorado pela *experiência*. A *experiência* foi o que me permitiu, de forma intencional, percecionar os *espaços*, dando-lhes valor através dos *objetos* que deles faziam parte e que para eles foram criados. Esses *objetos* não tiveram de ser forçosamente físicos, pois o modo de os concretizar passou pelos *diálogos* que me possibilitaram uma constante aprendizagem e, conseqüente adaptação¹¹.

Ao longo do estágio, a presença de várias pessoas, conduziu-me à possibilidade de uma vivência, construída em etapas distintas com constantes renovações. A inter-relação que existiu entre os diferentes elementos que desenvolveram e construíram cada *espetáculo* foi tão importante quanto à materialização final, ainda que esta possa ser impercetível.

No sentido em que “um objeto ou lugar atinge realidade concreta quando nossa experiência com ele é total, isto é, através de todos os sentidos” (idem, p.20), considero que uma Cenografia pode ser vista como um lugar que absorve símbolos mas que não deve ser soma de *objetos*. Deve antes ser vista como um sistema de relações através das quais e pela dimensão da percepção, experiência e valores indispensáveis para a definição da nossa identidade – constitutiva enquanto produtora e fruidora da realidade que nos rodeia.

Dada a capacidade dos cinco sentidos humanos, o *lugar* construído pode ser experienciado e interpretado diversamente, enriquecendo as relações que com ele se estabelecem. Por isso, a proposta que um cenógrafo implica na construção de um *lugar* transforma o *espaço* onde este é instalado. Essa transformação passa, não só pelo sensorial, mas também pelo visual e emocional que permite

¹¹ Como em qualquer processo de criação, a maioria das ideias que vão surgindo ficam apenas no papel, mas são essas que permitem chegar à ideia-chave e dar o verdadeiro sentido às intenções iniciais.

ao homem *habitar*. Mas esse *habitar* implica uma predisposição, por parte do homem, que decide qual a relação que vai ter com *espaço*. Se por um lado, pode construir uma relação de partilha em momentos em que encontra as coisas, os outros e a ele próprio, por outro pode rejeitá-lo.

O homem, apenas pela sua presença impõe um esquema de *espaço*. No entanto, são as tais *experiências* que nele se praticam que lhe dão valor e significado de *lugar*. E em cada *experiência* concreta está implícita a liberdade e o poder de atuação condicionadas pelo “corpo físico”, situado numa transição que é determinante da existência humana.

A *experiência* espacial está então relacionada com a locomoção direta e o *habitar* do “corpo” no e com *espaço* que na sua presença inaugura o espetáculo. Esse “corpo”, no *espetáculo*, não é reconhecido apenas pela atuação dos intérpretes, ou pelos restantes elementos cénicos em palco, ou ainda, pelas inúmeras linguagens inerentes àquela ação, mas também, pela imprescindível presença do espetador | fruidor.

De facto, não existe *espetáculo* sem espetador | fruidor. É ele que recebe e tem a capacidade de compor e experienciar as múltiplas imagens que fundam esse momento que, mesmo podendo ser visto como um momento híbrido, é real, logo “um tecido sólido¹²”. Mas nesse *tecido sólido*, o imaginário pode invadir e impor-se. Será então possível, descrever o espetador | fruidor como um “tecido elástico” que não rejeita qualquer tipo de pensamento que transcenda a essência e a compreensão do *espetáculo* no seu todo?

Os estudos que se debruçam na reflexão do papel que o público tem perante aquilo a que está a assistir, faz com que, cada vez mais, seja necessário, perceber o quão importante é essa relação e de que forma é que ela acontece.

Cada *espetáculo* é visto como algo único que tem um carácter efémero e provisório. É um momento com uma determinada durabilidade e permanência que eleva as tais vivências e *experiências*, numa comunicação e relação entre todos aqueles que partilham aquele momento. Nesta situação poderá haver uma estranheza entre aquilo que conhecemos e aquilo a que estamos a assistir, pois permanecemos numa inesgotável descoberta que se impõe numa multiplicidade de interpretações, através da subjetividade da ilusão dos criadores, participantes e espetadores | fruidores de um *espetáculo* (idem, p.3).

A percepção conseguida é definida por nós como um meio de acesso à verdade no sentido em que o mundo não é aquilo que pensamos mas antes aquilo que vivemos (Merleau-Ponty, 1996, p.14).

¹² Merleau-Ponty defende que “o real é um tecido sólido, ele não espera nossos juízos para anexar a si os fenómenos mais aberrantes, nem para rejeitar nossas imaginações verosímeis” (1996, p.6).

Assim, como o valor de qualquer obra de arte é dado pelo tempo que o espetador | fruidor dedica a olhar para ela, pois esta não contém em si mesma uma mensagem, mas sim, é em si a mensagem, esse ato revela-se numa relação em que, mutuamente, existe a repercussão dos sentidos daquilo que é a imagem e aquilo que se percebe dela. E “nessa repercussão, a imagem poética terá uma sonoridade do ser” (Bachelard, 2003, p.2). Essa sonoridade confere um passado inscrito em cada espetador | fruidor e é ela que o enraíza na comunicação singular de qualquer despertar de criação e numa inclusão total no *espetáculo*.

Apesar de uma obra adquirir o seu principal significado pela procura e construção do artista que a cria, esta não existe sem a contribuição do espetador | fruidor pois é ele que atribui o seu verdadeiro sentido. Esse sentido, talvez só seja compreendido na imaginação individual de cada um que o cria, tornando difícil a construção de uma compreensão universal de qualquer obra.

O que realmente interessa é que cada espetador | fruidor capte a realidade que entende, num visível que se apreende com os olhos e num sensível que se apreende pelos sentidos (Merleau-Ponty, 1996, p.28).

III Propostas

As duas propostas que fazem parte da prática de estágio descrevem-se como dois projetos distintos subjacentes à criação musical: os *Workshops para Todos*, nomeadamente, **Um, Dois, Três & Quatro** e **Compasso 34**, que decorreram conforme a planificação em anexo¹³; e o espetáculo **Renascer**, apresentado a 4 de Maio, ambos do presente ano¹⁴.

Os *Workshops para Todos* apresentam-se como momentos lúdicos e didáticos, no sentido de uma evolução educativa musical e que, conforme refere Jorge Prendas “abrange desde bebés a seniores, grupos escolares, famílias, cidadãos e comunidades de todos os contextos socioculturais” (www.casadamusica.com). Têm como objetivo produzir atividades através das quais se estabelece contacto com diversos grupos de faixas etárias e contextos distintos e se proporcionam momentos de aprendizagem musical. São orientados por formadores, Artur Carvalho¹⁵ e Bruno Estima¹⁶, que os acompanham, dirigem e incitam à cultura musical e à apreensão da mesma.

Apesar dos elementos base – espaço de atuação e direção de formadores – serem os mesmos, são dirigidos para participantes diferentes. **Um, Dois, Três & Quatro** é restrito ao Ensino Pré-Escolar (a partir dos 4 anos) e Ensino Básico 1º ciclo (1º e 2º ano) e o **Compasso 34** está orientado para o Ensino Básico e Secundário, Ensino Vocacional da Música, Comunidades, Cidadãos Seniores e Grupos com Necessidades Especiais.

O espetáculo **Renascer**, inspirado na obra de Igor Stravinsky, enquadrada na comemoração do 100º aniversário da *Sagração da Primavera*, é apresentado em duas partes distintas. A primeira parte fica ao cargo do último módulo integrado no VIII Curso de Formação de Animadores Musicais¹⁷, com a participação de um grupo de reclusas do Estabelecimento Prisional de Santa Cruz do Bispo, conduzido por Tim Steiner¹⁸ e Sam Mason¹⁹; e a segunda da Orquestra Sinfónica da Casa da Música.

¹³ Sugestão de consulta do Anexo, p.44.

¹⁴ Ibidem, p.48.

¹⁵ Ibidem, p.56.

¹⁶ Ibidem, p.56.

¹⁷ Ibidem, p.57.

¹⁸ Ibidem, p.58.

¹⁹ Ibidem, p.58.

Num processo em que as intenções e vontades são conseguidas pela reunião e interação dos grupos intervenientes e os seus respetivos formadores e orientadores, impulsiona-se uma estrutura centrada em simbologias e identidades. Este espetáculo musical tem o intuito de criar um momento que exige uma participação criativa e cooperativa, numa tentativa de explorar mecanismos capazes de comunicar, baseados nas relações humanas e nas motivações que inspiram as apetências individuais que, por sua vez, enriquecem toda a comunidade participante – motivo pelo qual foi estruturado e idealizado para uma apresentação única, num processo de partilha co-autoral, que envolveu mais de 50 participantes.

\\

Na prática são exploradas as correspondências entre os espaços, a imagem e a sua perceção. As propostas conceptuais apresentadas resultam de uma linguagem cenográfica e da minha trajetória em cada um dos processos realizados.

Numa exploração do seu potencial, tive sempre em conta as possíveis e necessárias modificações e adaptações encontradas e analisadas nos diálogos, como já referido, determinantes para este tipo de criação. Através de maquetes, desenhos, esboços e apresentação dos conceitos inerentes a toda a criação foi possível demonstrar a especificidade da plasticidade das formas construídas e obter a aceitação da vertente conceptual e estética, e o acordo da viabilidade financeira em relação aos custos de produção e execução.

Aceites e acordadas as alterações necessárias à concretização deu-se início ao contacto com potenciais fornecedores e técnicos que facilitaram a construção de cada proposta. A análise das melhores matérias a serem utilizadas foi também imprescindível, não só para segurança dos utilizadores, mas também para a manutenção dos elementos usados.

Os Workshops: Compasso 34 | Um, Dois, Três & Quatro As Intenções dos Formadores

No sentido de dinamizar uma nova proposta de atividade, as intenções inerentes aos *Workshops* que me foram apresentadas, têm como intuito mostrar a música pela sua estrutura rítmica, que pode ser desenvolvida e construída por diferentes propriedades que envolvem distintos níveis hierárquicos do ritmo.

Um compasso é uma forma de dividir, quantitativamente em grupos, os sons de uma composição musical facilitando a sua execução pela definição das unidades de tempo e o ritmo em que esta é construída e apresentada.

A Ação

Encontramo-nos, metaforicamente, num espaço que nos remete para uma sala de arrumos na qual os instrumentos se encontram organizados de acordo com as suas características específicas.

Existem dois músicos | personagens - um Maestro e um Técnico - que atuam diversificadamente ao longo de toda a ação. O Técnico recebe e enquadra o grupo num convite à execução\realização de exercícios de aquecimento, enquanto o Maestro surge na cena, aparentemente por acaso, à procura da Marimba que precisa para o ensaio da sua orquestra – situação que desperta a curiosidade do grupo. Atento à situação, o Maestro interage com o grupo tocando, improvisadamente, sons e ritmos característicos deste instrumento.

Toda a atividade é dirigida e apoiada por dois instrumentos base, marimba e piano, aos quais se associam inúmeros instrumentos de percussão. Num “jogo” de variação rítmica direcionam um processo de composição musical sustentada pelos compassos 3\4 e 4\4, conduzindo para o objetivo de criar um momento final de improvisação musical entre todos.

O Espaço

O *espaço* desta atividade foi a **Sala de Ensaio 2²⁰** e a proposta apresentada teve em consideração o fácil manuseamento dos elementos, a rápida montagem e desmontagem o acondicionamento nos “arrumos” e a ocupação mínima de todos os elementos – diretrizes para todos os *Workshops*.

O Público

A criação do artista é determinante na relação que é estabelecida entre os elementos que se apresentam em palco e aqueles que os usufruem. Assim, retive o pensamento nos universos singulares dos participantes, que são simultaneamente intérpretes e espetadores | fruidores, e pela relação que estabelecem definem diferentes formas de participação.

Num primeiro momento existiu uma adaptação e um trabalho de campo, articulado em diferentes áreas de análise, que me permitiu compreender de que forma se podia construir e dinamizar algo que foi feito e dirigido, essencialmente, para as crianças.

As crianças vivem numa constante exploração daquilo que as rodeia. Pelo domínio das suas ações estabelecem uma relação de autenticidade com aquilo que veem – não existem preconceitos nem medos pré-definidos facilitando-lhes a liberdade experiencial. Desta forma, utilizam o próprio corpo para se adaptarem a um *espaço*, compreendendo-o a manipulá-lo e a observarem o resultado dessa ação. Por isso, o **Compasso 34** e o **Um, Dois, Três & Quatro** exigiram que todo o espaço cenográfico apoiasse a ação dos formadores e proporcionasse uma apreensão total dos seus ensinamentos.

Debruçando-se numa componente didática, lúdica e de aprendizagem, este tipo de atividade propõe um “não-palco”, numa proximidade física entre todos os intervenientes. Isto é, o espetador | fruidor foi integrado nas cenas, contribuindo para uma fruição direta com a ação, estimulando a vertente educacional.

²⁰ As particularidades deste espaço são apresentadas no capítulo “As Características e a Diversidade dos *Espaços*” (p.28), remetendo o leitor para o Anexo Desenhos Técnicos (pp. 61-63).

A Proposta

Partindo da ideia de que cada membro ou elemento pertencente à atividade tinha o seu espaço ao longo da ação, detive-me no universo da criança, numa relação singular com a música.

Apreender o “jogo”, despertar a sua atenção e ativar a imaginação implicou que todas as transformações e mudanças que pudessem existir, ao longo da ação, contribuíssem para uma melhor apreensão da variedade de informação apresentada.

A mobilidade, flexibilidade e multiplicidade de funções dos elementos tridimensionais resultaram num *lugar* de ação e modificação permanente. Estas características auxiliaram à fruição ativa das crianças e à perceção das relações existentes entre todos os elementos presentes no espaço.

Os algarismos associados às formas geométricas e cores pretendiam facilitar as conexões que ambos requerem e transmitem, de forma simples e eficaz, numa relação imediata ao nome dos *Workshops*. Os números 3 e 4, bem como as figuras que lhes foram associadas, o triângulo e o quadrado respetivamente, denominam-se como os pilares da proposta apresentada. Assim, propus a criação de dois elementos portáteis, os *Móviles*²¹, e um conjunto de módulos que denominei como *Mutante*.

Os *Móviles* tem de estrutura base uma forma paralelepípedica, construída com o intuito de possibilitar a mobilidade de cada um dos elementos, por dinamizar a ação e criar momentos de interação entre os participantes e o espaço. Por ter a função móvel é formado por duas partes: um dos lados tem a função de arrumação, conseguida através de uma base frontal que suporta o *Mutante*²² e tem como fundo recortado um dos números respectivos iluminado²³; no lado oposto existia uma disposição de instrumentos musicais, suportada por ganchos, que permitiam que estes também tivessem o seu próprio espaço²⁴.

²¹ Na escultura, o *Móvil* é um modelo abstrato, constituído por peças móveis, impulsionadas por motores ou pela força natural das correntes de ar. As partes giratórias que o constituem criam uma experiência visual de dimensões e formas em constante equilíbrio. O *Móvil* foi, inicialmente, sugerido por Marcel Duchamp, para uma exibição de 1932 em Paris, representando as obras de Alexander Calder, que se converteu no maior expoente da escultura *Móvil*.

²² os elementos que o constituem eram distribuídos e copulados uns nos outros, igualmente, em cada um dos *Móviles*.

²³ Cada um dos *Móviles* é representado por um número 3 e 4, respetivamente. Ambos os formadores tinham um comando para a ativação da luz, consoante o ritmo que pretendiam em cada momento do improvisado.

²⁴ Para um melhor entendimento e apreensão da proposta descrita, sugiro o visionamento do Anexo Desenhos Técnicos (pp. 65-67)

Para a construção desta proposta a obra de Lygia Clark teve um papel fundamental. Os *Bichos*, por exemplo, sugerem jogos que exploram noções de participação do corpo e do seu desempenho, numa reação à aura e distanciamento do objeto artístico.

No ano de 1959 surge o Manifesto Neoconcreto e, conseqüentemente, em 1960, Clark tornou-se o membro fundador desse mesmo movimento. Desta forma, pretendeu, numa adaptação aos seus *Bichos*, enriquecer a ideia de envolver ativamente o observador. Esses *Bichos* são construções/composições geométricas simples, objetos metálicos abstratos, cujas partes individuais estão ligadas por dobradiças o que permite a sua modificação/alteração formal incitando o espetador | fruidor a tocar-lhes, determinando múltiplas configurações.

Desta forma, podemos dizer que nesta fase da sua carreira assiste-se a uma exploração da mutabilidade do objeto, através da inclusão do observador, e da sua provisoriade pelo apelo à ação física e a uma experimentação/fruição direta que retira e questiona a determinação definitiva atribuída pelo autor. Os *Bichos* tem a “função de serem tocados e integrados em ações e processos físicos de experiência” (Grosenick, 2001, p.84), exigindo uma interpretação e adaptação espacial deixada, parcialmente, nas mãos do observador, que é integrado na dimensão temporal da obra pela duração da intervenção de cada um.

A mobilidade dos elementos que proponho no *espaço* foi fundamental para que toda a ação se dirigisse e entrasse no ritmo dos sons produzidos, bem como criasse uma dinâmica versátil na relação entre o participante e o formador.

O *Mutante* é constituído por 30 elementos diferenciados por 16 formas triangulares e 16 quadrangulares, com uma base de 50cms, que se distinguiam em quatro diferentes alturas - 10, 15, 20 e 25 cm. A sua utilização podia ser reconfigurada consoante o grupo de participantes pois, possibilitava quer uma função individual, em que cada um atuava no seu próprio palco, como permitia a construção de superfícies com múltiplas organizações conforme as necessidades específicas e a desenvolver com os diferentes grupos²⁵.

A opção da cor resumiu-se à utilização do vermelho e do amarelo - cores primárias e quentes - num encontro com a vivacidade e alegria ilustrativas do universo em questão.

Anish Kapoor foi uma referência para a utilização do elemento cor. Nas suas obras utiliza a cor de forma intensa e aplica-a de modo a que pareça absorver a luz despertando sensações de atração e estranheza no espetador | fruidor. O autor vê a cor como materialidade ou

²⁵ Para um melhor entendimento e apreensão da proposta descrita, sugiro o visionamento do Anexo *Espaço-grafia* (pp.20-25 e Livro de Bolso pp.12-13).

manifestação, numa tentativa de transcender o “puramente visível”. Explorando novos territórios e novas funcionalidades cria um mundo físico, outra realidade, num jogo simbólico que sugere o ilusionismo – particularmente através das obras monocromáticas (Noerver, 2009, p.6), realizadas nos anos 80 e que nos remetem para os mercados de especiarias de Mumbai (Bombay).

Na proposta apresentada, tal como Kapoor propõe, pretendi que esta intervenção espacial desafiasse os conceitos de *espaço*, evocando sensações que inspirassem o espetador | fruidor a renovadas leituras em cada fruição.

A Matéria

Os *Móviles* foram construídos em aglomerado e contraplacado de madeira com o apoio de quatro rodas giratórias com travão. Foram, igualmente, revestidos com tinta acrílica, vermelha e amarelo, na parte exterior e na base de cada módulo, e branca na parte interior do mesmo. Esse interior continha um mecanismo que permitia a reprodução e a difusão de luz que era produzida por lâmpadas néon, colocadas no interior de cada módulo, e envolvidas em filtros de cor para que o acesso fosse impossibilitado às crianças.

Cada elemento do *Mutante* foi, também construído em aglomerado, por ser um material leve e de fácil portabilidade e manuseamento. Sem arestas vivas, cada um foi revestido a alcatifa industrial das cores correspondentes, que foi utilizada, por um lado, pelas suas características ao nível da textura conhecida e apelativa, favorecendo o contato corporal e imediato da criança e, por outro, para que fossem asseguradas, mais uma vez, as questões de segurança²⁶.

²⁶ Para um melhor entendimento e apreensão da proposta descrita, sugiro o visionamento do Anexo *Espaço-grafia* (pp.26-39).

O Espetáculo Musical: Renascer

O espetáculo musical **Renascer** implicou um processo intenso de construção e desconstrução coletiva apelando ao envolvimento individual de cada participante. Essa relação nasceu da observação e reflexão sobre aquilo que foi produzido, e mesmo que não tenha sido perceptível pelo público, foi entendido como parte integrante da criação. Assim, tendo sido estruturado e integrado numa política estrita de atuação na igualdade de oportunidades, pretendeu-se uma intervenção definida pela conceção e promoção de uma cultura caracterizada por um conjunto de particularidades que reforçam a necessidade de construir novas estratégias que sensibilizem diversos públicos²⁷.

A Sagração da Primavera

Propondo uma viagem coletiva ao universo de Igor Stravinsky, Tim Steiner e Sam Mason apropriam-se da obra do autor utilizando alguns dos elementos que consideram chave para que as semelhanças identitárias sejam evidentes.

A obra *A Sagração da Primavera* é baseada em melodias folclóricas populares russas foi desenvolvida entre os anos de 1911 e 1913 e apresentada pela primeira vez em Paris. A 29 de Maio de 1913 no Théâtre des Champs-Élysées, numa atuação provocatória com a participação Sergei Diaghilev's Ballets Russe e coreografia de Vaslav Nijinsky, Igor Stravinsky deixou a plateia em alvoroço marcando, indelevelmente, a história da música e da Arte em geral.

Composta para uma orquestra com 120 instrumentos, a violência, a dissonância e os ritmos assimétricos foram percebidos tão primitivamente quanto o tema ali representado. A “narrativa” remete-nos para um conto elementar da celebração da chegada da primavera, e o ritual pagão de sacrificio virgem.

²⁷ Remeto o leitor para a visualização do Vídeo1 integrado no *Espaço-grafia*.

Numa tentativa de retratar as tribos antigas e reviver uma visão mais primitiva do mundo, Stravinsky retrocede ao início da humanidade, compondo de uma forma mais progressista e revolucionária. Deste modo, transforma uma tradição em algo “novo”, num jogo melódico obtido pela repetição dos acordes que, imutavelmente, reaparecem apenas com ligeiras modificações.

Esta obra, descrita como um elemento infernal, é definida por dois pontos dramáticos. É apresentada numa linguagem reveladora de uma violência, tensão e energia que se expandem, harmonicamente, em ritmos colocados entre a música e o ruído. Desta forma, a coreografia apresentada distanciava-se do bailado clássico, razão pela qual a estreia da peça foi interrompida pela intervenção policial depois do desencadear de uma “revolta”.

Numa experiência que perceciono como uma sonoridade construída pela desordem e instabilidade dos sons, esta obra é lançada como um potencial meio de manipulação. De facto, houve a intensão, por parte do autor, de desencadear um choque, mas que pela sua organização e expressividade é, ao mesmo tempo, intenso e libertador²⁸.

As Intenções dos Diretores Musicais

Este projeto teve como princípio uma criação assente no improvisado, a partir das constantes evoluções e conseqüentes transformações.

Conforme refere Tim Steiner (<http://vimeo.com/65185097>), na entrevista com a Casa da Música, “tal como Stravinsky se apoiou nesta oposição, apropriando-se de tudo o que lhe interessou, misturando e virando tudo do avesso, devido ao tumulto que se fazia sentir na época, propomos uma linguagem idêntica” (idem). Apoiando-se na situação político-social atual, Tim Steiner focou a sua atenção na “tensão que existe entre uma sociedade moderna e industrializada em oposição a outra mais tradicional e folclórica” (idem).

A tensão entre o velho e o novo, tradição e inovação, rural e urbano ou natureza e máquina surgem não só como os alicerces deste projeto, como vão ao encontro do tipo de pressões vividas e experienciadas, diariamente, em qualquer Estabelecimento Prisional. Este define-se como um espaço onde a rotina diária é vivida, na maior parte do tempo, atrás das grades de uma cela.

²⁸ Para um melhor entendimento e aprofundamento da história e temática da obra de Igor Stravinsky sugiro a leitura do *Espaço-grafia* (pp.88-91).

“O folclore português contemporâneo, juntamente com uma sonoridade industrial moderna são o mote desta criação para um grupo de pessoas muito diversificado” (idem), que se entregou a um processo que se refletiu numa energia contagiante, enriquecida pela partilha de experiências, interesses e ambições.

Pretendeu-se, desta forma, criar um único objeto de atuação que é descrito e apresentado através da música, em que as vozes femininas²⁹, um conjunto diverso de instrumentos musicais e diferentes músicas tradicionais portuguesas “soassem com uma energia, fervor e entusiasmo maiores do que a própria vida” (idem).

O som criado aspirou ser como mais nenhum, pretendendo que refletisse a loucura do mundo em que vivemos, com uma combinação única de pessoas (idem), num espetáculo final provido de um deslumbramento enérgico em palco, que despertasse e abanasse o público (idem).³⁰

O Espaço

Num palco fixo, a distribuição de todos os intérpretes e os respetivos instrumentos, inviabilizou qualquer implementação de novos elementos cénicos no *espaço*.

A condição da disponibilidade da aquisição de bilhetes do Coro, caso os da Plateia Geral esgotassem, impossibilitou o uso de projeções ou qualquer elemento de fundo de palco.

O facto de o espetáculo ter sido constituído por duas partes distintas foi definidor no modo como a proposta se concretizou. Se a primeira parte foi dirigida por Tim Steiner e Sam Mason, como descrito na página 25, a segunda foi um concerto da Orquestra Sinfónica, que implicava, pelas suas especificidades, a prévia colocação e distribuição de todos os instrumentos em palco, condicionando a mobilidade, as dinâmicas de iluminação, da própria estrutura e distribuição dos pontos de suspensão. Uma estrutura colocada centralmente e suspensa no palco, fazia com que a colocação de qualquer elemento, complementado com os efeitos de luz, condicionasse uma correta leitura das partituras, entrando num possível conflito com a própria atuação. Deste modo, apenas foi possível trabalhar no sentido da frontalidade, isto é, a cenografia instalou-se como pano de fundo de cena, num enquadramento que não perturbasse a visibilidade dos espetadores | fruidores do Coro ou dos intérpretes que atuaram durante o *espetáculo*.

²⁹ A parte vocal foi definida pelas vozes, essencialmente, das reclusas que não tem qualquer tipo de formação a esse nível.

³⁰ Para um melhor entendimento e aprofundamento das intenções dos diretores musicais sugiro a leitura do *Espaço-grafia* (pp.86-87).

A Proposta

Estamos em frente a uma porta blindada que não deixa transparecer o interior do edifício. Os policiais que nos recebem têm uma postura rígida e a ausência de qualquer tipo de confiança caracteriza este encontro. Um detetor de metais separa-nos da realidade que nos espera. Estamos a entrar num lugar de culpados. Mas a ambiguidade entre o certo e o errado, o bem e o mal já ultrapassou a barreira do preconceito. Sim, estamos perante o desconhecido que nos invade e ultrapassa os limites sem nos apercebermos, mas não nos esqueçamos que a verdadeira e real invasão é nossa.

Numa viagem criativa rodeada de momentos estruturados por encontros, em que a diversidade humana é evidente, o auto e hetero conhecimentos eram o principal objetivo. Num jogo de aprofundamento de relações, apresentamo-nos perante todos, numa estrutura em que a desigualdade não existe.

O início reticente. Mas logo o espírito é vivido em uníssono, por entre exercícios de aquecimento, conversas paralelas e boa disposição, numa troca de sinergias constante. A partilha das origens e cultura, as vivências individuais e os eternos sonhos levaram-nos às premissas que fizeram parte das intenções que tornaram possível o desenvolvimento e a concretização deste projeto.

O desencanto do mundo pede um encantamento que está nas nossas mãos. A privação da liberdade em que estas mulheres se encontram é um limite que não as permite criar um mundo sem limitações ou restrições. Estas mulheres mostram a vontade de sentirem a liberdade num olhar que é ao mesmo tempo tão frio e vazio, como comovente e cheio de esperança (Ramos, 2013).

A proposta que apresentei enquadrou-se em algumas palavras-chave que considero intrínsecas a todo este processo: da inclusão, à união, passamos pela partilha, chegamos ao sonho que por sua vez nos fez “renascer”.

Partindo dos conceitos de viagem e sonho propus a criação de elementos suspensos, a que chamei de *Nuvens*. Estas *Nuvens* podem ser vistas quase como um elemento agregador que nos permite sonhar, viver e renascer constantemente³¹.

Numa vontade de configurar um *espaço* onde a pureza, proteção, liberdade, luz e vida fossem realçadas, a cor branca foi instituída num ambiente orgânico e aparentemente abstrato. Com base nas minhas emoções e experiências ao longo do processo, pretendi representar a forma como me senti incluída, como todos os outros intervenientes se sentiram, bem como o espetador | fruidor que pretendi que, também ele se sentisse incluído.

Perante uma realidade prisional que nos remete para uma ausência de segurança e estabilidade, mas que ao mesmo tempo nos entrega à ânsia do sonho da liberdade, a condição de suspensão tornou-se fundamental na construção e tradução de todos estes propósitos. Nela introduzi o desnivelamento que simbolizou os diferentes estados de espírito, a inconstante incerteza quanto ao futuro e os estados de alma e as suas oscilações.

A presença da luz permitiu vislumbrar todas as intenções invadindo os elementos, de forma circundante criando uma atmosfera onírica que foi apresentada através de manchas indecifráveis que, na capacidade translúcida do objeto, se tornavam numa opacidade que dava vida a um corpo leve e luminoso, elevando o espetador | fruidor a uma paisagem visual composta por efeitos de luz e sombra. Estes, ao longo do espetáculo, passavam por tonalidades e cores diversas, reproduzidas nas paredes estruturais da sala e na cortina de *blackout*, com o intuito de uma construção que simbolizava uma espécie de veículo para o “renascer”. Desta forma, o espetador | fruidor pôde construir um trajeto de um “mapa sensível” que terá sido percorrido de forma autêntica, instintiva e imediata, num conjunto de traços sem destino, que o terão levado a um registo de várias camadas de sentido³².

Partindo para uma relação de plasticidade e pelo caráter de especificidade do *espaço*, vejo na obra de Dan Graham, alguma correspondência no que toca às intenções da sua criação. A sua obra

³¹ Para um melhor entendimento e apreensão da proposta descrita, sugiro o visionamento do Anexo Desenhos Técnicos (pp.55-59) e *Espaço-grafia* (Livro de Bolso pp.48-49).

³² Para um melhor entendimento e apreensão da proposta descrita, sugiro o visionamento do Anexo *Espaço-grafia* (pp.62-77).

apropria-se de uma variedade de propostas distintas ao nível do vídeo, fotografia, instalação e estruturas arquitetónicas. É conhecido por ter desenvolvido o seu trabalho sobre a relação entre o observador | fruidor e o objeto, considerando o primeiro como elemento necessário e ativador das suas criações.

Através das suas obras *Pavillions*, relaciona os conceitos de interior/exterior, identidade e imagem, assente na intersubjetividade numa paisagem orientada³³ (Graham, 2012). Estas obras são sempre criadas para um espaço específico e enganosamente simples na forma mas, conceptualmente complexas, por terem a capacidade de iniciar uma experiência fenomenológica e cinestésica, em que o espectador participa como sujeito e objeto, participante e observador passivo ou desincorporado³⁴ (Butler, in <http://www.mit.edu/~lvac/pdf/graham.pdf>).

Tal como na proposta que apresentei, bem como em qualquer proposta cenográfica, aquilo que é construído designa-se a um *espaço* criado para ser fruído, quer pelos intérpretes que nele atuam, bem como para o espetador que o vai fruir. Nesta proposta todo o *espaço* foi desenvolvido por premissas idênticas às de Graham, a arte pública como extensão vital, cultivada numa dualidade que é ao mesmo tempo dentro e fora, entregando-se a uma crítica argumentativa de forma inteligente e, por outro, um fórum para uma participação figurativa ou literal³⁵ (idem, tradução livre).

No espetáculo *Renascer* o fator interior/exterior esteve contido em todo o processo, abrangendo os aspetos da individualidade e identidade. O uso de um material com caráter próprio possibilitou a demarcação de uma realidade singular construída ao longo de um processo de partilhas. Nesse processo, cada pessoa não se viu ao espelho, nem tão pouco se explorou perante o seu reflexo ou o restante *espaço* ilimitado, mas fez-se transparecer em tudo aquilo que criou e deu de si, e a sensação de se ver refletida nessa partilha, foi o que tornou possível este *espetáculo*.

Cada um dos elementos que criou cada uma das *Nuvens* pode ser visto como uma dessas partilhas. No culminar criou-se a nossa própria realidade, e a capacidade translúcida das *Nuvens* permitiu ao espetador | fruidor trespassar a sua e entrar na nossa³⁶.

No que diz respeito aos figurinos, houve necessidade de adaptar a sua criação, pelo tempo disponível e pela quantidade de participantes. Tal condicionamento levou a que o figurino fosse compreendido como uma forma de união visual do grupo. Ao longo do processo cada

³³ Trad. livre.

³⁴ Trad. livre.

³⁵ Idem.

³⁶ Para um melhor entendimento e apreensão da produção e construção da proposta descrita, sugiro o visionamento do Anexo *Espaço-grafia* (Video1).

um partilhou aquilo que era, mas em cima do palco foram, não só uma parte de si mesmos, bem como, um todo. Por isso, através da cor preta, pretendi harmonizar e englobar todos os interpretes no e com o *espaço* mas incluindo um adereço em cores contrastantes. Deste modo, o adereço surge como um complemento que manteve a ideia de uniformidade mas destacando, simultaneamente, a identidade individual dos apontamentos desenhados nos corpos com diversas cores – verde, vermelha, amarela, azul, laranja e branca³⁷.

A Matéria

As *Nuvens* e os adereços são construídos com abraçadeiras de serrilha em plástico que se descrevem como um material leve e moldável. Todos os elementos são entrelaçados e agarrados sempre pelo mesmo material, possibilitando a estruturação de uma espécie de “pele”.

Às abraçadeiras atribui o sentido de ser algo que prende mas também une e abraça, e o de ter uma maleabilidade que as caracteriza e permite que ganhem múltiplas formas e texturas. Cada uma é vista como um elemento individual que é apertado e ligado a outro, nunca de igual maneira. Essas ligações possibilitam a construção pretendida, mas a sua quase invisibilidade permite perceber a forma como um todo³⁸.

A escolha deste material ilustra tudo aquilo que este processo me foi mostrando; representa o símbolo do grupo comunitário participante, pois é usado como primeira forma de apreender um culpado³⁹; bem como se encaixa nas intenções da própria criação musical.

R. Justin Stewart (2009), na sua série de obras *System of Knowing*, utiliza esta mesma matéria para “investigar como a informação é traduzida, transformada e transmitida através do tempo e do espaço⁴⁰” (<http://www.plusgallery.com/exhibitions/39/101/>). Na galeria onde a obra é apresentada o observador pode navegar pelo espaço a partir de um mapa de metro representado com linhas vermelhas no chão e nas paredes. Essas linhas vinculam-se a uma série de desenhos,

³⁷ Ibidem, pp.82-83 e 112-115.

³⁸ Ibidem, pp.50-61.

³⁹ Em conversa com uma das reclusas, relatou-me, como forma de desabafo: “quando me detiveram prenderam-me primeiro com estas coisas, mas eram pretas”.

⁴⁰ Trad.livre.

compostos por vários quadros, pendurados na parede, que fazem alusão a estruturas científicas ou matemáticas complexas e repetitivas; e a esculturas que variam de tamanho, forma e cor, assemelhando-se a um *skeletal porcupines*⁴¹.

Cada instalação apresenta uma oportunidade para o espectador descobrir como os desenhos e as esculturas estão relacionados entre si, permitindo que este investigue uma forma de tradução da informação que lhe é apresentada.

Se por um lado os desenhos sugerem um automatismo mais mecânico e rígido, por outro, as esculturas tem um caráter dinâmico e orgânico. Embora utilizando a mesma matéria, abraçadeiras de plástico, Stewart pretende que “cada abraçadeira atue como uma barreira que cria uma camada adicional e orgânica, num caos visual, organizada por anéis que distorcem a percepção do observador⁴²” (idem).

Na minha proposta, tentei dar corpo às minhas reflexões, produzindo o meu próprio discurso de forma a criar significados que expandissem as fronteiras da comunicação e dos propósitos inerentes à criação. Tal como Stewart que nesta série de trabalhos “ênfatiza a desconexão que surge quando a informação migra para um novo contexto, havendo assim, a necessidade de investigar profundamente, para que no final seja possível dar sentido ao mundo em que vivemos⁴³” (idem, tradução livre); a leitura que eu pretendi que fosse comungada por quem vê o *espetáculo* é que, se por um lado, existe uma realidade hostil, onde o ser humano se sente coartado, por outro é possível, mesmo assim, que este possa viver os seus sonhos e nunca perca a vontade de os poder realizar⁴⁴.

⁴¹ Formas de construção arejado e pele espinhosa.

⁴² Trad. livre.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Para um melhor entendimento e apreensão da proposta descrita, sugiro o visionamento do Anexo *Espaço-grafia* (pp.96-121).

Reflexão Crítica

Esta experiência surpreendeu-me positivamente por me ter permitido estar nos “bastidores” e fundir-me em criações coletivas, que se revelaram essenciais para uma análise pessoal enquanto artista.

Os *diálogos* possibilitaram situar-me e perceber que estou no princípio daquilo que procuro e o interesse em ter sido incluída numa experiência como esta, revelou-se uma forma de me transportar e compreender as inúmeras realidades e relações interpessoais que nelas se podem construir.

Não menos importantes foram os *silêncios* vividos - a observar, a pensar, a desenhar ou a construir - e que se tornaram centrais e estruturantes de todo o processo.

Por este envolvimento ter implicado a minha integração total, numa dinâmica com cariz transversal e multidisciplinar, não posso deixar de referir e reconhecer, que o meu conhecimento enquanto artista e a formação em Artes Plásticas, Escultura, revelou-se um fator facilitador na minha integração, quer pelo enquadramento espacial, como pelas características de produção.

Desta forma, em termos de resultados, enquadrando a minha perspetiva numa complementaridade entre as Artes plásticas e a Cenografia, que entendo serem extensões do vasto campo disciplinar das práticas artísticas. As propostas que realizei são resultado da inclusão em cada projeto onde me encontrei e procurei analisar os núcleos essenciais e estabelecer paralelismos entre as minhas ideias e as ideias e obras de outros artistas, com o intuito de me aproximar de cada proposta, de cada grupo interveniente e cumprir com as intenções das mesmas.

Conferir um sentido próprio aos *espaços* criados, tratá-los como corpos únicos quando atuaram, exigiu que estes expressassem pensamentos, reflexões e emoções, na medida em que acredito que em ambos, deixamos em aberto elementos significantes, que os definiram como *lugares* e terão sido (re)interpretados na relação do espectador | fruidor com o *espetacular*⁴⁵.

⁴⁵ “Fr.: *spectaculaire*; Ingl.: *spectacular*; Al.: *spektakular*; Esp.: *espetáculo*. Tudo que é visto como que fazendo parte de um conjunto posto à vista de um público. O espetacular é uma noção bastante fluida, pois, como o insólito, o estranho e todas as categorias definidas a partir da receção do espectador, ela é a função tanto do sujeito que vê quando do objeto visto” (Pavis, 2005, p.141).

Hoje, quero crer que a Cenografia contém em si um mecanismo que a compõe, que permite configurá-la e dar-lhe significado, invadindo cada elemento pertencente ao *espetáculo* por ser um elemento agregador e uma mais-valia para qualquer texto, tempo e espaço.

Como reflexão final, ou talvez como ponto de partida para uma próxima experiência, remeto-me a Merleau Ponty (1996), numa forma mais poética de fechar esta etapa, por acreditar que sem o sonho não é possível criar.

Pois se posso falar de “sonhos” e de “realidade”, se posso interrogar-me sobre a distinção entre o imaginário e o real, e pôr em dúvida o “real”, é porque essa distinção já está feita por mim antes da análise, é porque tenho uma experiência do real assim como do imaginário, e o problema é agora não o de investigar como o pensamento crítico pode se dar equivalentes secundários dessa distinção, mas o de explicar nosso saber primordial do “real”, o de descrever a percepção do mundo como aquilo que funda para sempre a nossa ideia de verdade. Portanto, não é preciso perguntar-se se nós percebemos verdadeiramente o mundo, é preciso dizer, ao contrário: o mundo é aquilo que nós percebemos (p.13).

Bibliografia

- Alves, L. (2004). *O conceito de lugar*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Acedido a 16 Junho, 2013. Disponível em <www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/225>.
- Artur Carvalho (2011). [On-line]. Acedido a 16 Maio, 2013. Disponível em <<http://arturcarvalho.org/>>.
- Bachelard, G. (2003). *A Poética do Espaço*. (A.P.Danesi, trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Bourriaud, N. (2009). *Estética Relacional*. (D. Bottmann, trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Brook, P. (1968). *The empty space*. London (UK): Penguin Books.
- Bruno Estima (2011). [On-line]. Acedido a 16 Maio, 2013. Disponível em <<http://brunoestima.com/new/>>.
- Butler, C. H. (n.d). Dan Graham's Yin and Yang. Mit List Visual Arts Center. [On-line]. Acedido a 30 Agosto 2013. Disponível em <<http://www.mit.edu/~lvac/pdf/graham.pdf>>.
- Casa da Música. [On-line]. Acedido a 17 Maio 2013. Disponível em <www.casadamusica.com>.
- Casa da Música. (2013). Entrevista a Sam Mason e Tim Steiner [Vídeo]. Acedido a 30 Abril, 2013. Disponível em <<http://vimeo.com/65185097>>.
- Controversial ballet Le Sacre du printemps performed in Paris - History. [On-line]. Acedido a 12 Fevereiro, 2013. Disponível em <<http://www.history.com/this-day-in-history/controversial-ballet-lesacre-du-printemps-performed-in-paris>>.
- Costa, A.B., Baptista, I., Perista, P. & Carrilho, P. (2008). *Um Olhar sobre a Pobreza: Vulnerabilidade e exclusão social no Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Gradiva.
- Dan Graham. [On-line]. Acedido a 5 Agosto 2013. Disponível em <<http://www.lissongallery.com/#/artists/dan-graham/>>.
- Graham, D. (2012). "I Don't Do Pavilions": Dan Graham Sets the Record Straight "Pavillion", [Entrevista com Coline Milliard, Artinfo Uk]. Acedido a 30 Agosto 2013. Disponível em <<http://www.blouinartinfo.com/news/story/779438/i-dont-do-pavilions-dan-graham-sets-the-record-straight>>.
- Grosenick, U. (2001). *Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI* (C.S. de Almeida, trad.). Colónia: Taschen.
- Howard, P. (2009). *What is Scenography?*. New York: Routledge; Taylor & Francis. Acedido a 8 Janeiro, 2013. Disponível em <<http://www.amazon.com/Scenography-Theatre-Concepts-Pamela-Howard/dp/0415473209>>.

- Lello, Lello, E. (1993). *Lello Universal: Dicionário Enciclopédico Luso-Brasileiro*. Porto: Lello & Irmão.
- Manzini, E. (1993). *A matéria da invenção* (P. A. Dias, trad.). Lisboa: Centro Português de Design.
- McKinney, J. (2008). *The nature of communication between scenography and its audiences*. Leeds: University of Leeds School of Performance and Cultural Industries. Acedido a 15 Dezembro, 2012. Disponível em <http://etheses.whiterose.ac.uk/350/1/uk_bl_ethos_491643.pdf>.
- Merleau-Ponty, M. (1996). *Fenomenologia da Percepção*. (C.A.R. Moura, trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Noerver, P. (2009). *Anish Kapoor. Shooting into the Corner*. Mak Wien, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern.
- Nunes, P. (2009). Voarte Bêbé Babá [Vídeo]. Acedido a 16 Janeiro, 2013. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=dcu1RmZSkK4>>.
- Pavis, P. (2005). *Dicionário de Teatro*. (J. Guinsburg, M.L. Pereira, trad.). São Paulo: Perspectiva.
- Ramos, M. (2013). Diário de Bordo.
- Read, H. (1982). *A Educação pela Arte*. (A.M.Rabaça, L.F.S.Teixeira, trad.). Lisboa: Edições 70.
- Ribeiro, J. de L. M. (2008). *Arquitetura e Espaço Cénico: um percurso biográfico*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Santos, S. I. P. F., & Dos. (2004). *O Enquadramento jurídico-laboral dos profissionais de espetáculos: algumas reflexões*. Acedido a 14 Janeiro, 2013. Disponível em <https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/5818/3/Tese_Mestrado.pdf>.
- Sennett, R. (2009). *O Artífice*. (C. Marques, trad.). Rio de Janeiro: Record.
- Stewart, R. (2009). About the Exhibition. [On-line]. Acedido a 6 Julho, 2013. Disponível em <<http://www.plusgallery.com/exhibitions/39/101/>>.
- Tedx. (2012). A música liberta?: Jorge Prendas [Vídeo]. Acedido a 16 Janeiro, 2013. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=7KTH18hxwrk>>.
- White, E. W. (1979). *Stravinsky: The Composer and His Works* (2nd ed.). Berkeley e Los Angeles: University Califórnia Press. Acedido a 16 Janeiro, 2013. Disponível em <http://books.google.pt/books?id=BfbGqVlru9oC&printsec=frontcover&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.
- Yi-Fu, T. (1983). *O Espaço e o Lugar: A Perspectiva da Experiência*. (L. Oliveira, trad.). São Paulo: DIFEL.

Anexos

Workshops: Compasso 34 | Um, Dois, Três & Quatro

Planificação

Fevereiro - Compasso 34 Um, Dois, Três & Quatro			
Dia	10h15	11h45	14h00
28	Um, Dois, Três & Quatro 7 crianças da aCs 21 - Associação Criança no Século XXI.	Compasso 34 21 alunos do 4º ano do Colégio Ramalhete.	Compasso 34 29 alunos do 1º e 2º ano do Colégio Ramalhete.
Março - Compasso 34 Um, Dois, Três & Quatro			
Dia	10h15	11h45	14h00
7	Compasso 34 15 Utentes da Associação Somos Nós. Nee* e Deficiência mental ligeira	Compasso 34 6º ano B da Escola EB 2,3 de Avintes	Um, Dois, Três & Quatro 22 crianças de 4 anos do Grande Colégio da Póvoa.
14	Compasso 34 26 alunos do 3º ano do Agrupamento de Escolas de Oliveira do Douro nº1.	Compasso 34 24 alunos do 4º ano do Agrupamento de Escolas de Oliveira do Douro nº1.	Compasso 34 12 alunas do 11.º ano do Curso Profissional de Apoio à Infância da Secundária Filipa de Vilhena.
Abril - Compasso 34 Um, Dois, Três & Quatro			
Dia	10h15	11h45	14h00
18	Um, Dois, Três & Quatro 1 turma de 4 anos do JI Santa Teresinha do Menino Jesus do CPS do SS Sacramento.	Compasso 34 8 alunos com Nee* entre os 12 e 17 anos da Escola Básica Penafiel Sul.	Um, Dois, Três & Quatro 25 crianças dos 3 aos 5 anos do JI da Torrinha.
Maio - Compasso 34 Um, Dois, Três & Quatro			
Dia	10h15	11h45	14h00
9	Um, Dois, Três & Quatro 24 alunos e 3 acompanhantes do Liceu Francês.	Um, Dois, Três & Quatro 24 crianças de 5 anos do Centro Social e Cultural Dr. Nuno Simões. VNF.	Um, Dois, Três & Quatro 1 turma de 5 anos do Jardim de Infância Santa Teresinha do Menino Jesus do C.S.P. Santíssimo Sacramento
23	Um, Dois, Três & Quatro 25 alunos e 3 acompanhantes do Liceu Francês.	Um, Dois, Três & Quatro 16 alunos do pré-escolar e 1º ano da EB 1 de Sabariz.	Um, Dois, Três & Quatro 1 turma de 5 anos do Jardim de Infância Santa Teresinha do Menino Jesus do C.S.P. Santíssimo Sacramento.
Junho - Compasso 34 Um, Dois, Três & Quatro			
Dia	10h15	11h45	14h00
6	Um, Dois, Três & Quatro 25 alunos do JI Palmo e Meio.	Um, Dois, Três & Quatro 30 crianças de 3 e 4 anos do Chupetão.	Um, Dois, Três & Quatro 24 alunos e 3 acompanhantes do Liceu Francês.

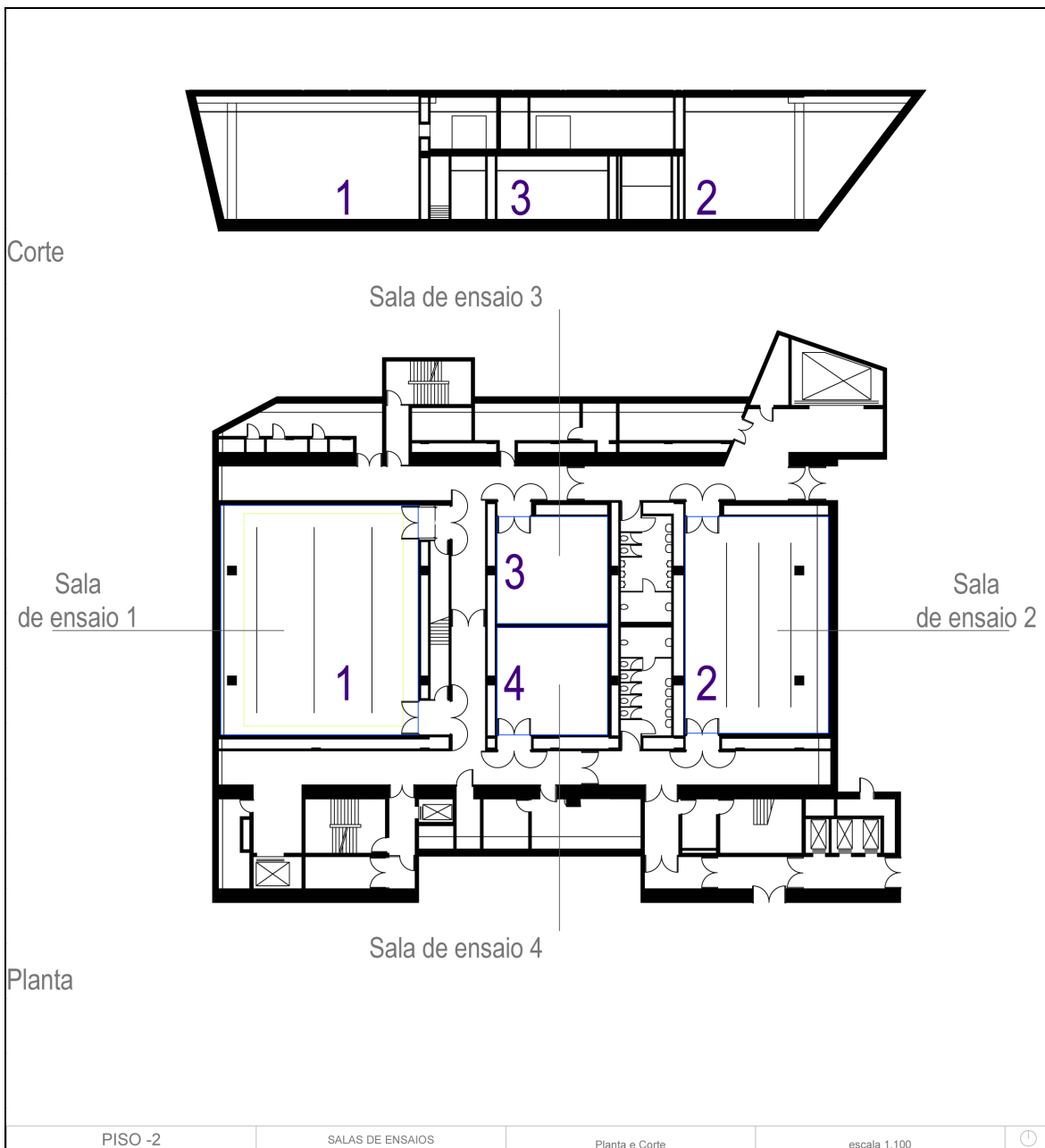
*Necessidades Educativas Especiais

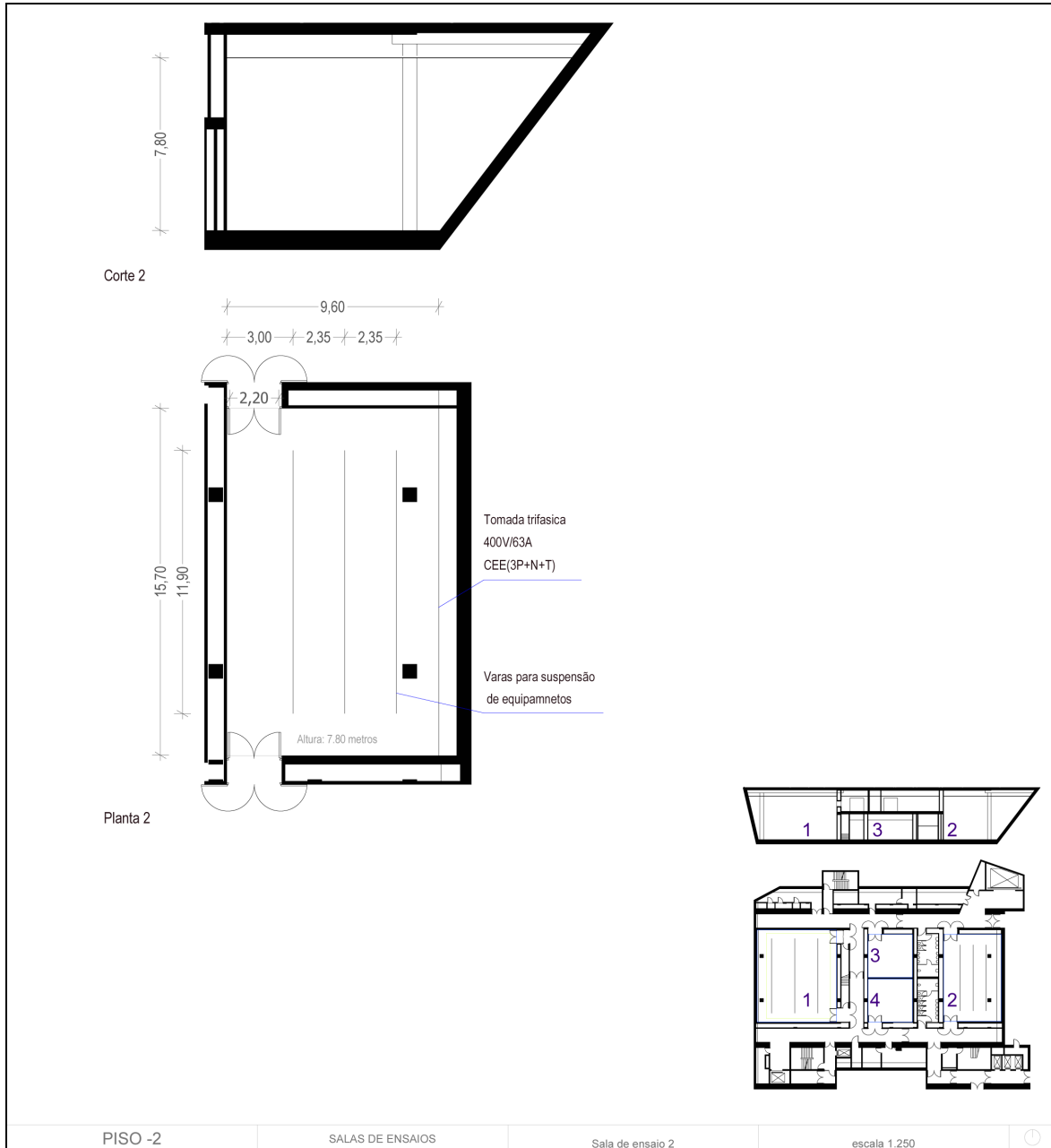
Desenhos Técnicos

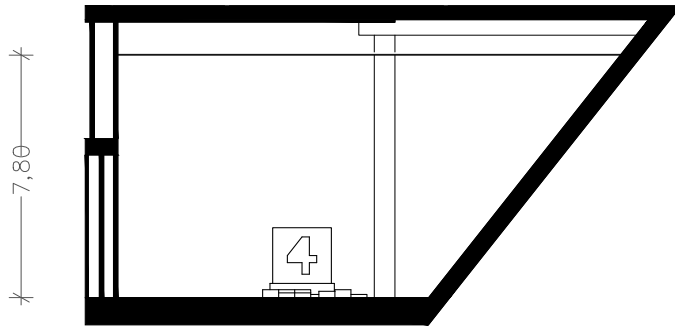
4. SALAS DE ENSAIOS 1, 2, 3 E 4 NO PISO -2

A Casa da Música dispõe de um total de 10 salas de ensaio de dimensões diversas. As duas maiores, localizadas no piso -2, têm capacidade para grupos de 20 a 100 elementos e estão equipadas com régie própria, podendo funcionar como estúdios de gravação

LOCALIZAÇÃO piso 1 e -2

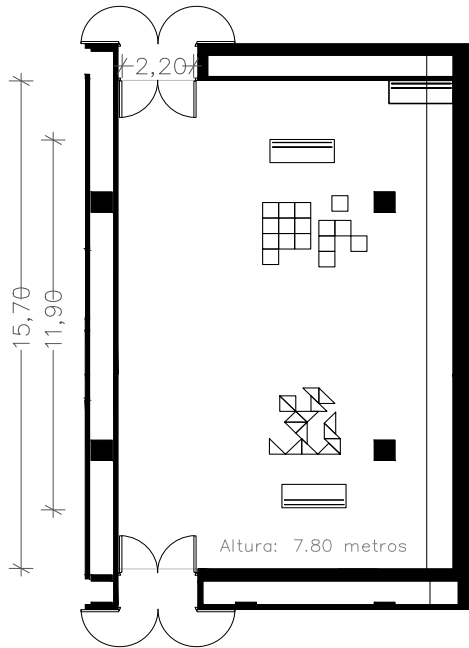




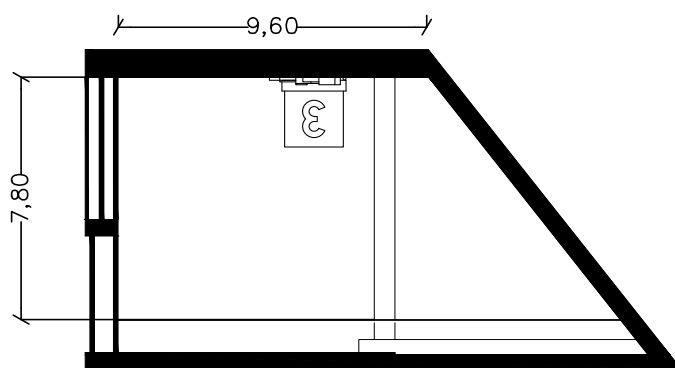


Corte 2

9,60
3,00 2,35 2,35



Planta 2

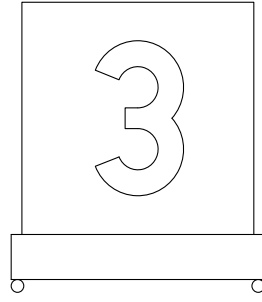
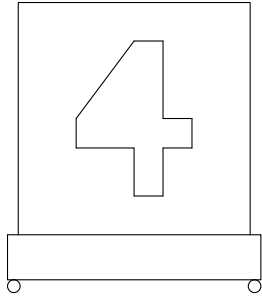


COMPASSO 34 | UM, DOIS, TRÊS & QUATRO

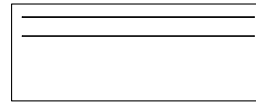
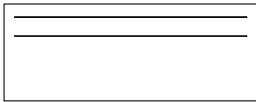
Casa da Música - Sala de Ensaio 2

Planta e Cortes
Mafalda Ramos 2013

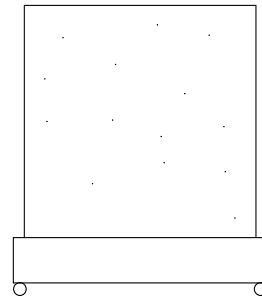
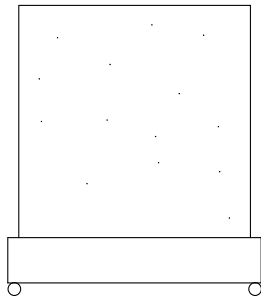
Escala 1:200



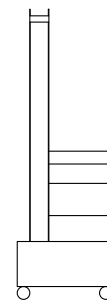
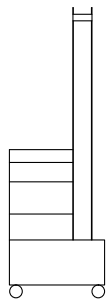
Vista Frente



Planta



Vista Traseira



Vista Perfil

COMPASSO 34 | UM, DOIS, TRÊS & QUATRO

Casa da Música - Sala de Ensaio 2

Alçados

Escala 1:50

Mafalda Ramos 2013

O Espetáculo Musical : Renascer

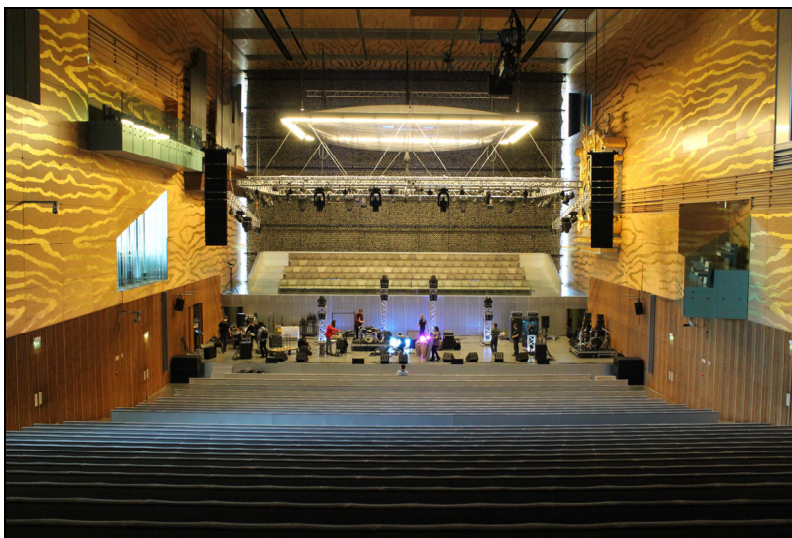
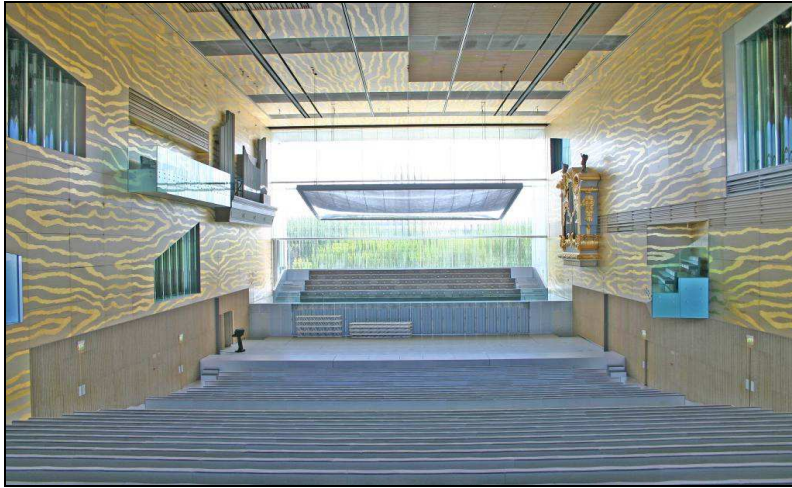
Planificação

Janeiro - Renascer			
Dia	14h00/20h00		
12	Casa da Música, Sala de Ensaio 2 Formandos do Curso 09h00/10h00	10h00/12h00 13h00/15h00	15h00/16h00
13	Estabelecimento Prisional Formandos do Curso	Estabelecimento Prisional Formandos do Curso e Reclusas	Estabelecimento Prisional Formandos do Curso
Fevereiro Renascer			
Dia	14h00/16h00	16h00/18h00	18h00/20h00
16	Estabelecimento Prisional Formandos do Curso	Estabelecimento Prisional Formandos do Curso e Reclusas	Estabelecimento Prisional Formandos do Curso
17	09h00/10h00	10h00/12h00 13h00/15h00	15h00/16h00
	Estabelecimento Prisional Formandos do Curso	Estabelecimento Prisional Formandos do Curso e Reclusas	Estabelecimento Prisional Formandos do Curso
Março Renascer			
Dia	10h00	14h00/16h00	
16	Casa da Música Reunião de Produção 09h00/10h00	Casa da Música, Sala de Ensaio 2 Formandos do Curso 10h00/12h00 13h00/15h00	15h00/16h00
17	Estabelecimento Prisional Formandos do Curso	Estabelecimento Prisional Formandos do Curso e Reclusas	Estabelecimento Prisional Formandos do Curso
Abril Renascer			
Dia	14h00/16h00	16h00/18h00	18h00/20h00
20	Estabelecimento Prisional Formandos do Curso	Estabelecimento Prisional Formandos do Curso e Reclusas	Estabelecimento Prisional Formandos do Curso
21	09h00/10h00	10h00/12h00 13h00/15h00	15h00/16h00
	Estabelecimento Prisional Formandos do Curso	Estabelecimento Prisional Formandos do Curso e Reclusas e Prova dos Adereços	Estabelecimento Prisional Formandos do Curso
30	14h00/19h00 - 20h30/24h00		
	Casa da Música, Sala Suggia Montagem da Cenografia		
Junho Renascer			
Dia	11h00/13h00	14h00/15h00	15h00/18h00
1	Casa da Música, Sala Suggia Montagem e instalação de instrumentos dos Formandos do Curso	Casa da Música, Sala Suggia Ensaio com Formandos do Curso	Casa da Música, Sala Suggia Ensaio com Formandos do Curso e Reclusas e Prova dos Adereços

2	10h00/12h30	14h00/17h30	18h00/21h00
	Estabelecimento Prisional Ensaio com Formandos do Curso	Estabelecimento Prisional Ensaio com Formandos do Curso e Reclusas	Casa da Música, Sala Suggia Ajustes de iluminação e Cenografia
3	10h00/12h30	14h00/17h30	15h30
	Estabelecimento Prisional Ensaio com Formandos do Curso e Reclusas	Estabelecimento Prisional Ensaio com Formandos do Curso e Reclusas	Estabelecimento Prisional Ensaio Geral aberto a Público Prisional
4	13h30/14h30	14h30/16h30	18h00
	Casa da Música, Sala Suggia Montagem e instalação de instrumentos dos Formandos do Curso	Casa da Música, Sala Suggia Ensaio Geral com Formandos do Curso e Reclusas	Concerto

Desenhos Técnicos

2. SALA SUGGIA (GRANDE AUDITÓRIO)





Sala Suggia

A Sala Suggia é o coração da Casa da Música, abrindo-se à comunicação visual com os restantes espaços públicos do edifício através de zonas envidraçadas. Na decoração interior predominam os tons prateado e dourado, em intencional contraste com os jogos de luzes proporcionados pelo vidro.

LOCALIZAÇÃO pisos 2 a 4

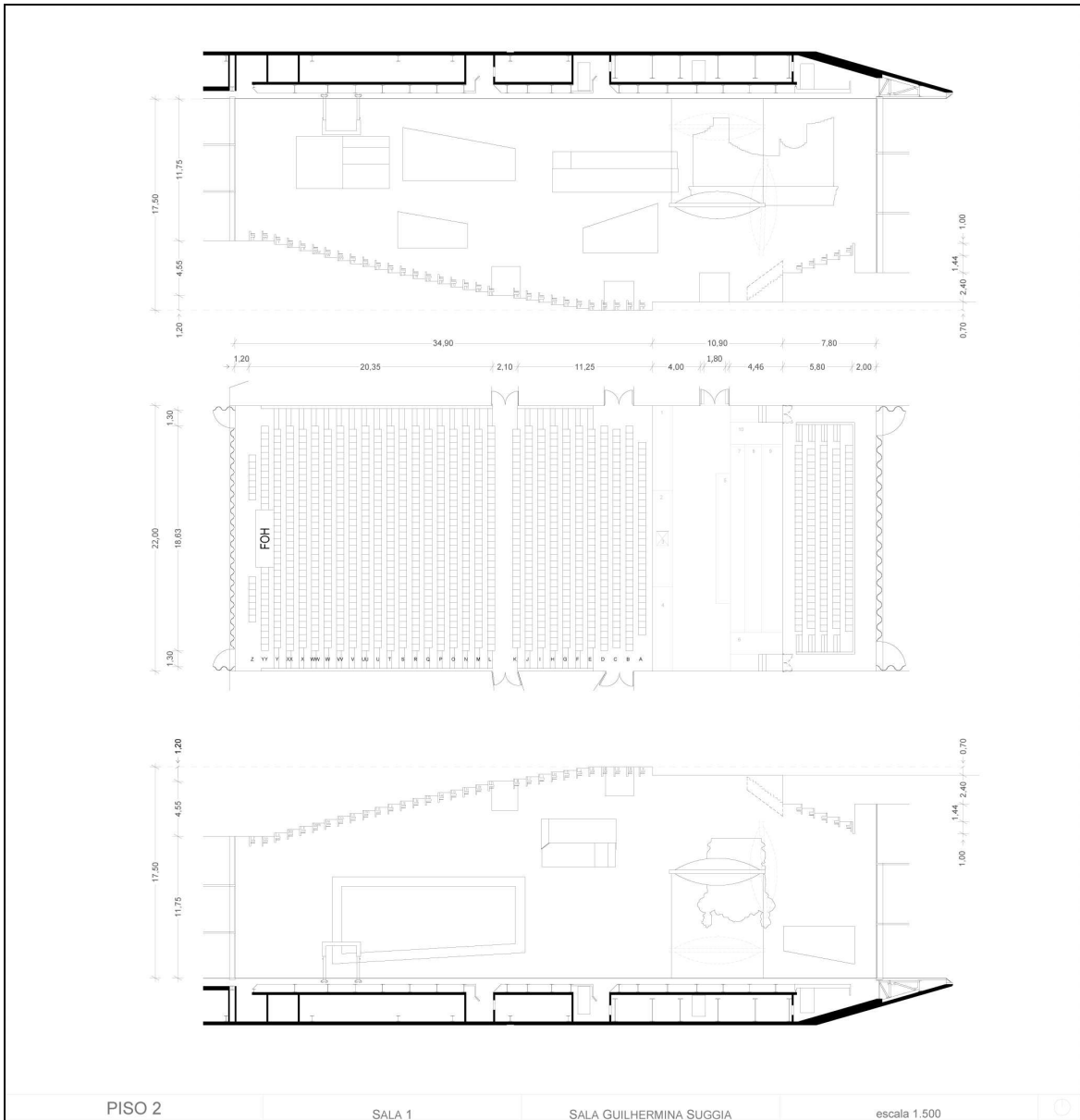
ÁREA 1100 m²

PLATEIA 1069

CAMAROTES 26

CORO 143

2.1. CORTE E PLANTA

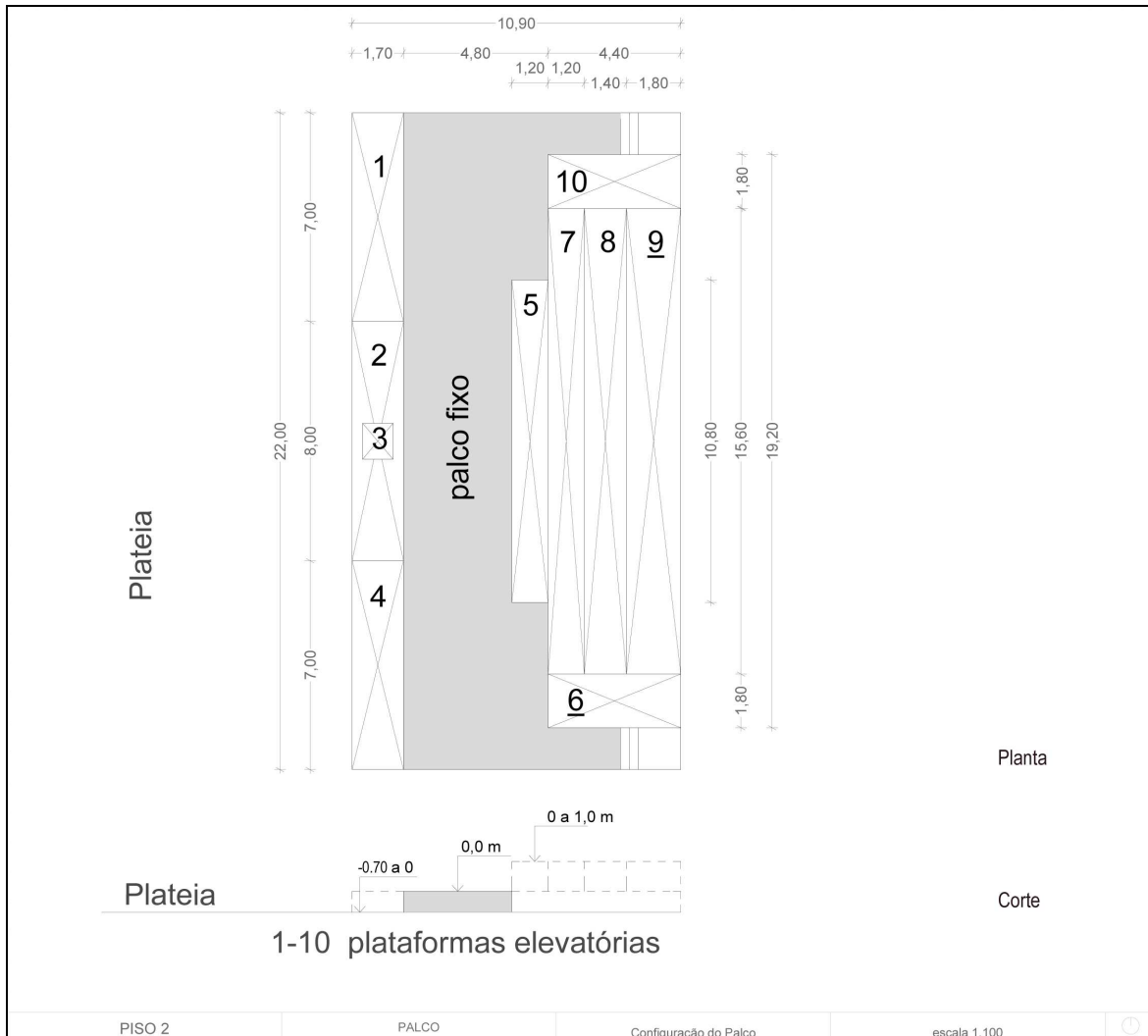


2.2. PLANTA DE LUGARES SENTADOS

Z		06 07 08 09 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35
YY		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35
Y		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35
XX		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35
X		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35
W		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35
VV		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35
V		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35
UU		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35
U		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35
T		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35
S		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35
R		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35
Q		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35
P		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35
O		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35
N		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35
M		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35
L		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 1
K		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 2
J		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 3
I		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 4
H		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 5
G	13 7	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 6
F	12 6	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 7
E	11 5	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 8
D	10 4	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 9
C	9 3	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 10
B	8 2	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 11
A	1	01 02 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 03 04 12
		PALCO
II		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29
III		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28
IV		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29
VI		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28
VII		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29

- Bloqueado
- Mesa de som
- Lugar NEMR
- Acompanhante NEMR
- Camarotes
- Condicionados

2.3. PLANTA DE PALCO

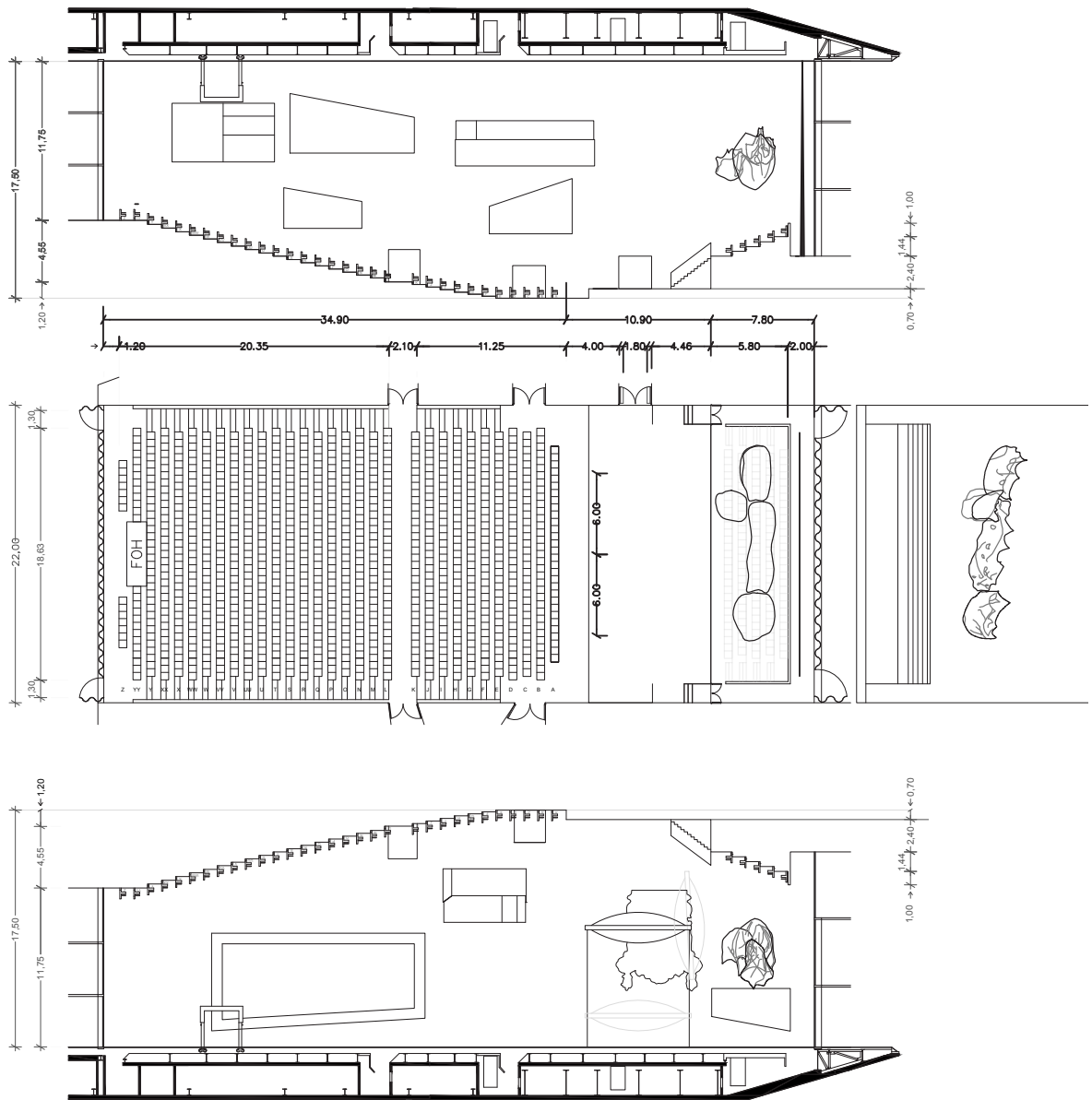


Palco constituído por plataformas motorizadas (1 a 10)

2.4. EQUIPAMENTO DE SUSPENSÃO

Motores pontuais C1 da Stahl, para 500 Kg, de velocidade variável suspensos a partir do tecto
Comando centralizado baseado em sistema informático Intecon da BBH.

Os sistemas de suspensão do PA (L;R) e da “Box truss” estão equipados com sensores de carga Ron Stagemaster da Eilon-Engineering.



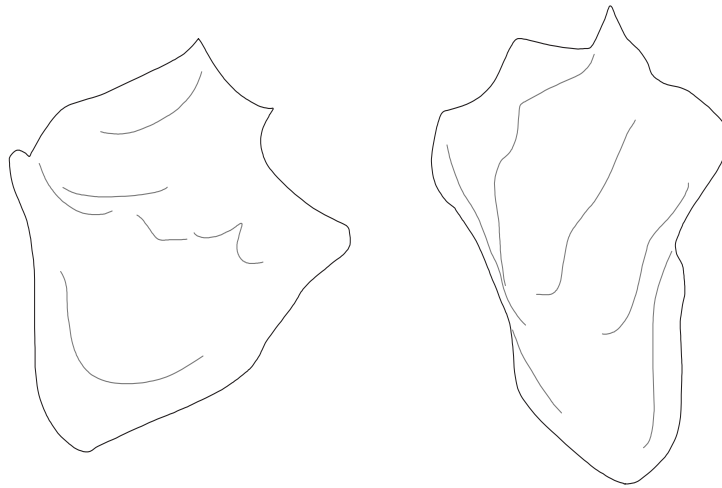
RENASCER | SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA

Casa da Música - Sala Suggia

Planta e Cortes

Escala 1:500

Mafalda Ramos 2013

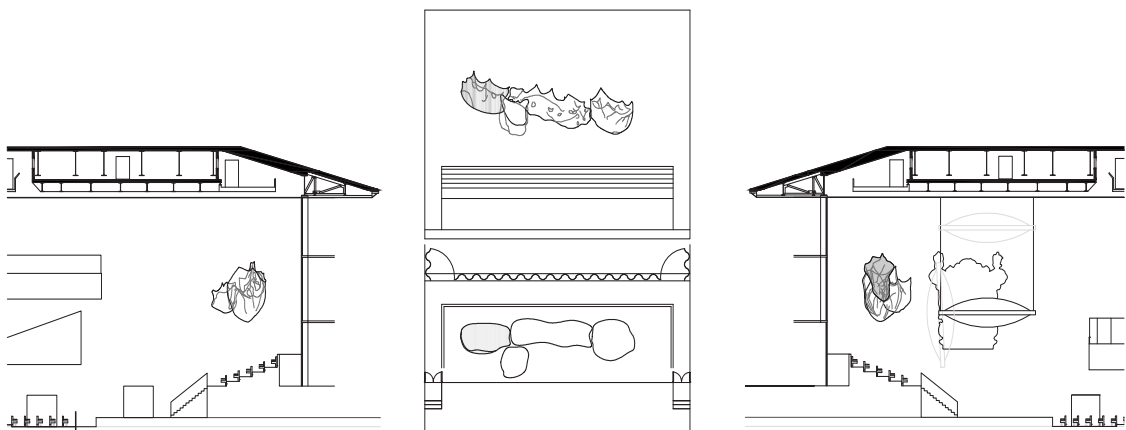


Vista Lateral Esquerda

Vista Lateral Direita



Vista Frente



Vista Lateral Esquerda

Vista Frente e
Planta

Vista Lateral Direita

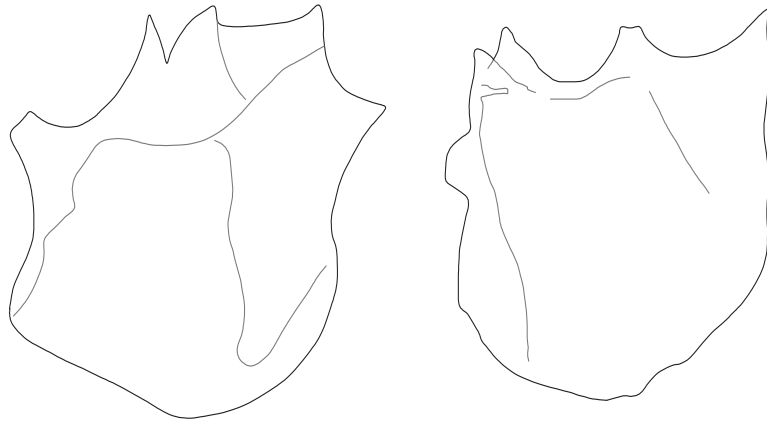
RENASCER | SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA

Casa da Música - Sala Suggia

Alçados

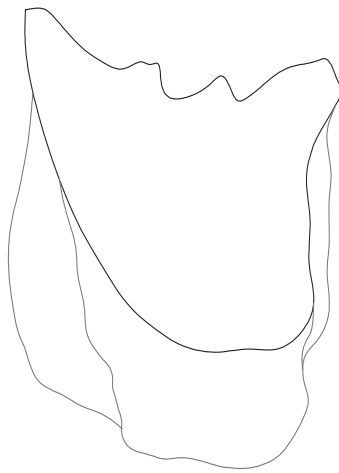
Escala 1:50 e Escala 1:500

Mafalda Ramos 2013

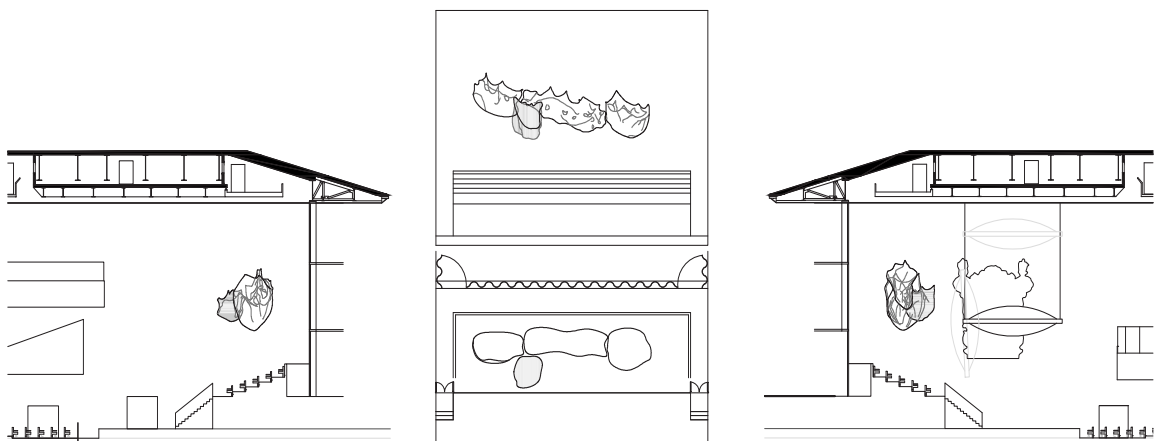


Vista Lateral Esquerda

Vista Lateral Direita



Vista Frente



Vista Lateral Esquerda

Vista Frente e Planta

Vista Lateral Direita

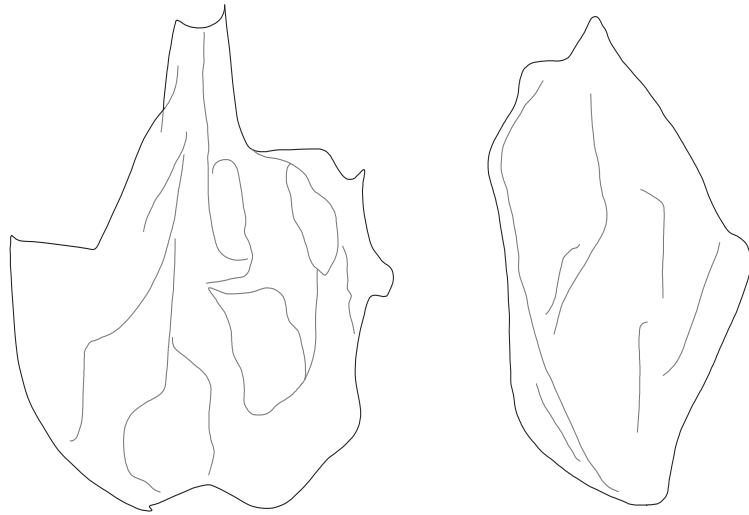
RENASCER | SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA

Casa da Música - Sala Suggia

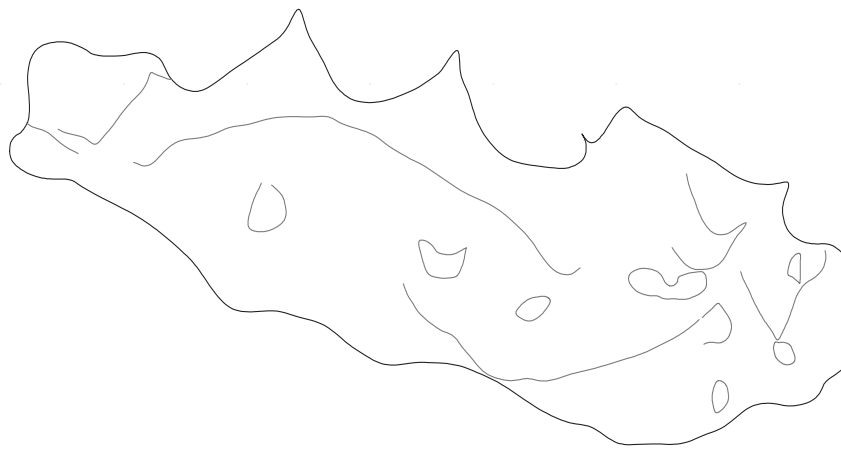
Alçados

Escala 1:50 e Escala 1:500

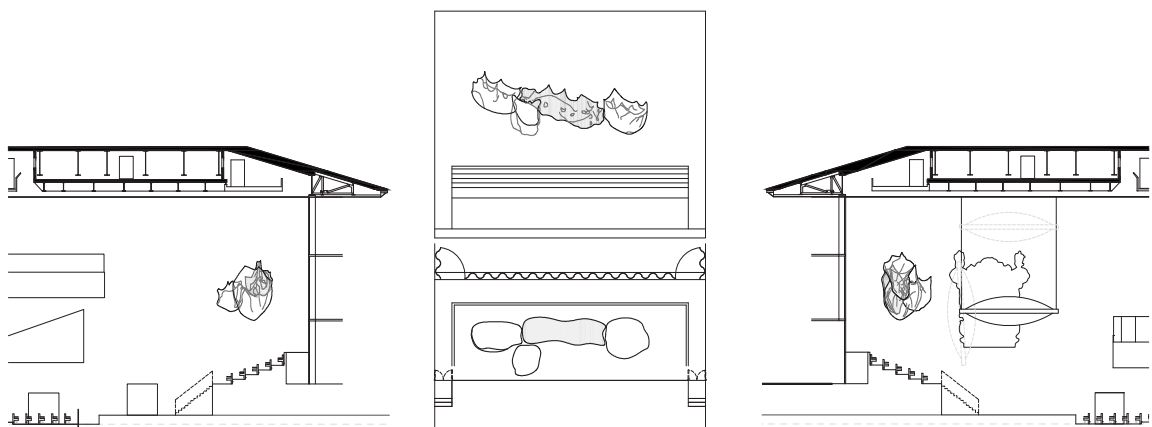
Mafalda Ramos 2013



Vista Lateral Direita



Vista Frente



Vista Frente e
Planta

Vista Lateral Direita

RENASCER | SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA

Casa da Música - Sala Suggia

Alçados

Escala 1:50 e Escala 1:500

Mafalda Ramos 2013

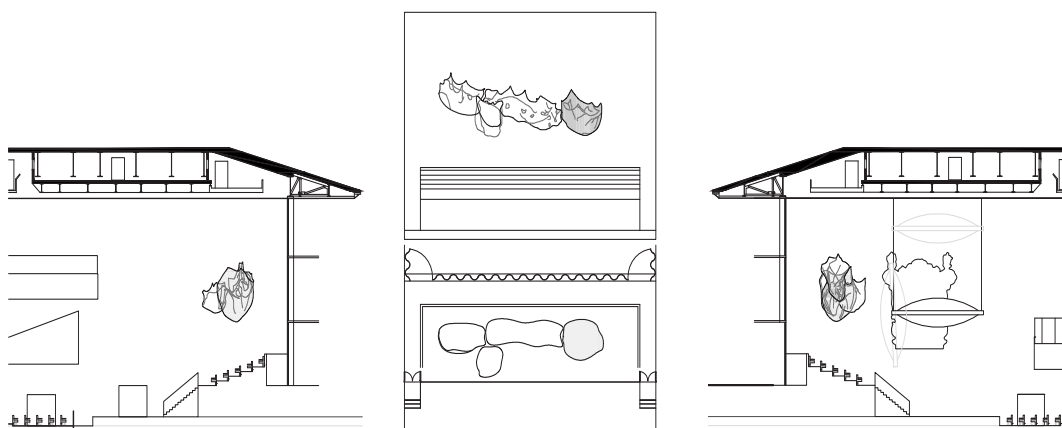


Vista Lateral Esquerda

Vista Lateral Direita



Vista Frente



Vista Frente e
Planta

RENASCER | SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA

Casa da Música - Sala Suggia

Alçados

Escala 1:50 e Escala 1:500

Mafalda Ramos 2013

Referências Biográficas

Artur Carvalho é animador musical, formado em Engenharia Civil no Instituto Superior de Engenharia do Porto que, com o seu envolvimento com a música, abandona a profissão e a área de formação, para desenvolver projetos de arte comunitária. Assim, desenvolveu projectos performativos ligados à percussão, com jovens em risco e cidadãos com necessidades especiais e seniores.

Frequenta, desde 2007, o Curso Livre de Percussão com Mestre Jorge Porto, no Brasil, iniciando-se no mesmo na direcção da área socioeducativa da Associação Cultural Batucada Radical. Em 2007 e 2008 frequentou o Curso de Animadores Musicais, orientado por Paul Griffiths, Sam Mason e Tim Steiner, na Casa da Música.

Desde 2010 frequenta o Curso Livre de Bateria, com Acácio Salero, na Escola de Música Valentim de Carvalho; faz parte do projeto Crassh, onde desenvolve funções de assistente de direcção e performer; e pertence ao Fator E, equipa criativa do Serviço Educativo da Casa da Música, onde colabora na criação e dinamização dos Workshops, desenvolve trabalhos com comunidades e colabora em produções de espetáculos (<http://arturcarvalho.org/>).

Bruno Estima é formado pelo Conservatório de Música de Aveiro, em piano, onde conclui o 4º grau, em 1991, ingressando, posteriormente, na Escola de Música de Espinho, em percussão. Em 2005 termina a Licenciatura de Música (ensino de) Percussão, pela Universidade de Aveiro. Frequentou workshops orientados por Pedro Carneiro, Miguel Bernat, Arthur Lipner, Conny Kadia, Alexandre Frazão, Denis Riedenger, Oliver Pelegri e Philippe Spiesser.

Em 2007 e 2008 frequentou o Curso de Animadores Musicais da Casa da Música Porto e o Curso de Teatro Amador da Companhia de Teatro Efémero, em Aveiro.

Em 1999 inicia a prática pedagógica na Escola da Filarmónica União de Oliveira do Bairro; entre 2000 e 2010 leciona no ensino oficial no Conservatório de Música da JOBRA; em 2003 inicia a docência em percussão na Escola de Artes da Bairrada; em 2004 orientou workshops de percussão através do INATEL em Leiria, e em 2005 na Ilha do Pico e do Faial. Desde o ano letivo de 2005/2006 é professor e orientador dos estágios da Licenciatura de Percussão da Universidade de Aveiro, e desde 2009 faz parte do Fator E do Serviço Educativo da Casa da Música Porto, onde se enquadra, como co-autor de inúmeros workshops e projetos educativos (<http://brunoestima.com/new/>).

Jorge Prendas nasceu no Porto em 1968. Iniciou os seus estudos musicais aos 10 anos tendo, posteriormente, ingressado no Conservatório de Música do Porto. Neste Conservatório concluiu o curso geral de composição na classe de Fernando Lapa. Após licenciarse em Informática de Gestão na Universidade Portucalense, retoma os estudos musicais inscrevendo-se na Universidade de Aveiro em 1998 e concluindo em 2003 a licenciatura em ensino da música/composição.

Está ligado ao ensino, tendo leccionado Análise e Técnicas de Composição, História da Música, Acústica e Classes de Conjunto no Conservatório do Porto, na Academia de Música de Espinho, na Escola Profissional de Música de Espinho, entre outros estabelecimentos de ensino. (...) Desde Setembro de 2007 colabora com o Serviço Educativo da Casa da Música do Porto, sendo desde Setembro de 2010 o Coordenador deste Serviço. Colaborou com a Orquestra Nacional do Porto em actividades pedagógicas e desenvolve trabalho noutras áreas musicais, como é o caso do quinteto a cappella “Vozes da Rádio”, que ajudou a criar em 1991 e com quem gravou nove discos, assinando a maior parte dos arranjos e originais, assim como a produção musical (<http://www.mic.pt/>).

O VIII Curso de Formação de Animadores Musicais, de carácter essencialmente prático, procura dotar músicos de competências que lhes permitam desenvolver actividades com comunidades e liderar intervenções musicais criativas. (...) O curso está estruturado em módulos que decorrem ao longo do ano letivo e estão associados ao desenvolvimento de projetos artísticos e comunitários com grupos de cidadãos de realidades socioculturais distintas. (...) A criação e a animação musical, a improvisação e o conceito de trabalho em equipa, são algumas das vertentes de formação orientada, também, para a valorização e realização artística dos formandos (www.casadamusica.com).

Tim Steiner, compositor vocacionado para performances colaborativas, conduziu centenas de projetos criativos pela Europa e trabalhou em, praticamente, todos os contextos musicais e sociais imagináveis, com profissionais, amadores e iniciantes. Compôs e dirigiu, recentemente, *Hunter Gather*, uma obra para 3 orquestras, interpretada pela BBC Concert Orchestra, com orquestras amadoras de Devon e Cornwall. É maestro da *Stopestra*, banda de rock de 100 elementos criada na Casa da Música, diretor artístico do programa *Connected to Music* e foi diretor criativo dos espetáculos da BBC *Over the Rainbow*, *I'd Anything* e *Play it Again*.

Compôs a fanfarra de abertura dos Jogos Paralímpicos 2009 e dirigiu a Operação Big Bang para Guimarães 2012, entre muitos outros projetos. Idealizou dezenas de concertos para famílias e escolas do Reino Unido e Noruega. Desenvolve colaborações regulares com o Serviço Educativo da Casa, a Guildhall School Music and Drama em Londres e numerosas instituições musicais.

Depois de se diplomar em Música na Sussex University, em 1987, Tim Steiner conclui um doutoramento em composição e improvisação colaborativa na City School of Music University, em 1992. Ensina na Guildhall School Music and Drama desde 1994. Dirige o Quartet Electronic e é colaborador ocasional, mas de longa data, do coletivo artístico OMSK (idem).

Sam Mason tem mais de dezoito anos de experiência em projetos educacionais criativos em vários formatos, como líder de workshops, gestora de projetos, consultora educativa e compositora. Trabalhou, intensivamente, com jovens e crianças e é especializada em workshops de composição criativa, canto e desenvolvimento linguístico. Trabalhou com várias instituições, incluindo a Royal Philarmonic Orchestra, English National Opera, Guildhall School of Music and Drama, London South Bank Centre, Children's Music Workshop e Coda Music Trust. Nos últimos oito anos, tem colaborado com o Serviço Educativo da Casa da Música, desenvolvendo e ensinando no Curso de Formação de Animadores Musicais (idem).