



Instituto Universitário de Lisboa

Escola de Tecnologias e Arquitetura

Departamento de Arquitetura e Urbanismo

Mestrado Integrado em Arquitetura

Vera Aresta Branco Viegas Cantante

Trabalho de projeto submetido como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura

**A Cidade e a Música: Estratégias socio-espaciais para uma
cidade contemporânea conectada**

Orientador:

Professor Doutor Bernardo Miranda, Professor Auxiliar,
ISCTE-IUL

**A Cidade e a Música: A Escola de Música do
Conservatório Nacional**

Tutor:

Professor Doutor José Neves, Professor Auxiliar
Convidado, ISCTE-IUL

Outubro 2015

Índice Geral

- 9 **0. Introdução Geral**
- 15 **1. A Cidade e a Música:
A Escola de Música do Conservatório
Nacional**
- 169 **2. A Cidade e a Música:
Estratégias Socio-Espaciais
para uma cidade contemporânea
conectada**

0

0. Introdução

O presente volume resulta de uma compilação do Trabalho de Projeto realizado no âmbito da Unidade Curricular de Projeto Final de Arquitetura para a obtenção do grau de mestre em Arquitetura no ISCTE-IUL (Instituto Universitário das Ciências do Trabalho e da Empresa - Instituto Universitário de Lisboa). O Trabalho de Projeto deveria articular um projeto de arquitetura - a vertente projetual - e uma investigação teórica - vertente teórica, estes exercícios que poderiam ser de temas independentes ou ser associados.

Apesar dessa possível independência, tanto o exercício de projeto como a investigação teórica se encontram enquadrados no tema “A Cidade e a Música”, embora com diferentes abordagens ainda que a sua relação se considere omnipresente no processo e desenvolvimento de ambos os trabalhos.

No exercício de projeto, o tema é apresentado como “A Cidade e a Música: A Escola de Música do Conservatório Nacional”. Este exercício, a ser desenvolvido a diferentes escalas, compreendia a remodelação e ampliação dos espaços da Escola de Música do Conservatório Nacional, localizado no antigo Convento dos Caetanos, no Bairro Alto em Lisboa. Neste exercício valorizou-se essencialmente o processo de trabalho, o processo de tentativa-erro, na procura de uma materialização de intenções compreendendo as repercussões destas desde a escala da mão à escala do território. Na resposta a este exercício são adicionados novos espaços ao conservatório que se oferecem à cidade a partir do largo que reúne a entrada para um novo museu, auditório

e biblioteca. Uma nova caixa de música da cidade.

A investigação teórica tem como título “A Cidade e a Música: estratégias socio-espaciais para uma cidade contemporânea conectada” declarando-se a necessidade da existência de estratégias de intervenção para a cidade contemporânea, uma cidade dividida tanto social como urbanamente. Nesta investigação a música é considerada como uma possível ferramenta de intervenção na cidade pelas suas qualidades sociais e urbanas, manifestadas em projetos sociais e em projetos de arquitetura de intervenção. O desenvolvimento do trabalho levou ao desejo de articular estas qualidades sociais e urbanas a fim de estar se beneficiarem e de como Aldo Van Eyck aponta “ a cidade ser uma grande casa”. Será também uma caixa de música da cidade?

Considera-se a possibilidade da coexistência e colaboração de ambos os tipos de intervenção estudados, sendo a Escola de Música do Conservatório Nacional o intermediário. Esta instituição não só coordena o trabalho desenvolvido nesta escola que procura a remodelação e ampliação dos seus espaços (não só para a melhoria dos seus espaços mas também para uma maior relação com a cidade), como também é responsável pedagógico, artístico e administrativo do projeto Orquestra Geração, um dos projetos sociais estudados no âmbito da investigação teórica que utilizam a música e o poder da educação musical com objetivos sociais. O projeto acima mencionado já manifestou o interesse no que pode ser a materialização do objeto da investigação teórica.

Agradecimentos

A todos, obrigada.

A todos os professores que acompanharam todo o meu percurso como aspirante a arquiteta, especialmente aos professores Bernardo Miranda e José Neves pelo acompanhamento dado ao longo de todo este ano, um ano que considero ter sido muito trabalho, esforço, persistência e muitas vezes frustração, mas também o ano em que mais aprendi quanto ao que realmente é a arquitetura, no ano em que mais cresci,

Acima de tudo, a toda a minha família, especialmente aos meus pais, Inês e Paulo, aos meus irmãos Carolina-Martinho, Martim e João e ao meu sobrinho Joaquim, por me fazerem crer que tudo é possível, por acreditarem em mim, pela paciência e apoio que me deram ao longo de todos os anos. Também um obrigada especial às minhas primas Bea, Íris e Matilde. Um obrigada a toda a família.

A todos os meus amigos pela compreensão, paciência e apoio aos quais devo destacar a Marta e o Tiago pela sua disponibilidade e ajuda incansáveis. A todas amigas que tenho de destacar a importância da sua amizade neste processo: Bea, Catarina, Chica, Inês, Isabel, Leo, Lopes, Madal, Raquel e Rui (também amigo).

À minha equipa por me ter ensinado que, como diz a Isabel, “devemos tentar ser o melhor que conseguimos naquilo que controlamos, porque só depende de nós”.

A toda a gente que de uma maneira ou de outra fez parte deste percurso.

A todos, obrigada!

I'm still alive.

1



Instituto Universitário de Lisboa
Escola de Tecnologias e Arquitetura
Departamento de Arquitetura e Urbanismo
Mestrado Integrado em Arquitetura

Vera Aresta Branco Viegas Cantante

A Cidade e a Música: A Escola de Música do
Conservatório Nacional

Trabalho Prático submetido como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura

Tutor:

Professor Doutor José Neves, Professor Auxiliar
Convidado, ISCTE-IUL

Outubro 2015

Índice 1

21	0. Introdução
27	1. Objeto de Intervenção
28	1.1. Enquadramento histórico
30	1.2. Enquadramento urbano
42	1.3. Levantamento fotográfico
61	2. Programa
64	2.1. Os Objetos e a Arquitetura
75	3. Processo
111	4. Desenhos técnicos

0. Introdução

Apresenta-se neste volume o que pretende ser uma síntese bastante resumida do trabalho realizado ao longo do ano no âmbito da vertente projetual da Unidade Curricular de Projeto Final de Arquitetura (PFA), no ano letivo 2014/2015, do ISCTE-IUL (Instituto Superior das Ciências do Trabalho e da Empresa – Instituto Universitário de Lisboa).

O trabalho de projeto teve como objeto de intervenção a Escola de Música do Conservatório Nacional, situado na Rua dos Caetanos, no Bairro Alto, em Lisboa. Foram exercícios de arranque o “Exercício I: Visita e Reconhecimento” e o “Exercício II: o Edifício, a Cidade e o Programa”. No primeiro exercício foi realizado um grupo de desenhos à mão levantada, em grupo (2 a 3 elementos), que registassem as características arquitetónicas mais significativas da obra, desde a sua implantação à sua pormenorização (detalhe, edifício, cidade e paisagem) (Ver Documento 2 em Anexo). No segundo exercício, também em grupos, realizou-se uma bibliografia para o conjunto da turma que se devia incluir nos seguintes temas: enquadramento histórico. (as transformações do edifício e do lugar ao longo do tempo); enquadramento urbano. (a relação do edifício com a cidade); levantamento. (actualização dos registos gráficos existentes do edifício e envolvente e recolha de planos e indicações de situação de salvaguarda ou protecção); levantamento pormenorizado. (detalhes mais significativos do edificado); escolas de música. (a relação entre o uso e a organização do espaço); o som

e a arquitectura. (a relação entre a forma, dimensão e materialidade do espaço); a luz e a arquitectura. (a relação interior-exterior, e entre a forma, dimensão, materialidade e orientação solar dos espaços da música e do ensino); os objectos e a arquitectura. (a relação entre a forma e dimensão dos espaços da música e do ensino e a sua ocupação por objectos à escala do corpo).

Durante, mas essencialmente após, estes primeiros exercícios, iniciou-se o intenso processo de projeto que teve como exercício a remodelação e ampliação dos espaços da Escola de Música do Conservatório Nacional, incluindo também as partes e edifício atualmente ocupados pela Escola de Dança do Conservatório Nacional.

O objeto de intervenção, antigo convento de Nossa Senhora da Divina Providência, chamado dos Caetanos, encontra-se atualmente em condições que colocam em risco a segurança de quem o habita, desde crianças a adultos. Foi elaborado um programa pela Direção da Escola de Música do Conservatório (em anexo) que descrevia os espaços e respetivas quantidades, áreas e equipamentos necessários nessa remodelação e ampliação dos espaços, sendo que este foi submetido a uma interpretação crítica por cada individual na procura de o traduzir em arquitetura. Na interpretação do extenso e complexo programa considerou-se importante e facilitador fazer uma síntese do mesmo, dividindo-se em duas partes essencialmente: (1) os espaços públicos (como por exemplo: auditório, museu, biblioteca), da cidade; (2) os espaços da Escola (dividindo-se estes ainda em: espaços comuns; espaços dedicados ao ensino da música e espaços dedicados ao ensino integrado). Esta divisão - público e escola - é possível de ser observada no projeto, onde se deixa claro do que é que da comunidade escolar (edifício do conservatório - este também por pisos é possível compreender-se a sua organização, onde cada piso é relativo a um tipo de programa) e dos espaços em que o acesso público é livre (nova intervenção e edifício atualmente da Escola de Dança). Como resultado dessa vontade de divisão clara do que é público e do que é da escola, o acesso é feito por diferentes entradas, para o edifício da Escola

entramos pela Rua dos Caetanos (no projeto toda em calçada portuguesa, procurando a diminuição do tráfego e estacionamento na mesma), tal como atualmente, para os novos espaços da cidade (museu, auditório e biblioteca) o acesso é feito pelo largo que passa a ser mais da cidade.

Desde a primeira visita à Escola de Música do Conservatório Nacional que se encontrou uma beleza arquitetónica e outra inexplicável existente nos corredores da mesma, especialmente o corredor que dá acesso ao Salão Nobre do edifício. Este declara a estrutura que define o edifício e relaciona-se com os seus grandes corações: o pátio e o Salão Nobre. Encontrou-se o estímulo, o estímulo que por si não define o projeto mas que foi a imagem sempre presente no imaginário daquilo que se queria que fosse o “novo” conservatório, era, talvez, o regresso à origem, tornar-se num fóssil.

Apresenta-se uma breve descrição do que seria a materialização do projeto que previa dois tipos de intervenção:

- 1) A reabilitação e remodelação dos edifícios existentes onde se intervem a partir de uma estratégia a que se chama “fóssil”, um fóssil precioso, ao qual não se pretende alterar a memória do que define o edifício e em que a nova intervenção não se pretende sobrepor ao existente, nem alterar significativamente o seu aspeto exterior, apenas recuperar caixilharias e vidros que estejam em mau estado e limpar e pintar toda a fachada em cor cru (a cor que se pode observar nas partes mais limpas da fachada).

No interior do edifício todas as molduras, remates de molduras, parapeitos, rodapés, são retirados, começamos a chegar ao osso. Eliminam-se as paredes não estruturais e a maioria das portas interiores. Todas as paredes são pintadas de branco, uma cor uniforme no interior de todo o edifício. Chegamos ao fóssil, à massa esculpida.

No piso de entrada, onde se desenvolvem os espaços administrativos e os espaços comuns como a cantina, espaço de convívio, pátio, mantem-se o pavimento

pétreo existente, é o piso nobre. Os outros dois pisos, onde se desenvolvem os espaços dedicados ao ensino (no piso 1 - ensino da música e no piso 2 - ensino integrado) são retirados os pavimentos existentes e recebem um novo manto de soalho de madeira. Surgem os novos elementos que começam a definir os espaços, as divisórias entre salas - paredes de contraplacado suportadas por uma estrutura metálica.

O pátio mantém-se e é redescoberto o terraço que se associa aos espaços comuns do conservatório (cantina, sala de convívio). Este surge na cobertura da intervenção nova a uma cota que oferece uma vista para a cidade.

2) A construção de um novo corpo adjacente à escola onde se desenvolve o novo coração do conservatório. Esta intervenção dá um afastamento ao conservatório declarando a intenção de não se intervir no conservatório, apenas num ponto que passa a ser o elo de ligação entre os dois edifícios. Os novos espaços do conservatório ocupam o volume escondido pelo muro de suporte que vence a altura do terraço do conservatório à Rua João Pereira da Rosa, muro este que reinterpretado passa a ser a pele espaços que rodeiam a caixa do auditório. É um muro de betão que procura a memória do existente, a sua rugosidade, e associar-se ao embasamento do conservatório.

A grande caixa do auditório é o centro da nova intervenção, uma pesada e fria caixa em betão que no seu interior ressoa música pelas paredes e pavimentos revestidos em madeira. A caixa não é tocada pela pele que a envolve nem por nenhum outro elemento senão os pilares que a suportam.

É por cima da caixa que se desenvolve a nova biblioteca de pavimento em betão afagado e estantes e mesas em madeira. Tirando partido da sua localização da biblioteca pode-se olhar para a cidade, por entre os *brise soleil* em madeira e os pilares em betão branco, e para um pátio ao qual se pode aceder por duas pontes.

A cobertura que assenta sobre os pilares brancos dos novos espaços do conservatório ergue-se o terraço, o terraço miradouro da Escola que procura aproveitar a sua posição privilegiada com um grande espaço exterior e vista para a cidade.

Neste volume procurou-se elaborar uma síntese clara e sucinta do processo deste exercício de projeto, ainda que esta não consiga demonstrar todo o trabalho que foi desenvolvido durante o processo.

Numa fase inicial o processo de trabalho era confuso e com momentos dominados pela frustração, ainda que se tivesse uma ideia clara das intenções de projeto. Esta fase só foi ultrapassada com o trabalho, persistência e mais trabalho. Assim, considera-se que nos aproximamos da compreensão do que é a complexidade de um exercício de projeto de arquitetura, é um processo de tentativa-erro.

O processo de trabalho baseou-se essencialmente em desenhos à mão levantada, por vezes sobre desenhos rigorosos exigindo o pensamento sobre o ato de desenhar desde o material que se utiliza até ao que desenha, encontrando-se um progresso significativo.

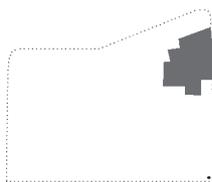
Acredita-se que todo este trabalho contribuiu significativamente para um olhar claramente mais crítico sobre a arquitetura e num maior entendimento nas repercursões que as intenções de projeto têm no processo de projeto e na sua materialização - procurar que estas intenções não sejam apenas vontades mas que se materializem desde a escala da mão à do território.

1. Objeto de Intervenção

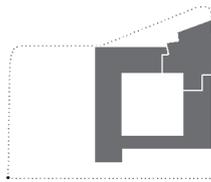


1.1. Enquadramento Histórico

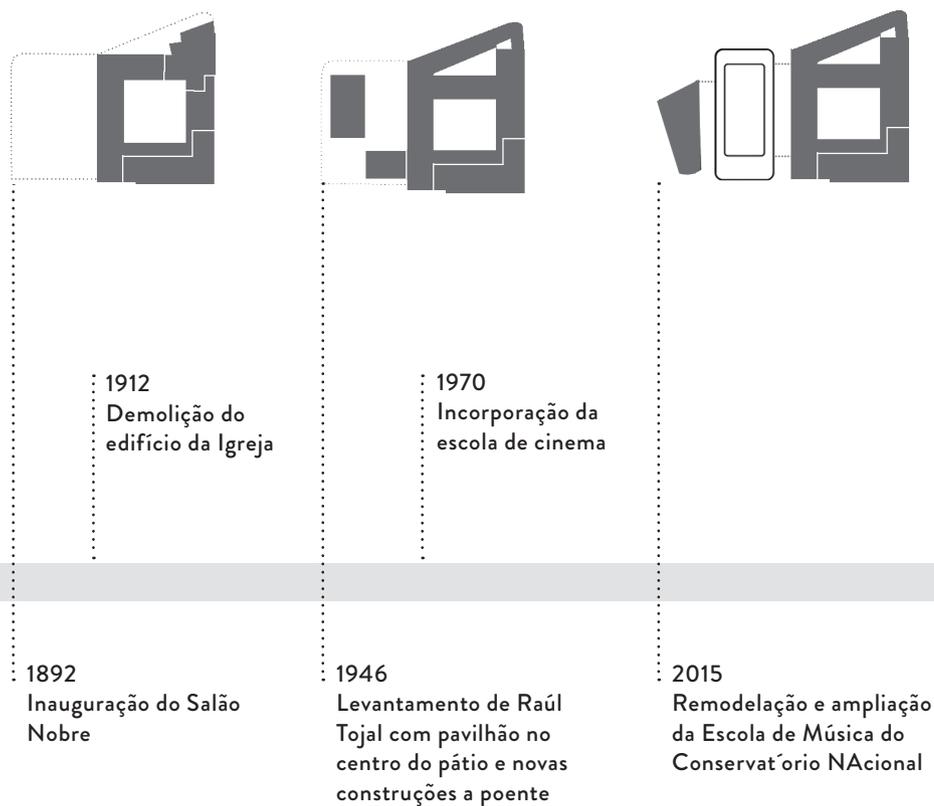
Informação facultada pelo grupo composto por: André Faria, André Salgueiro Martins e Juliana Inácio.



1651/56
Construção da Igreja da N.^a
Sr.^a da Providência



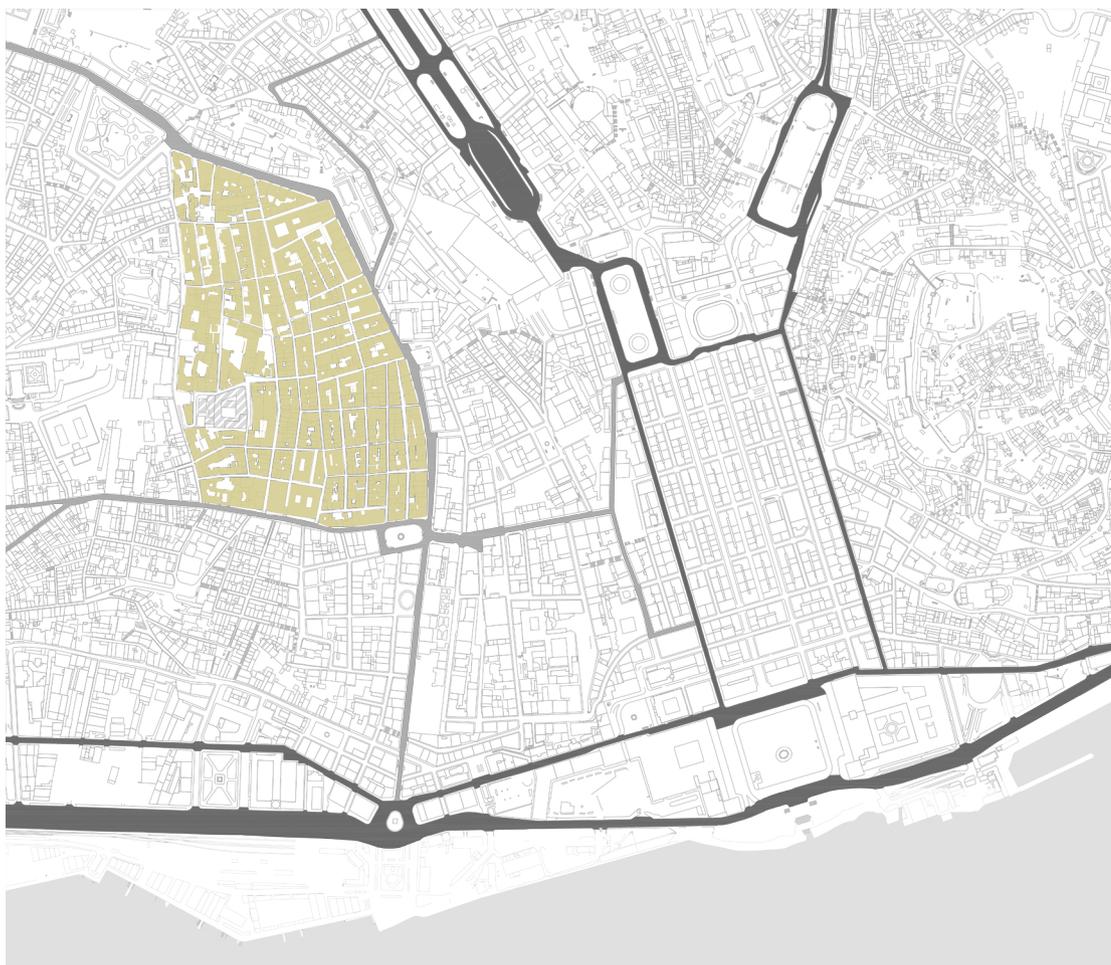
1698
“Início da construção do novo
edifício (...) igreja e convento
na forma conjunta”
Paulo Varela Gomes



1.2. Enquadramento Urbano

Informação facultada pelo grupo composto por: André Rocha, Carolina Medeiros, Cátia Almeida, Laura Teixeira

Planta geral com a localização e enquadramento do Bairro Alto na cidade de Lisboa e as suas principais artérias de ligação.



Na segunda metade do século XV, a Lisboa começa a alargar os seus limites para fora da muralha na zona poente das Portas de Santa Catarina, onde se situavam os domínios de um dos homens mais ricos do Reino, Guedelha Palaçano.

As propriedades de Guedelha Palaçano estendiam-se por toda a superfície ocupada pelo actual Bairro Alto, prolongando-se ainda para Sul até ao Tejo e para poente até ao Pico de Belver.

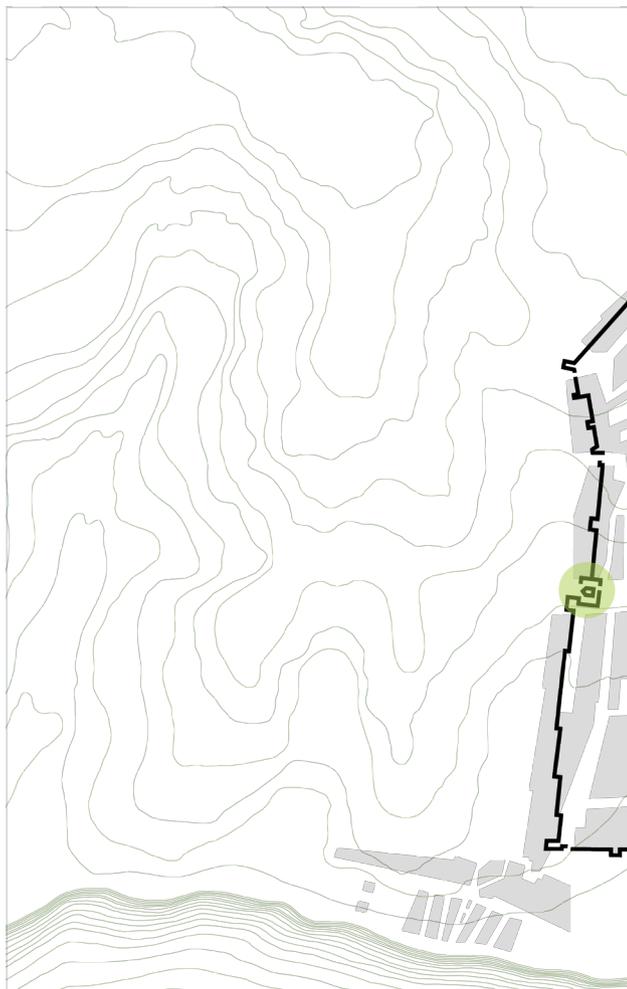
Após a morte de Palaçano as terras são aforadas, por escritura a 27 de Julho de 1487, a Filipe Gonçalves. Posteriormente, pelo ano de 1498, período que coincide com as convulsões entre católicos e judeus, as propriedades são vendidas, não ao seu aforador, mas a um fidalgo de maior linhagem, Luis de Autoguia. Só a 15 de Dezembro de 1513, que Lopo de Autoguia, filho de Luís, acorda com os aforadores Bartolomeu de Andrade e sua mulher o subaforamento das herdades em talhões para a construção de casas.¹

No final do século XV já era possível verificar um conjunto de ruas e travessas que estão na origem do traçado urbano e na sua posterior permanência, ou seja, serviram de ponto de partida para um processo de urbanização que passou por várias fases evolutivas.

Entre as ruas principais temos a antiga Estrada de Santos (actual Calçada do Combro - Rua do Loreto), a Estrada Cata-que-Farás (actual Rua do Alecrim), a Estrada dos Moinhos de Vento (actual Rua da Misericórdia - Rua São Pedro de Alcântara - Rua D Pedro V) e a Rua Formosa (actual Rua do Século).

Das travessas que ligavam estes eixos principais destaca-se a Travessa dos Fiéis de Deus, que inicialmente desemboca na actual Rua da Misericórdia e posteriormente é interrompida pela criação de um quarteirão, e a Travessa da Queimada. Sendo estas, as principais ligações na época aos eixos principais.

¹ CARITA, Helder (1994). **Bairro Alto - Tipologias e Modos Arquitectónicos**. Câmara Municipal de Lisboa. Capítulo II, 2. Da Quinta do Judeu Guedelha Palaçano à Vila Nova de Andrade: 1ª Fase de Urbanização. p. 21.



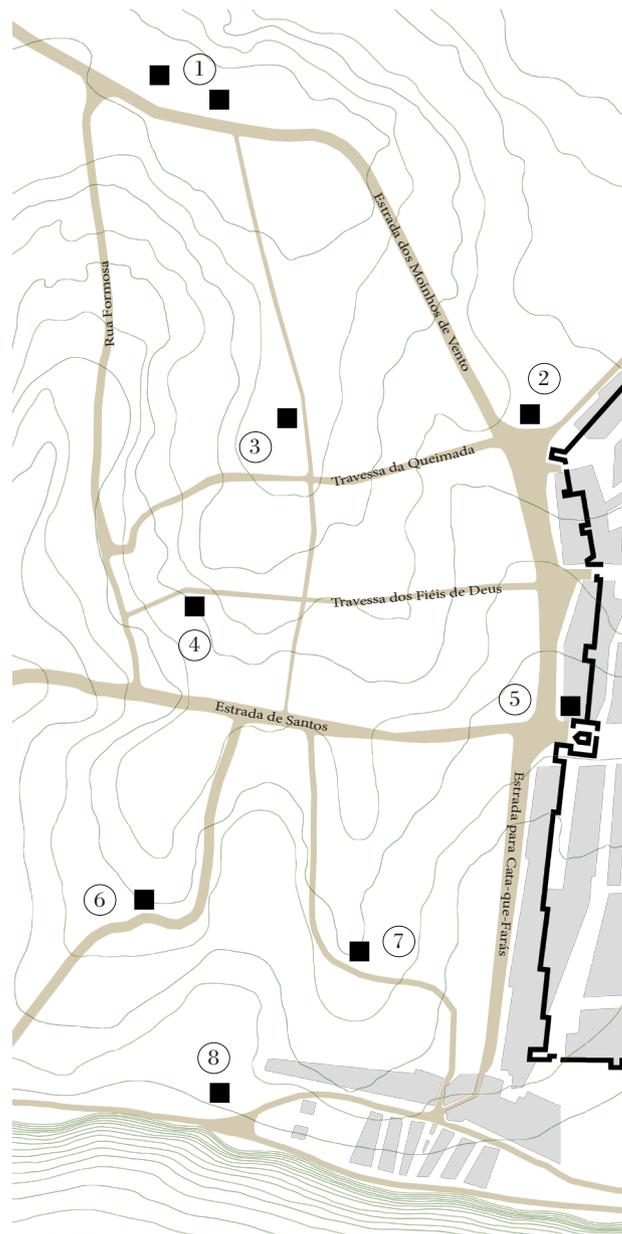
Legenda:

- Portas de Santa Catarina
- Muralha fernandina

Zona poente da Muralha Fernandina - Finais do Século XV.
Esquema elaborado a partir da obra: CARITA, Helder (1994).
Bairro Alto - Tipologias e Modos Arquitectónicos. Camâra
Municipal de Lisboa.

Legenda:

1. Moinhos de vento
2. Ermida de S. Roque
3. Palácio do Cunhal das Botas
4. Ermida dos Fiéis de Deus
5. Igreja do Loreto
6. Igreja de Santa Catarina
7. Igreja das Chagas
8. Igreja de São Paulo



Ruas estruturais e Edifícios emblemáticos - Finais do Século XV. Esquema elaborado a partir da obra: CARITA, Helder (1994). Bairro Alto - Tipologias e Modos Arquitectónicos. Câmara Municipal de Lisboa.



Primeira fase de urbanização - Início do Século XVI. Esquema elaborado a partir da obra: CARITA, Helder (1994). Bairro Alto - Tipologias e Modos Arquitectónicos. Câmara Municipal de Lisboa.

Entre Cata-que-Farás e as Portas de Santa Catarina e imediatamente junto às muralhas, desenvolve-se a partir de 1513, a Vila Nova de Andrade, que rapidamente se alastrou, devido à crescente pressão demográfica, para poente e para norte onde existiam terrenos a urbanizar.²

As Portas de Santa Catarina, uma das entradas mais importantes da cidade, continuaram a actuar como foco dinamizador, tomando agora a direcção da Estrada de Santos, urbanizando-a a norte e a também a zona de Chagas.³

Se o eixo de desenvolvimento do bairro nesta primeira fase se estabelece ao longo da Estrada de Santos, no sentido poente, ele vai porém alterar-se com a chegada dos Jesuítas ao Alto de São Roque, assistindo-se a partir de então a outra fase de urbanização, à formalização de uma nova entidade urbana polarizada à volta de São Roque, que tomará o nome significativa de Bairro Alto de S. Roque.⁴

2 CARITA, Helder (1994). **Bairro Alto - Tipologias e Modos Arquitectónicos**. Câmara Municipal de Lisboa. Capítulo II, 2. Da Quinta do Judeu Guedelha Palaçano à Vila Nova de Andrade: 1ª Fase de Urbanização. p. 23.

3 CARITA, Helder (1994). **Bairro Alto - Tipologias e Modos Arquitectónicos**. Câmara Municipal de Lisboa. Capítulo II, 2. Da Quinta do Judeu Guedelha Palaçano à Vila Nova de Andrade: 1ª Fase de Urbanização. p. 23.

4 CARITA, Helder (1994). **Bairro Alto - Tipologias e Modos Arquitectónicos**. Câmara Municipal de Lisboa. Capítulo II, 2. Da Quinta do Judeu Guedelha Palaçano à Vila Nova de Andrade: 1ª Fase de Urbanização. p. 24.



Segunda fase de urbanização - Século XVII. Esquema elaborado a partir da obra: CARITA, Helder (1994). Bairro Alto - Tipologias e Modos Arquitectónicos. Câmara Municipal de Lisboa.

*No progressivo crescimento da Vila Nova de Andrade a parte alta vai autonomizar-se, com a alteração do centro de gravidade, tomando a denominação de Bairro Alto de S. Roque.*⁵

Do termo transparece claramente a importância da chegada dos Jesuítas ao Alto de S. Roque. Por outro lado, o termo Vila Nova de Andrade ia perdendo capacidades de fazer significar toda a zona, à medida que deixava de ser nova, e o nome Andrade desaparecia das escrituras de subaforamentos.⁶

*As Portas de Santa Catarina, de onde irradiara o pequeno núcleo da Vila Nova, no início do século XVI, deixa por sua vez progressivamente de funcionar como pólo do conjunto, a favor da Igreja das Chagas, que virá a dar o nome ao Bairro das Chagas.*⁷ *Esta segunda fase de urbanização vai estender-se nos terrenos mais próximos de S. Roque, terminando a norte nos terrenos do desaparecido palácio dos Condes de Avintes, onde mais tarde foi erigido o Convento de São Pedro de Alcântara.*

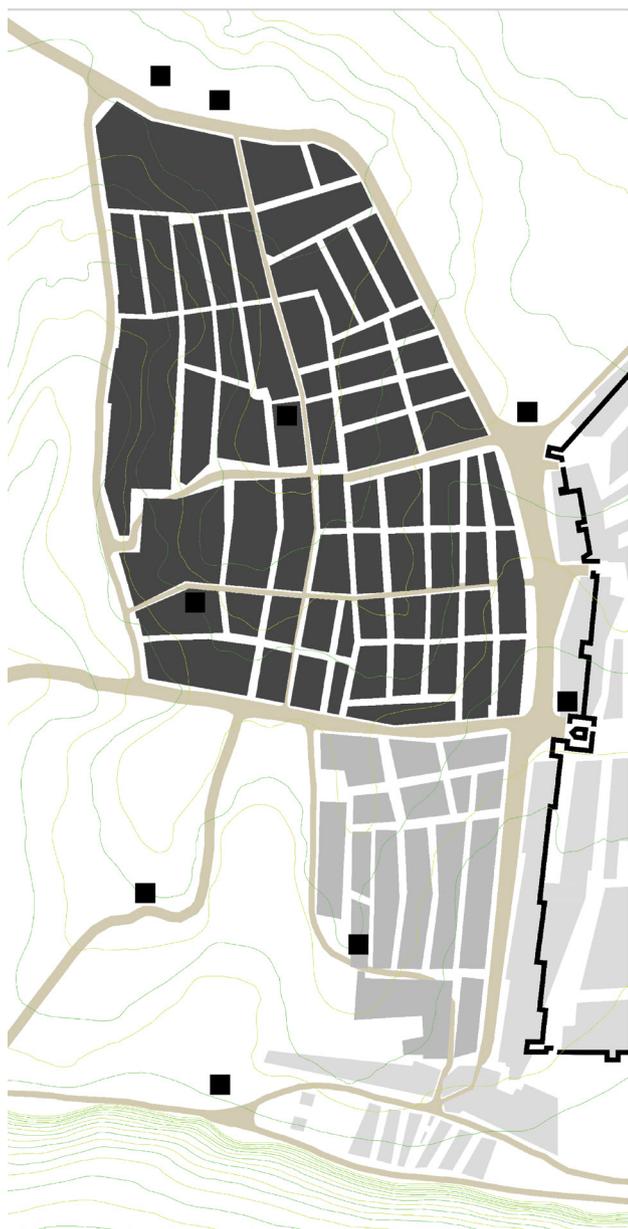
*A zona entre a Rua da Rosa e a Rua Formosa (Século) fazia parte, entre 1620/30, dos bens de Miguel Leitão de Andrade e foi o final das propriedades desta família no bairro. Este conjunto, voltado a poente e em forte declive, manterá até hoje um ambiente e carácter mais rural, com casas, quintais e pequenas hortas.*⁸

5 CARITA, Helder (1994). **Bairro Alto - Tipologias e Modos Arquitectónicos**. Câmara Municipal de Lisboa. Capítulo II, 3.0 Bairro Alto de S. Roque. Os Jesuítas: 2ª Fase de Urbanização. p. 25

6 CARITA, Helder (1994). **Bairro Alto - Tipologias e Modos Arquitectónicos**. Câmara Municipal de Lisboa. Capítulo II, 3.0 Bairro Alto de S. Roque. Os Jesuítas: 2ª Fase de Urbanização. p. 25

7 CARITA, Helder (1994). **Bairro Alto - Tipologias e Modos Arquitectónicos**. Câmara Municipal de Lisboa. Capítulo II, 3.0 Bairro Alto de S. Roque. Os Jesuítas: 2ª Fase de Urbanização. p. 25.

8 CARITA, Helder (1994). **Bairro Alto - Tipologias e Modos Arquitectónicos**. Câmara Municipal de Lisboa. Capítulo II, 3.0 Bairro Alto de S. Roque. Os Jesuítas: 2ª Fase de Urbanização. p. 29

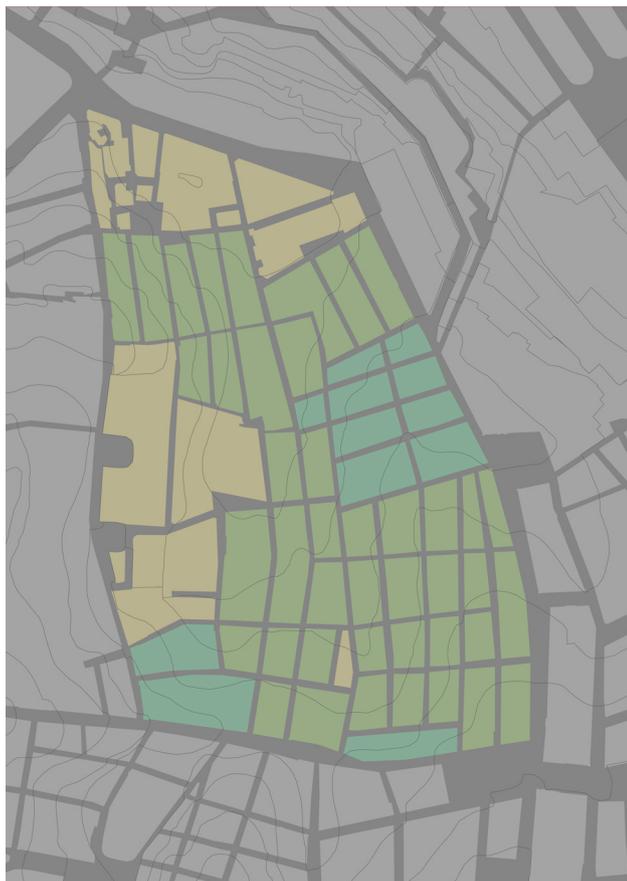


Fase de consolidação. Esquema elaborado a partir da obra: CARITA, Helder (1994). Bairro Alto - Tipologias e Modos Arquitectónicos. Câmara Municipal de Lisboa.

Por fim, o Bairro Alto consolida-se na zona mais a Norte da antiga Estrada de Santos, que acaba por ser o eixo principal que divide definitivamente, a zona Sul de Vila Nova de Andrade (Chagas) da zona Norte e dá origem á configuração do actual Bairro Alto. *Contudo, a intenção de estabelecer uma continuidade entre a primitiva zona do bairro e os novos terrenos urbanizados na zona de S. Roque é evidente, devido à utilização da mesma malha rectangular, com uma métrica de loteamento idêntica.*¹

O século XVII será assim o período da consolidação do bairro tanto em termos urbanísticos como arquitectónicos.

¹ CARITA, Helder (1994). **Bairro Alto - Tipologias e Modos Arquitectónicos**. Câmara Municipal de Lisboa. Capítulo II, 3.O Bairro Alto de S. Roque. Os Jesuítas: 2ª Fase de Urbanização. p. 27



Malha regular dividida por quarteirões com diferentes configurações

- Quarteirões horizontais
- Quarteirões verticais
- Quarteirões irregulares

No Bairro Alto a malha urbana aparece intimamente ligada com as suas fases de evolução urbanística, quando se iniciou o processo de distribuição das terras por parte do poder actuante, daí as diferentes configurações de alguns quarteirões; com o sistema viário pré-existente, que de certa forma configurou os limites do bairro e permitiu iniciar o processo de divisão das várias parcelas; e com o seu local de implantação privilegiado em relação à cidade, numa zona de topo, num terreno acidentado. Um conjunto de factores tão enraizados e agarrados ao terreno que deram origem a uma malha regular quase ortogonal que sobreviveu até aos nossos dias com a mesma configuração inicial.

Actualmente, esta malha regular, limitada pelas principais vias de circulação que ligam o bairro à cidade, apresenta um conjunto de ruas estreitas no seu interior com quarteirões rectangulares e estreitos, organizados verticalmente e horizontalmente, e ainda outros mais irregulares que de uma certa forma mantiveram o seu aspecto rural, pois estabeleciam na sua maioria, a transição entre a cidade e as zonas rurais. É nesta transição que localiza-se o antigo Convento dos Caetanos.

1.3. Levantamento fotográfico

Fotografias da autora

A fachada

O portão de acesso à rua particular desde a Rua dos Caetanos.



A elaboração da fachada principal, Rua dos Caetanos.



Os vãos emoldurados pela cantaria.
Os vãos no embasamento de pedra.



A fachada do edifício vista a partir da Rua Nova do Loureiro.



O embasamento e a sua transformação em muro de suporte.
Vistas a partir da Rua João Pereira da Rosa



O objeto de intervenção - Edifícios das Escolas de Música e Dança do Conservatório Nacional e o largo.
Colagem realizada com fotografias facultadas por Beatriz Couto.



O edifício da Escola de Dança do Conservatório Nacional e vista para a Rua do Século.
Vista a partir da Rua João Pereira da Rosa



○ terraço e fachada posterior

A vista do terraço para a cidade.



O desenho mais austero da fachada posterior.



A construção que ocupa o terraço inabitado.



As nobres entradas do edifício

A entrada e foyer do edifício da Escola de Música do Conservatório Nacional.



O Salão Nobre.
Fotografia facultada por Marta Jardim.



O foyer do Salão Nobre.

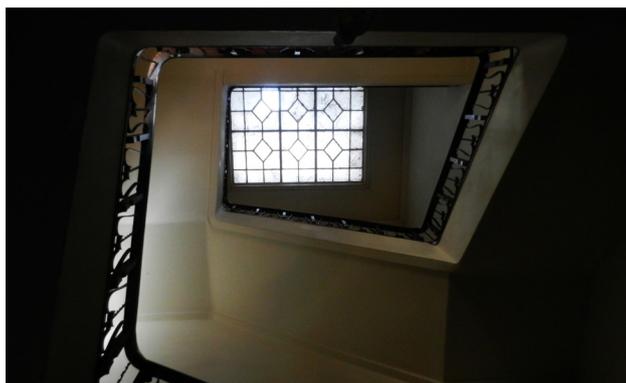


Os corredores e as escadas

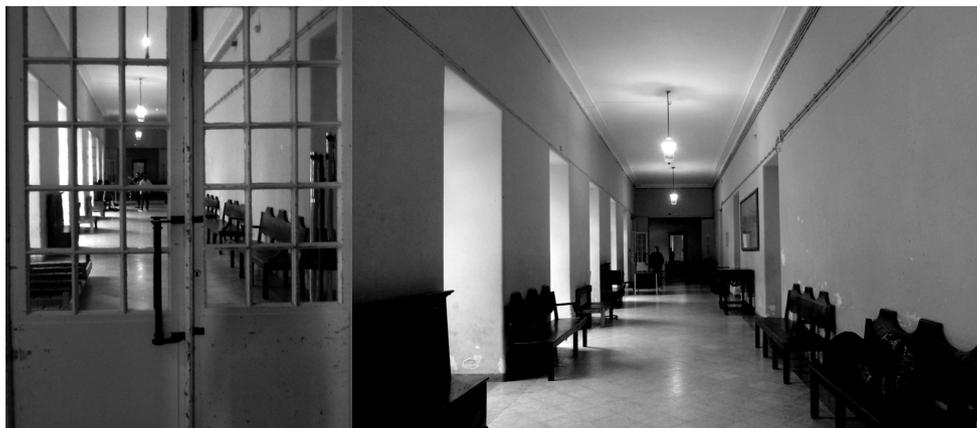
O corredor que ladeia a escada, não é um corredor de passagem, mas um corredor-lugar.



A grande escada do Conservatório.



O nobre corredor.
Por ele pode-se aceder aos dois corações do edifício: o pátio central e o Salão Nobre.



Os corredores.
Mantem-se a relação com o pátio central.



Os vãos e os pormenores

Pormenor da caixilharia da portada interior existente em alguns vãos nas fachadas que se voltam para a rua.



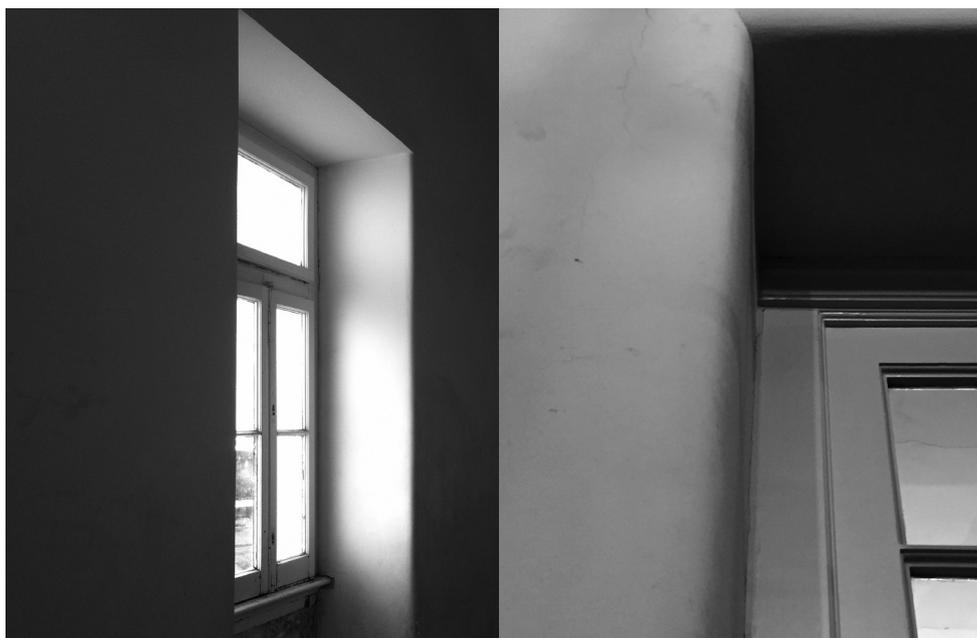
Os vãos, por vezes com acesso impossibilitado, que dão para o pátio central.



Pormenores dos cantos
boleados de algumas das
paredes.



Pormenores dos cantos
boleados na abertura de
alguns dos vãos.





Os vãos do saguão.



O estado de algumas partes do edifício.
A declaração da urgência da necessidade de intervenção.



O pátio





As salas de aula

Sala de ensino integrado



Sala de formação musical.
A necessidade da cortiça utilizada
no revestimento da paredes e do teto falso.



O órgão.



Sala de percussão



2. Programa

“(...) um arquitecto, quando recebe um programa de um cliente, deveria começar (...), desde o primeiro momento, por perguntar “qual é a natureza desta instituição”? Este é o seu primeiro dever. Ele deve tomar todas as áreas que lhe são dadas pelo cliente e traduzi-las em espaços. O cliente só sabe de áreas. Por isso, o arquitecto deve tomar todos os corredores que o cliente tem em mente e torná-los em galerias.”

Louis Kahn

Cit. por NEVES, JOSÉ em Documento 4 - “A CIDADE E A MÚSICA: A ESCOLA DE MÚSICA DO CONSERVATÓRIO NACIONAL” (em Anexo)

O programa com a listagem de espaços a incluir no exercício de projeto é fornecido pela direção da Escola de Música do Conservatório Nacional. Este compreende uma listagem de espaços, com respectivas quantidades, áreas e equipamentos necessários para a remodelação e ampliação dos edifícios existentes (que inclui o edifício atualmente ocupado pela Escola de Dança do Conservatório Nacional).

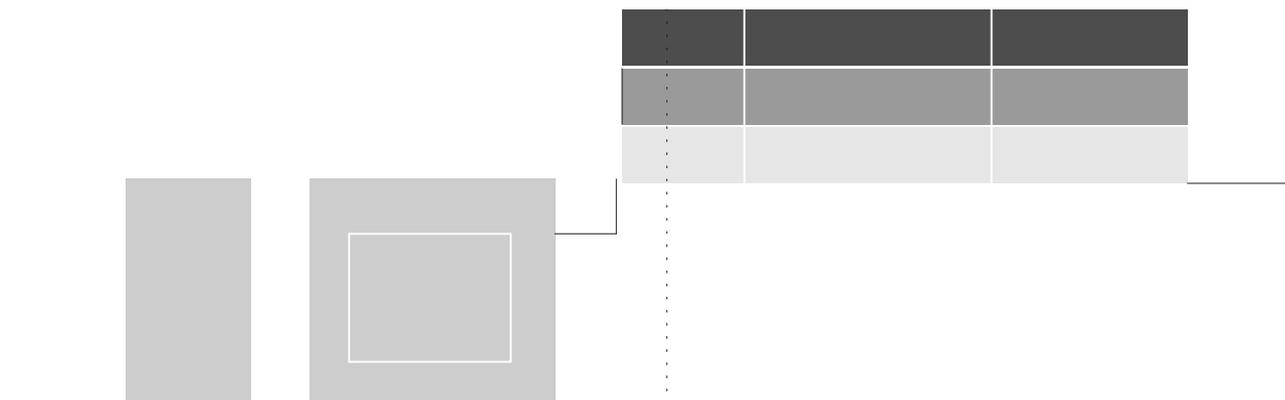
Na receção do programa foi feita análise com estudos iniciais que procuravam a sumarização da extensa e complexa listagem de espaços. O programa disponibilizado foi complementado com uma conversa com a direção na qual se discutiram questões relacionadas com o documento recebido e com o funcionamento de uma escola, principalmente de uma escola de música.

O programa compreende espaços de salas de aula (salas de ensino integrado e salas de ensino musical), de apoio pedagógico (os espaços da direção, a secretaria, o centro de recursos, etc.), espaços de apoio (como o ginásio, espaços de arrumação dos instrumentos, cantina, espaço de convívio, etc.), espaços de apresentação (destacando-se o novo auditório, a conservação do Salão Nobre, salas de audição, etc.) e o outros espaços (como por exemplo a existência de um museu para instrumentos ou outros elementos que se considerem pertinentes).

Interpretou-se o programa e dividiu-se em dois tipos de programa principais: os espaços públicos, para oferecer à cidade, e os espaços para a comunidade escolar, considerando-se a divisão deste último grupo em três: os espaços comuns, o ensino integrado e o ensino da música.

A divisão clara do programa era uma intenção manifestada no início do processo que acaba por se ver materializada no projeto. Os espaços da escola ocupam o edifício pré-existente da Escola de Música e desenvolvem-se em três tipos de espaços: espaços comuns (cantina, bar, pátio, terraço, espaços administrativos) - piso de entrada, ensino da música (salas de instrumento e de classe de conjunto) - piso 1 e ensino integrado (salas de aula teóricas, de E.V.T., T.I.C., etc.) - piso 2. Os novos espaços de carácter público ocupam o edifício existente atualmente ocupado pela Escola de Dança do Conservatório Nacional (este edifício passa a ser o novo museu do conservatório) e o novo corpo que se desenvolve nos espaços escondidos por um muro que vence a altura desde a Rua João Pereira da Rosa ao terraço do conservatório onde se desenvolvem o auditório, outros espaços de apresentação e a biblioteca. Este novo corpo é afastado relativamente ao edifício pré-existente do conservatório.

Tanto o edifício do conservatório como o novo corpo são dominados pela presença de um espaço central, o coração de cada um dos edifícios, no caso do edifício do Conservatório - o pátio, no caso da nova intervenção - a caixa do auditório.



2.1. Os Objetos e a Arquitectura

Informação síntese do trabalho de grupo realizado pela autora e por Marta Jardim

Foi elaborada uma base de informação crítica quanto à relação entre a forma e dimensão dos espaços da música e do ensino e a sua ocupação por objectos à escala do corpo - os objectos e a arquitectura. Foi feito um levantamento e reconhecimento dos objectos necessários na Escola de Música do Conservatório Nacional considerando-se um trabalho essencial para a compreensão do espaço e possíveis melhoramentos. Este levantamento e reconhecimento das

Para este estudo foram feitas visitas a referências de arquitectura, consultas bibliográficas e apuramento de proporções ergonómicas comprovadas pelo grupo afim de se encontrar medições e proporções o mais adequadas e confortáveis possível.

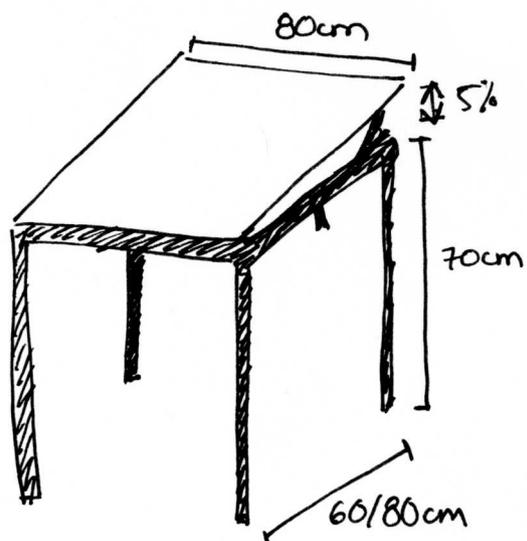
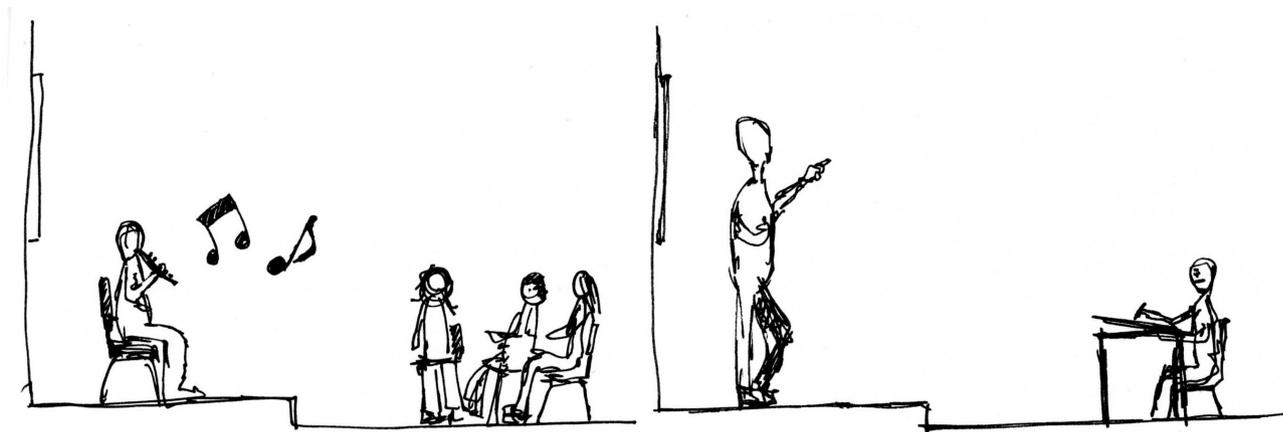
Os Espaços de Ensino (convencionais)

A postura é um aspecto essencial para todos, particularmente, no ensino e prática da música. Encontrando objectos não tão adequados a uma boa postura, são apresentadas algumas soluções que podem melhorar este aspecto tão importante para um músico.



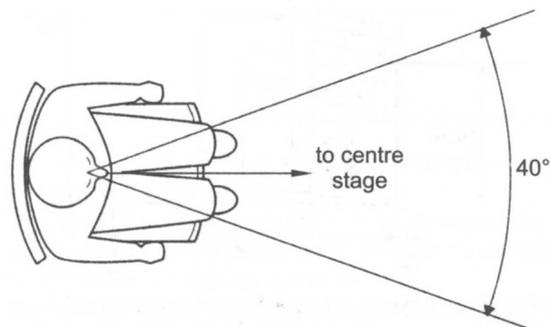
Sala de aula teórica da E.M. Conservatório Nacional



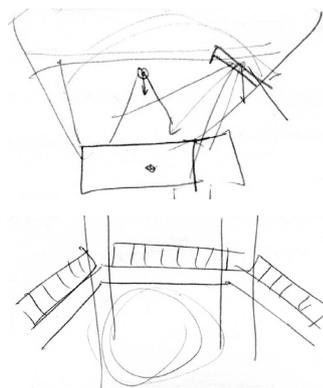
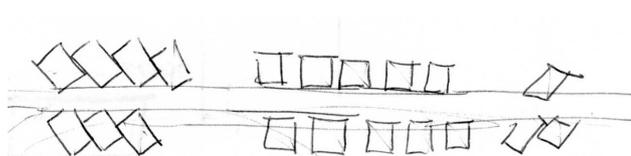


As medidas das mesas e espaços que a rodeiam permitem diferentes configurações entre mesas, espaço e movimento.

Os Espaços da Música

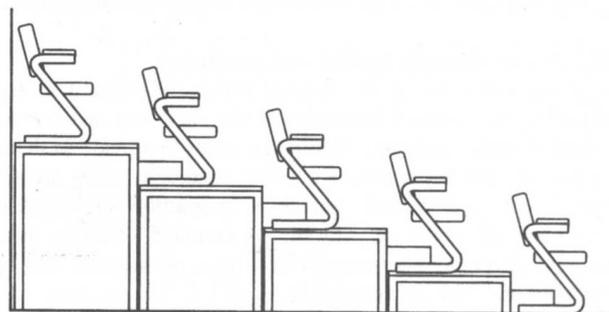
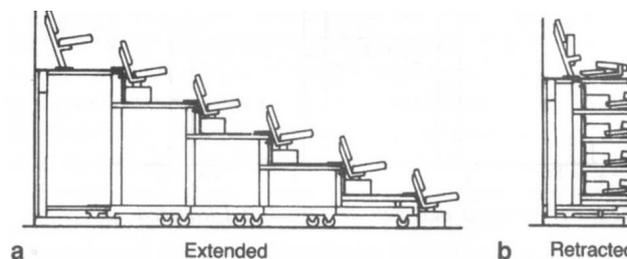


O ângulo de visão alcançado sem se mexer a cabeça
Imagem retirada de “Neufert: Architects’ Data” (Third Edition)”



O posicionamento da cadeira no auditório deve ter em atenção tanto o campo de visão como a audição. Para tal, é importante a posição horizontal e vertical das mesmas. De uma forma horizontal, as cadeiras laterais devem ser organizadas diagonalmente, como mostra na imagem, de forma a não obrigar a deslocação do campo de visão/auditiva dos espectadores.

Esta organização pode assumir a configuração hexagonal em que os corredores de acesso a acompanha ou manter os corredores de forma recta, girando simplesmente as cadeiras.

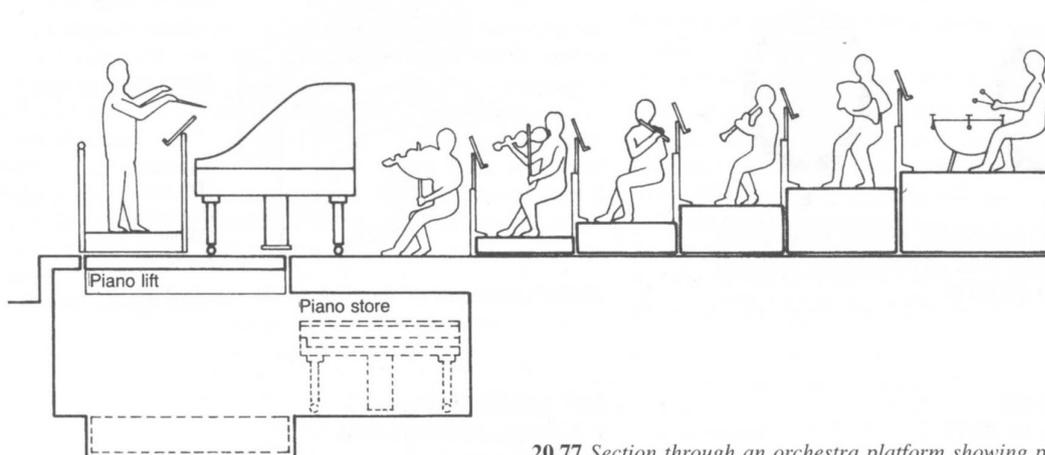


Esta imagem ilustra uma das opções de bancadas retráctil de rápida montagem. Este tipo de bancada é adequado para salas multifuncionais, públicos reduzidos, possuindo um comprimento limitado.

Imagem retiradas de “Metric handbook, ed. by David Adler”

Este tipo de bancada tem a facilidade de ser desmontável, mas armazenamento mas com um trabalho laboral mais exigente de instalação. Para tal sugere-se a aplicação de rodas para ser mais fácil de se movimentar a bancada. Em relação ao caso anterior, este possui cadeiras mais ergonómicas.

Imagem retiradas de “Metric handbook, ed. by David Adler”



20.77 Section through an orchestra platform showing piano store and lift

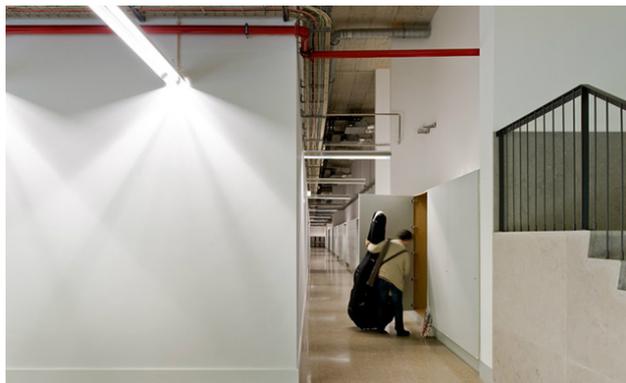
A organização dos patamares para a orquestra são montados seguindo a mesma linha de pensamento da plateia, segundo o campo de visão sobre o maestro. Estes patamares podem ser móveis.

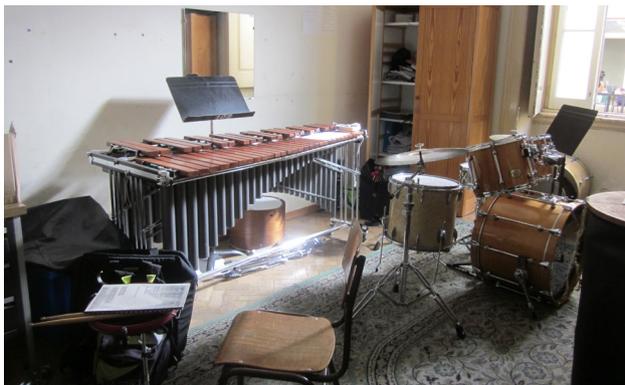
Imagem retirada de “Metric handbook, ed. by David Adler”

O constante transporte dos instrumentos musicais e a multifuncionalidade dos espaços (maioria das salas são utilizadas como salas de estudo fora do tempo de aula) exigem vãos desenhados para um fácil acesso dos alunos com os seus instrumentos em todas as salas - 2,2 x 0,8 m (mínimo necessário para todos os instrumentos não fixos poderem ser transportados para todas as salas).

As salas de aula de percussão tornam-se excepcionais dada à permanência dos instrumentos de grande dimensão disponibilizados pela escola. Na Escola do Conservatório Nacional as condições e dimensões da sala destinada a este tipo de aula não são suficientes para que a aula seja dada com toda a qualidade. As salas para o ensino de instrumentos de percussão exige maior espaço e uma especial atenção à acústica.

Escola Superior de Música de Lisboa - Luís Carrilho da Graça





Sala de Percussão da Escola de Música do Conservatório Nacional - Fotografias da Autora



O problema de arrumação na Escola de Música do Conservatório Nacional. Os objectos são deixados um pouco aleatoriamente nos espaços públicos ou junto aos cacifos de dimensões insuficientes para os instrumentos. Existem dois espaços específicos para arrumar os instrumentos musicais, insuficientes e inadequados para o tipo de uso.

3. Processo

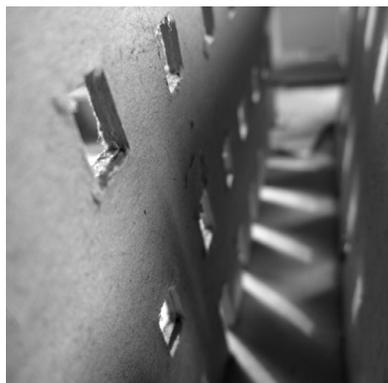
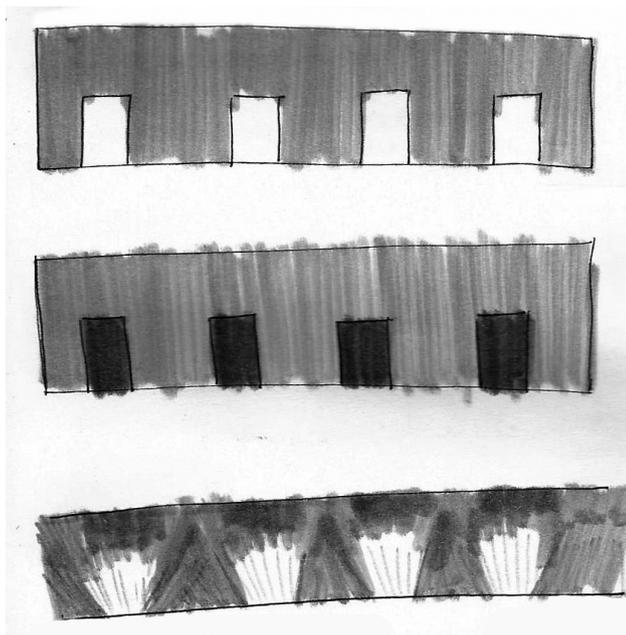
O Estímulo! O Corredor do Conservatório - Fotografia da autora



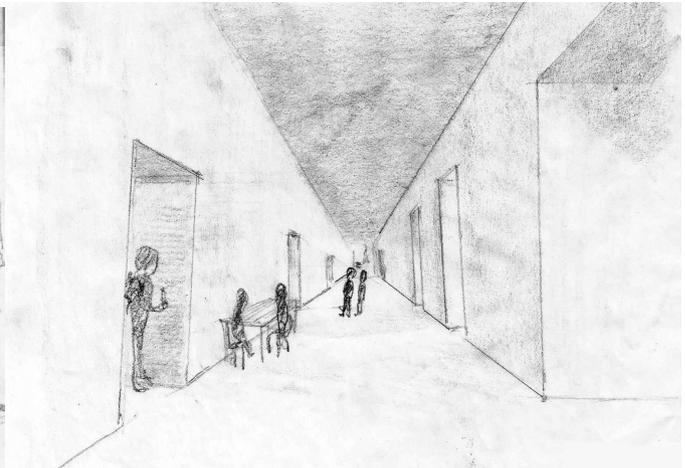
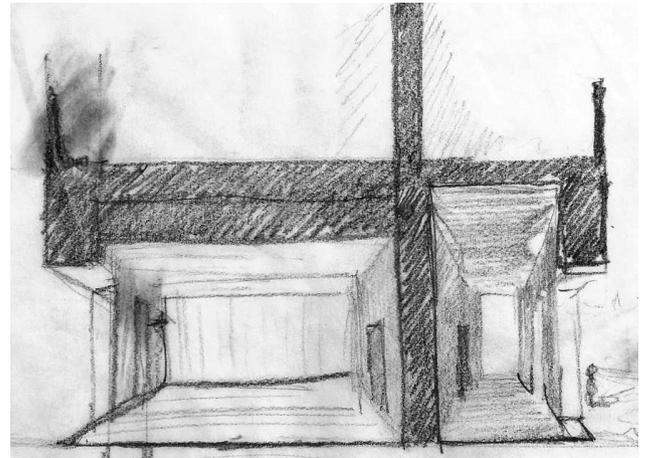
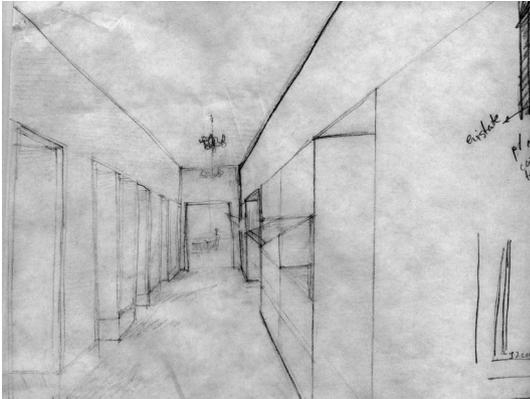
Estímulo!

O corredor é definido pelas grandes paredes portantes e pela sua relação com os dois corações do conservatório: o pátio e o salão nobre.

Desenho e maquetes do estímulo.



As paredes são a massa esculpida, são cheios, são vazios.



Esquissos - vontades, imagens iniciais.

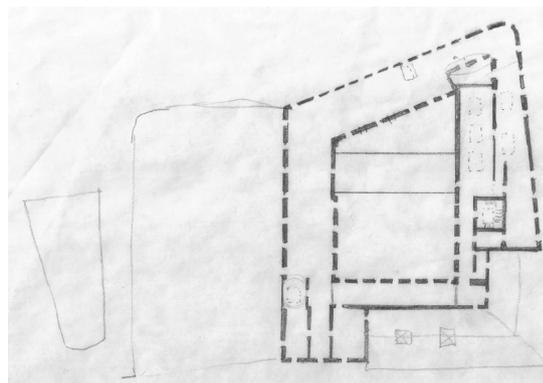
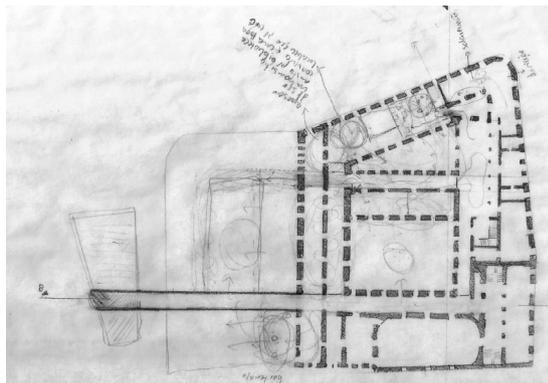
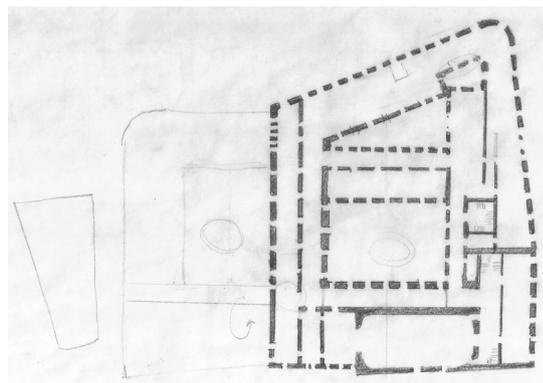
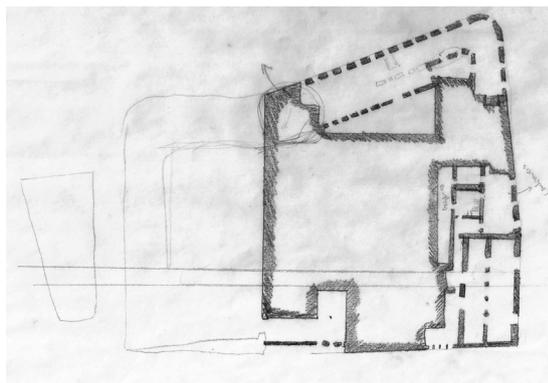
Fóssil

O conservatório torna-se num fóssil.

Mantém-se as paredes portantes, a massa esculpida, os cheios e os vazios.

Saem os elementos-ornamento.

A massa, o fóssil.



A transformação dos corredores do conservatório.



Esquemas-síntese dos vários pisos da intervenção:
A massa que se mantém - o fóssil - e dos elementos demolidos. Escala 1:500

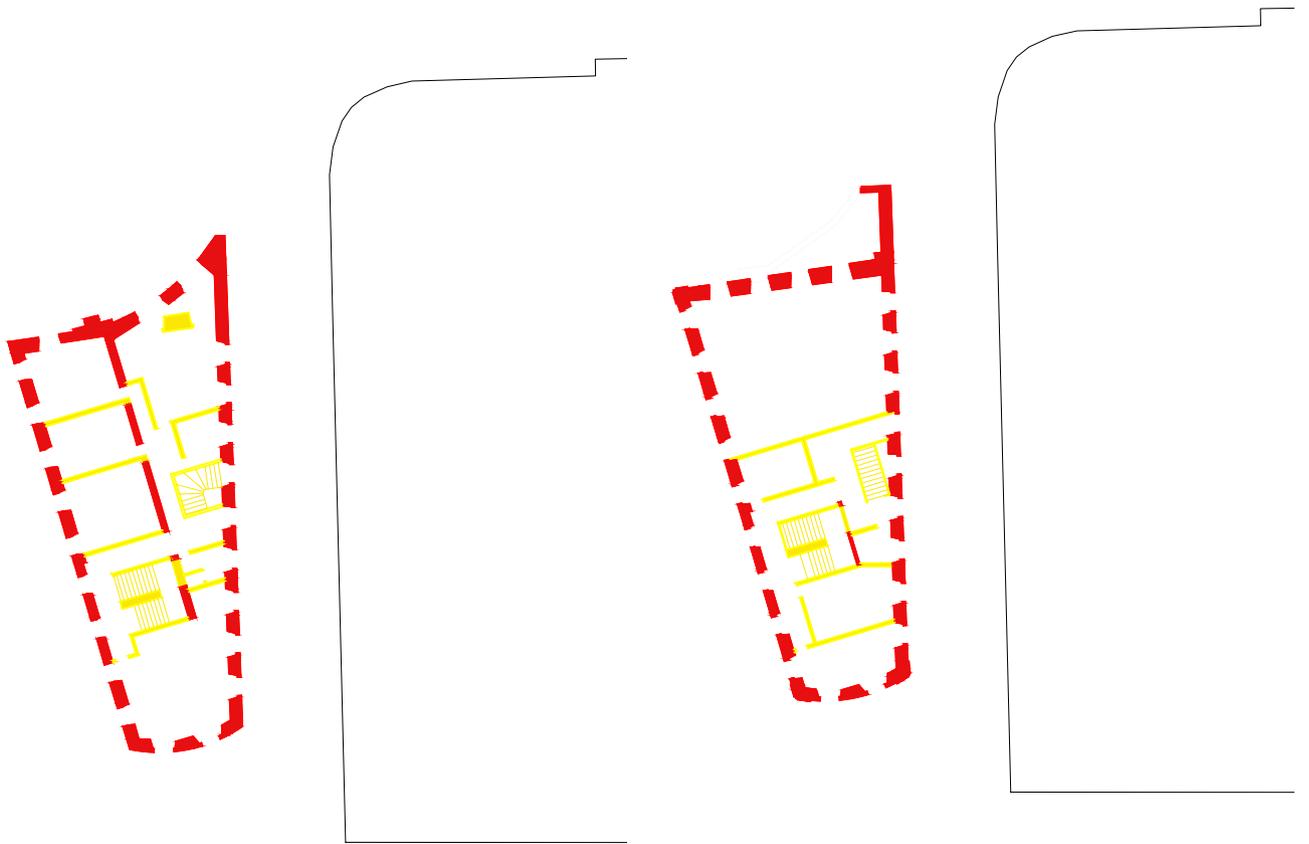


Piso -5 ■ Fóssil

■ Demolido

Piso -4 ■ Fóssil

■ Demolido



Piso -3 ■ Fóssil

■ Demolido

Piso -2 ■ Fóssil

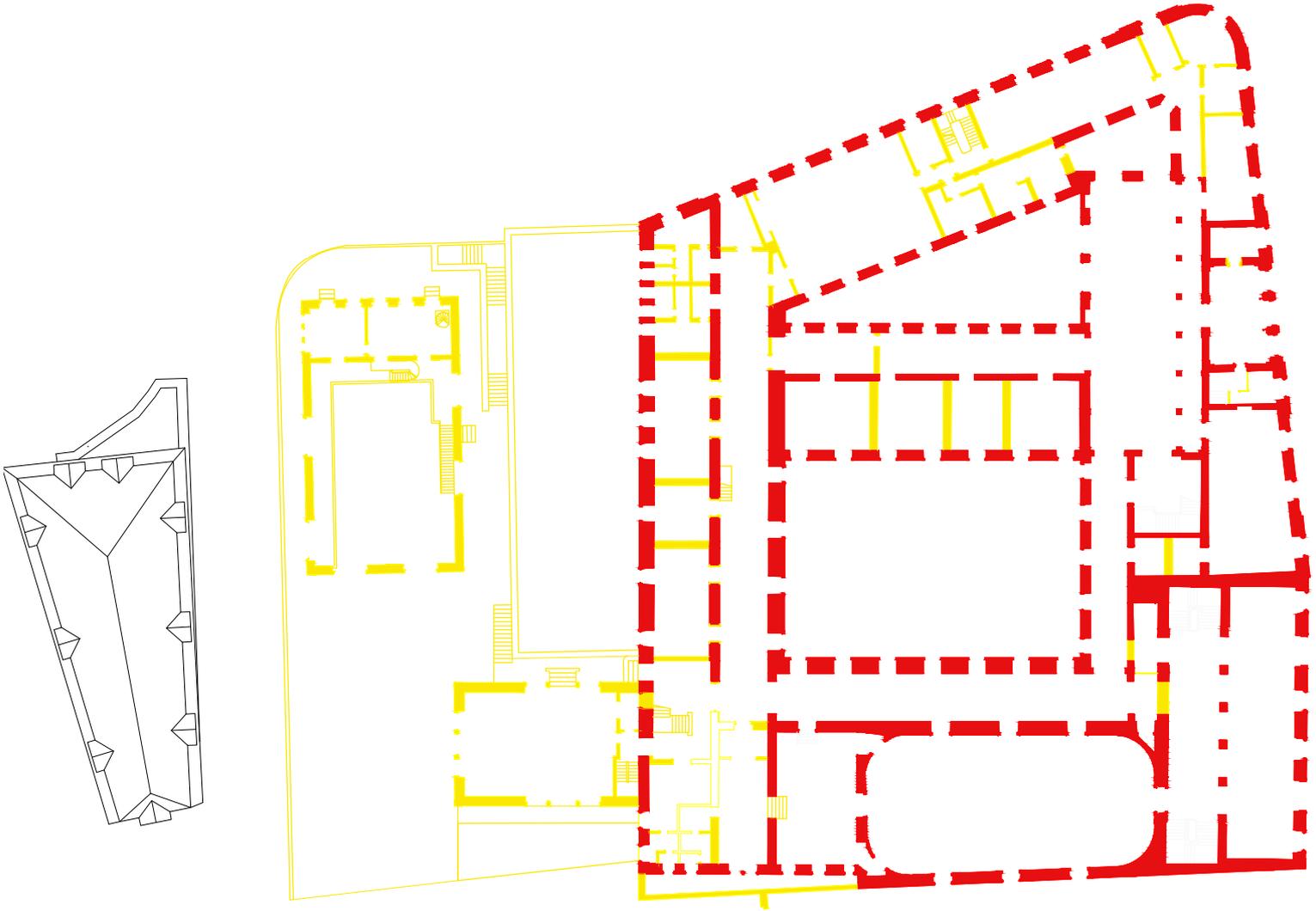
■ Demolido



Piso -1

■ Fóssil

■ Demolido



Piso 0

■ Fóssil

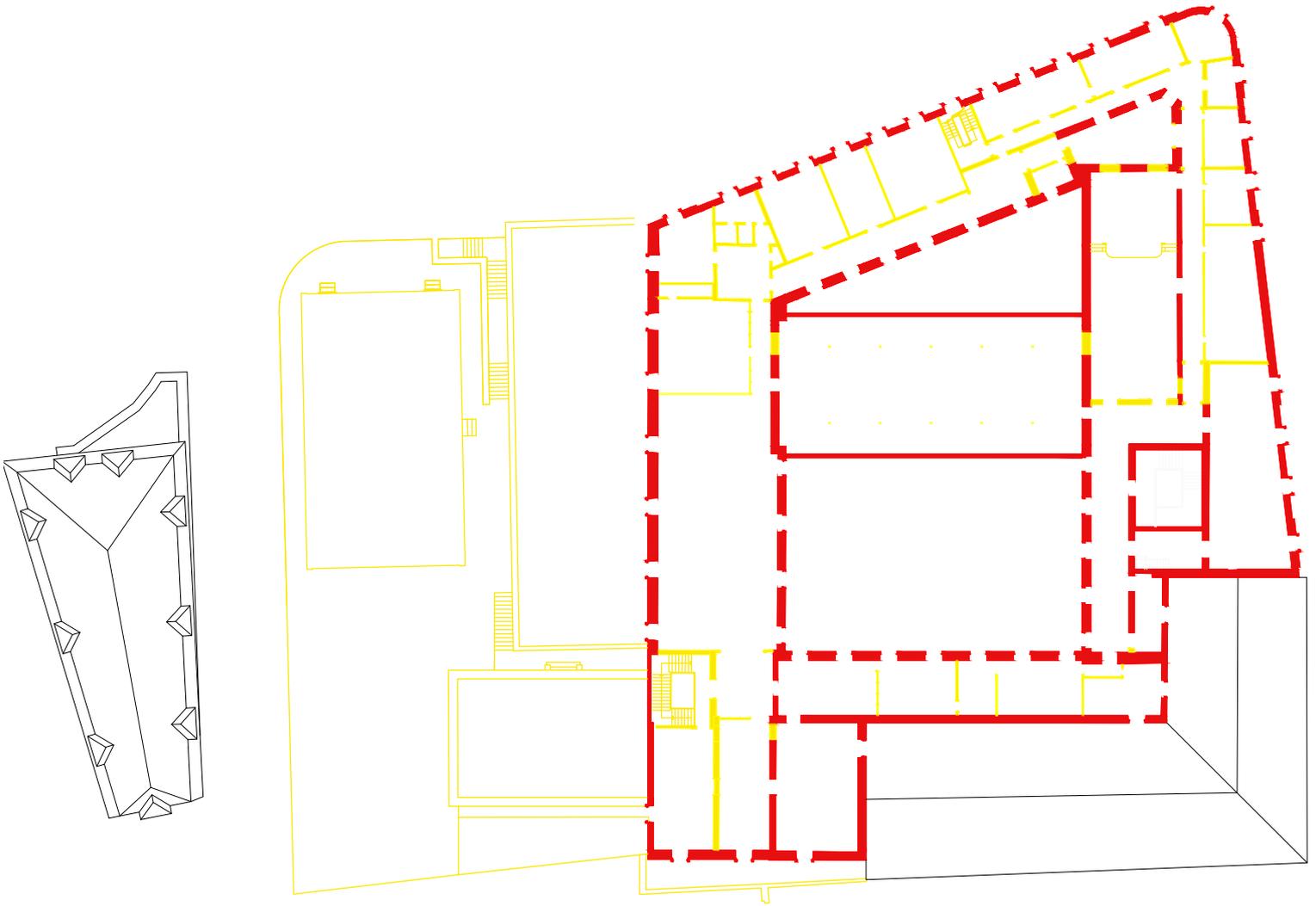
■ Demolido



Piso 1

■ Fóssil

■ Demolido



Piso 2

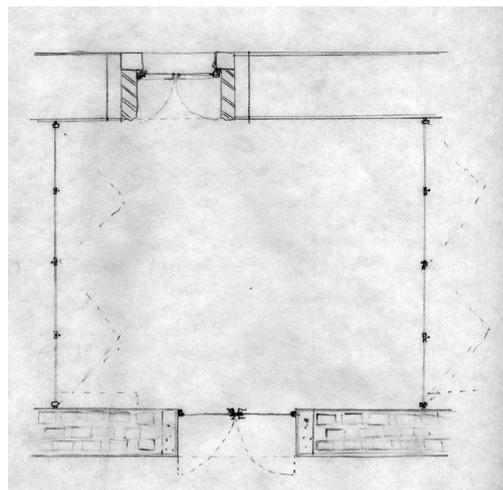
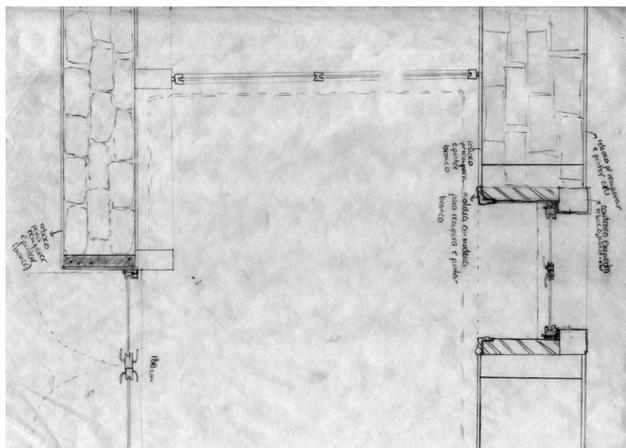
■ Fóssil

■ Demolido

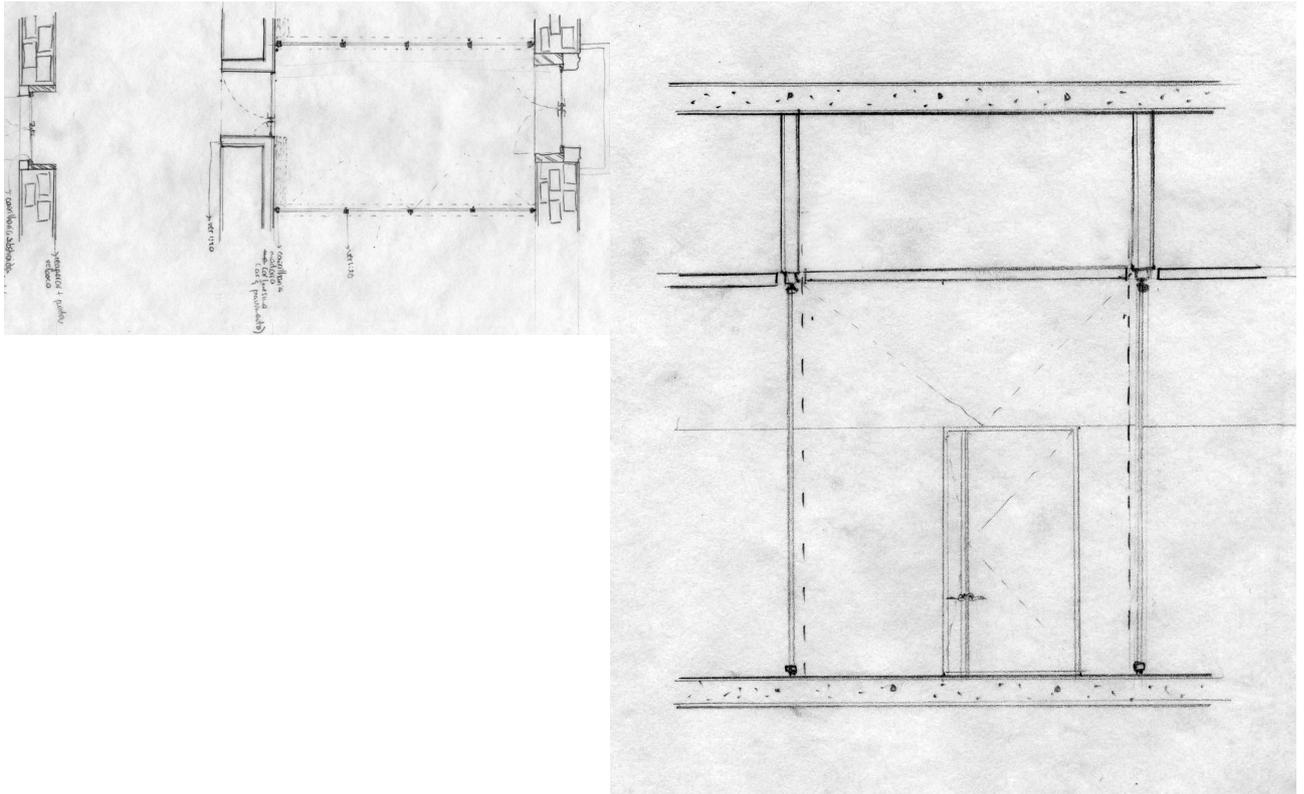
Novos Elementos

Ao fóssil, onde se concentram os espaços da escola, são adicionados elementos de estrutura e aparência leve que pousam na massa existente sem deixar marca.

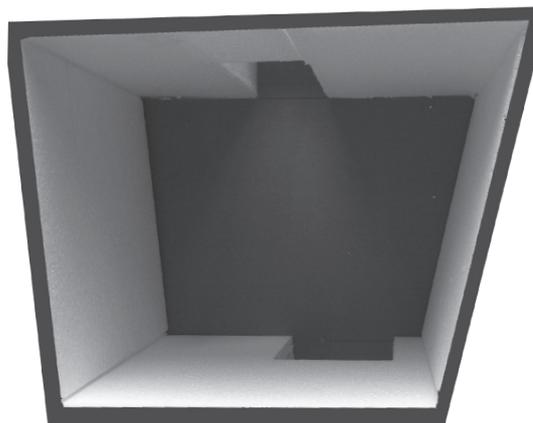
Esquissos de hipótese de novo elemento - divisórias e portas em vidro.



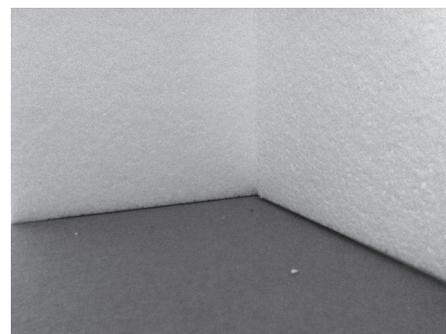
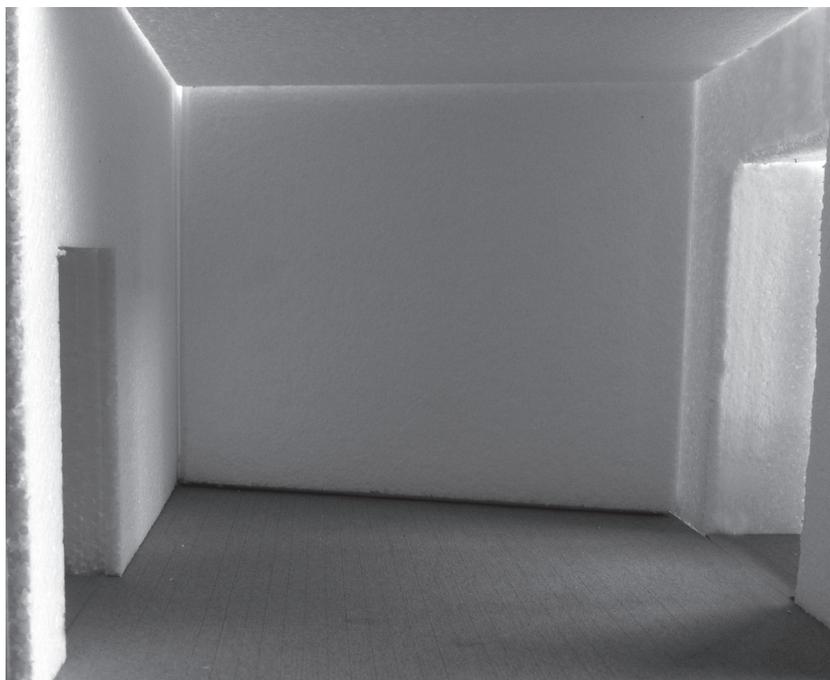
Esquissos de hipótese de novo elemento - divisórias em vidro pivotantes.



Vão existente - Fotografia da autora



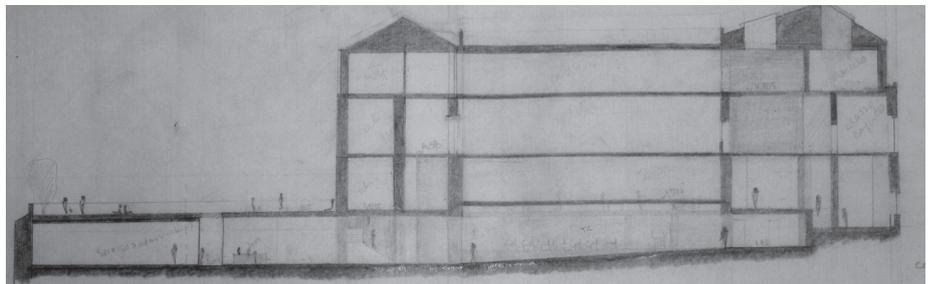
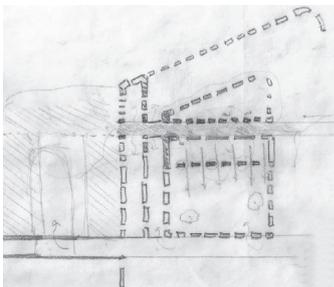
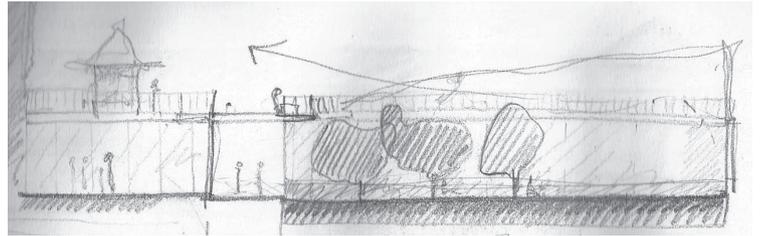
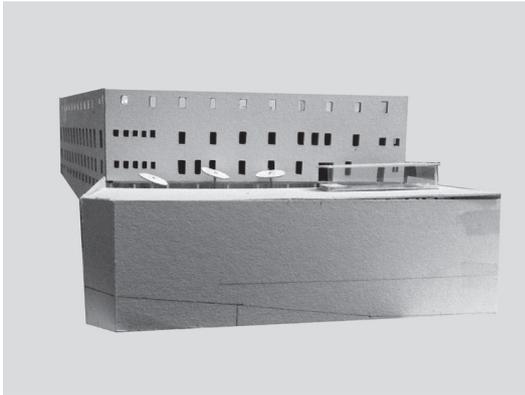
Maquete de estudo - sala de instrumento, hipótese do novo elemento com detalhes que acentuam a sua leveza sobre a massa existente



Novo corpo

Como extensão do conservatório surge um novo corpo adjacente ao edifício existente. Para os novos espaços do conservatório é ocupado o espaço escondido pelo muro de suporte que vence a altura do terraço do conservatório até à Rua João Pereira da Rosa. O terraço pode ser um novo miradouro da cidade.

Esquissos e maquete de estudo - a extensão para o novo corpo e o desejo do miradouro.



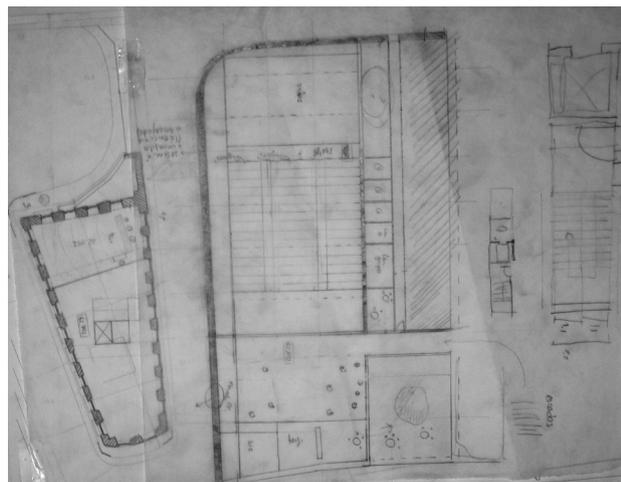
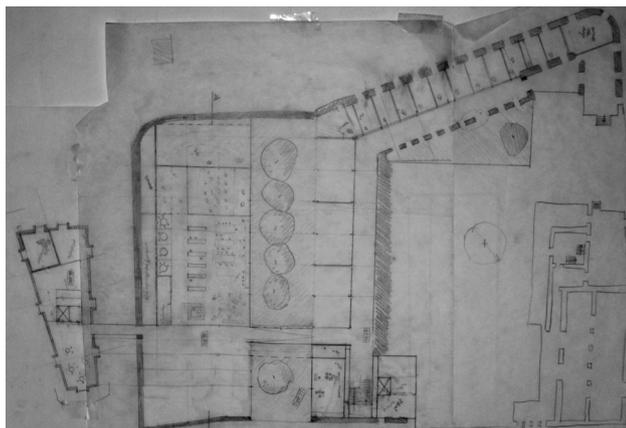
Novo fóssil

O novo corpo não pretende intervir sobre a massa existente, existindo, assim, o pátio como o espaço de transição entre a pré-existência e os novos espaços.

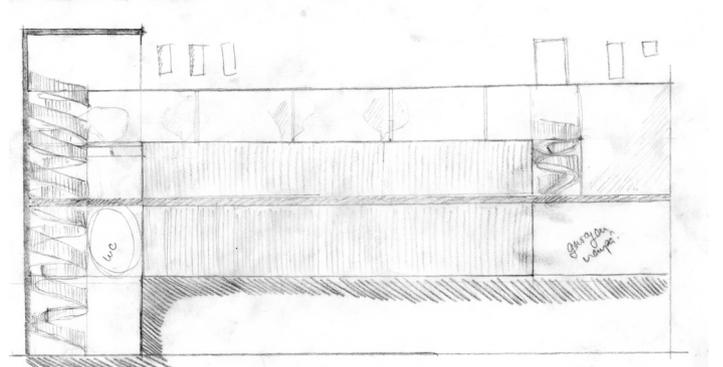
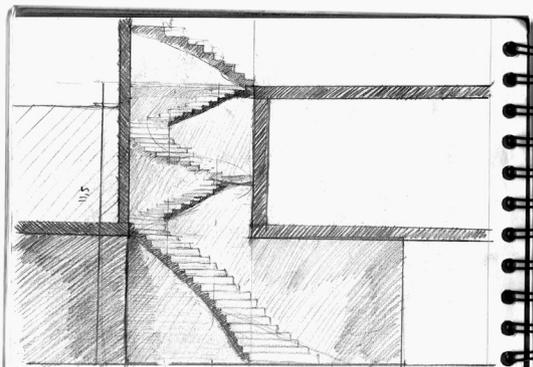
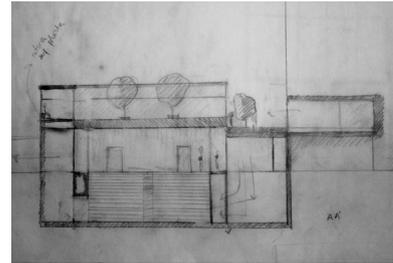
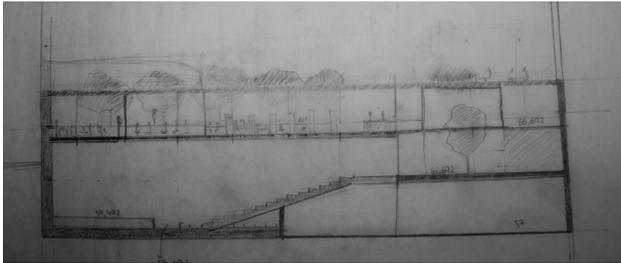
O novo auditório e a biblioteca começam a surgir na massa escondida.

Começa a surgir o novo coração do conservatório.

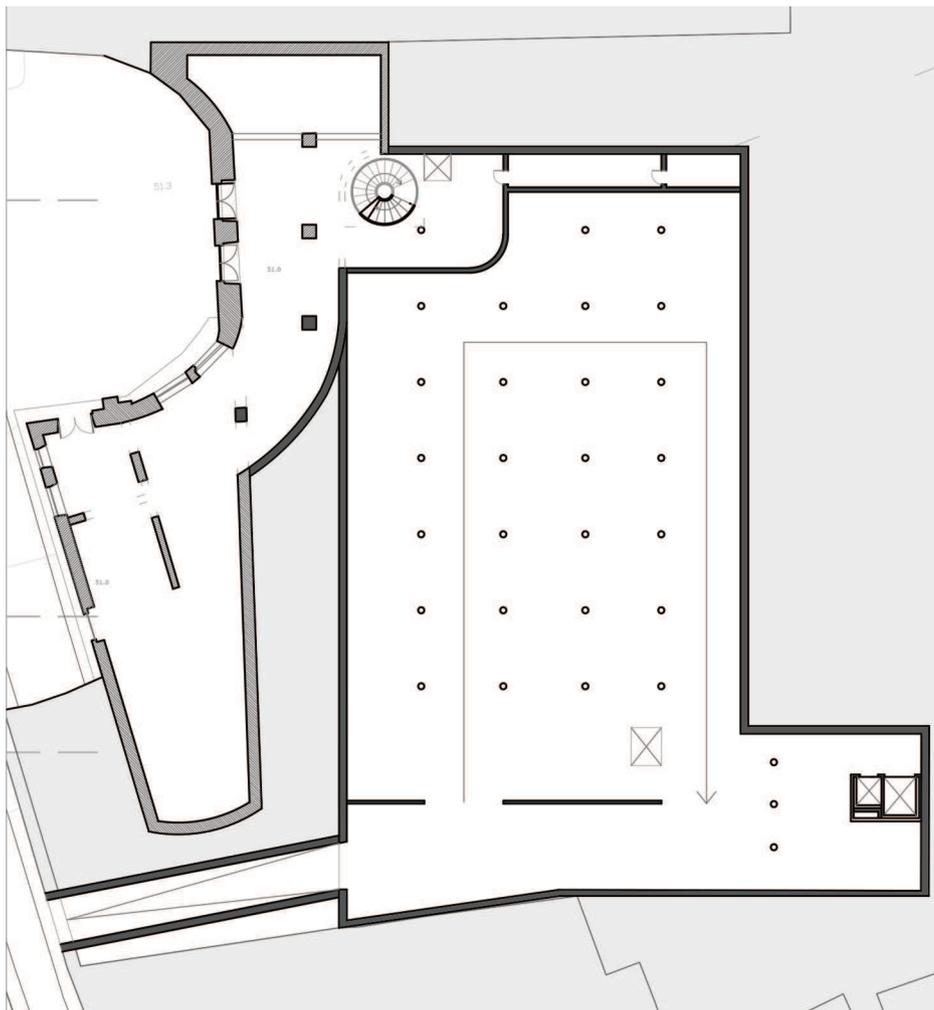
Esquissos - os novos espaços do conservatório



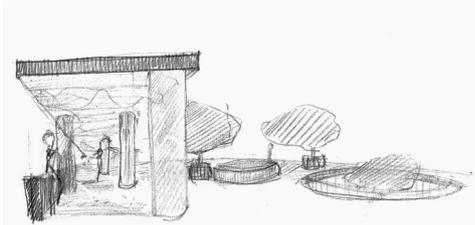
Esquissos - o acesso pelo largo aos novos espaços do conservatório, os espaços da cidade: museu, auditório e biblioteca.



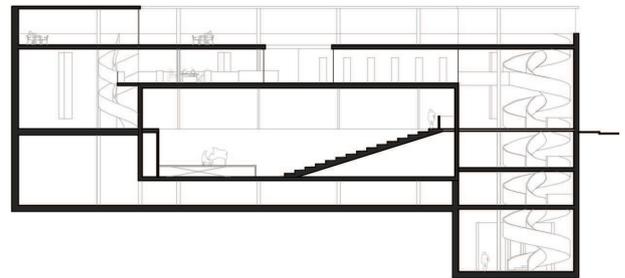
Desenho técnico - o acesso pelo largo.



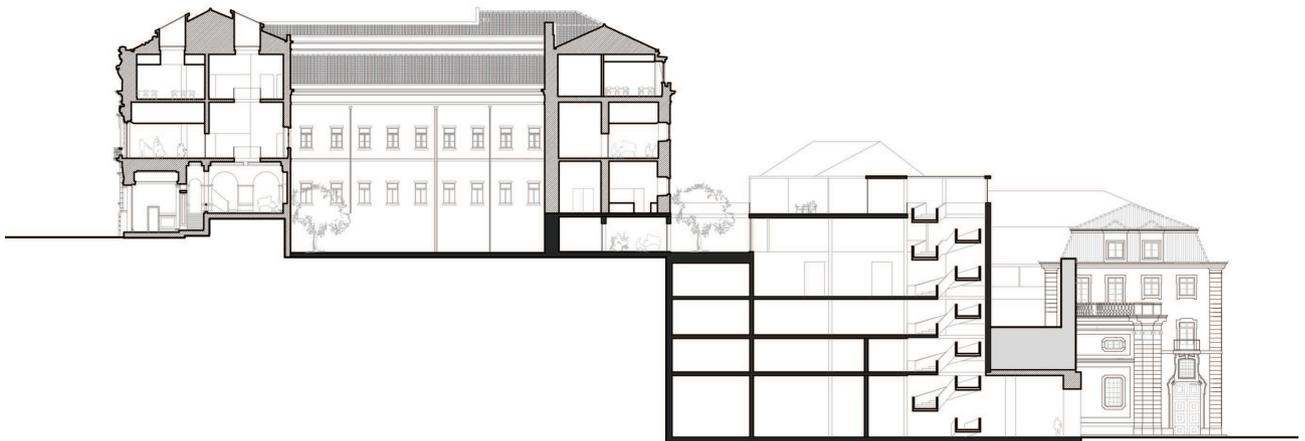
Esquisso - a cobertura do novo fóssil: um miradouro para a cidade



Desenho técnico - o auditório, a biblioteca e o terraço.



Desenho técnico - o conservatório da cidade e a grande escada que nos leva ao novo coração do conservatório.

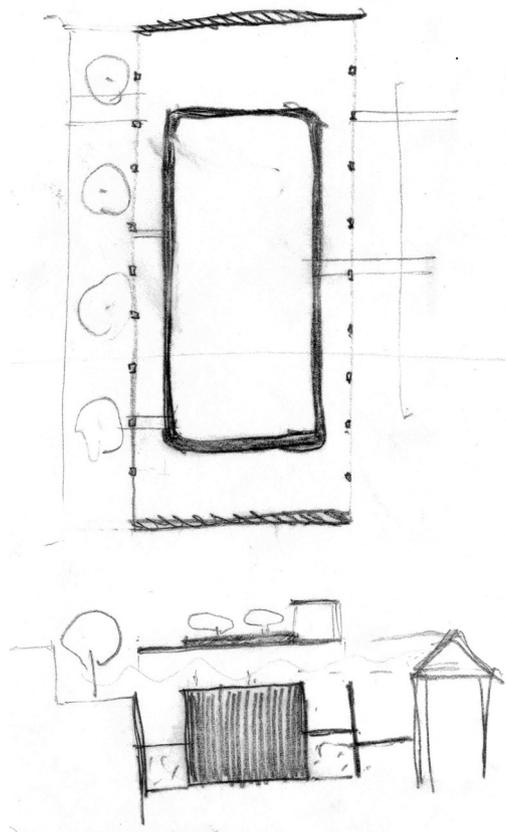
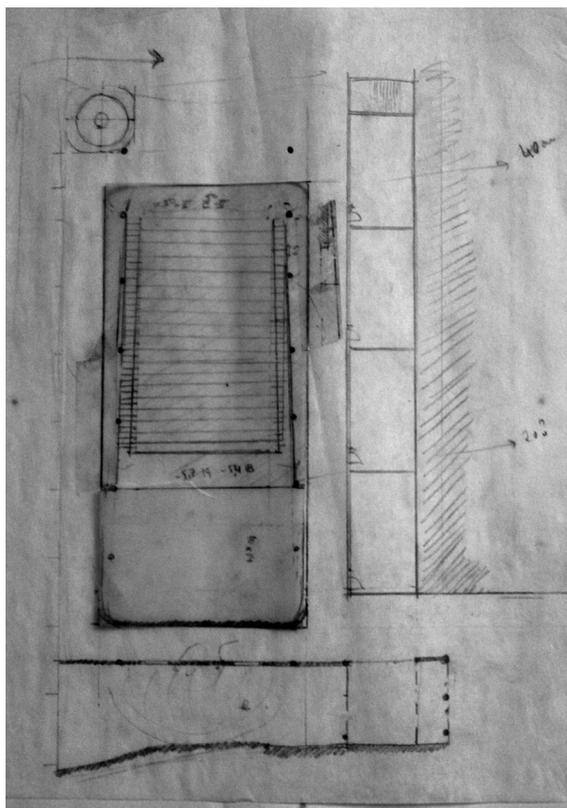


A caixa dentro do muro, o novo coração

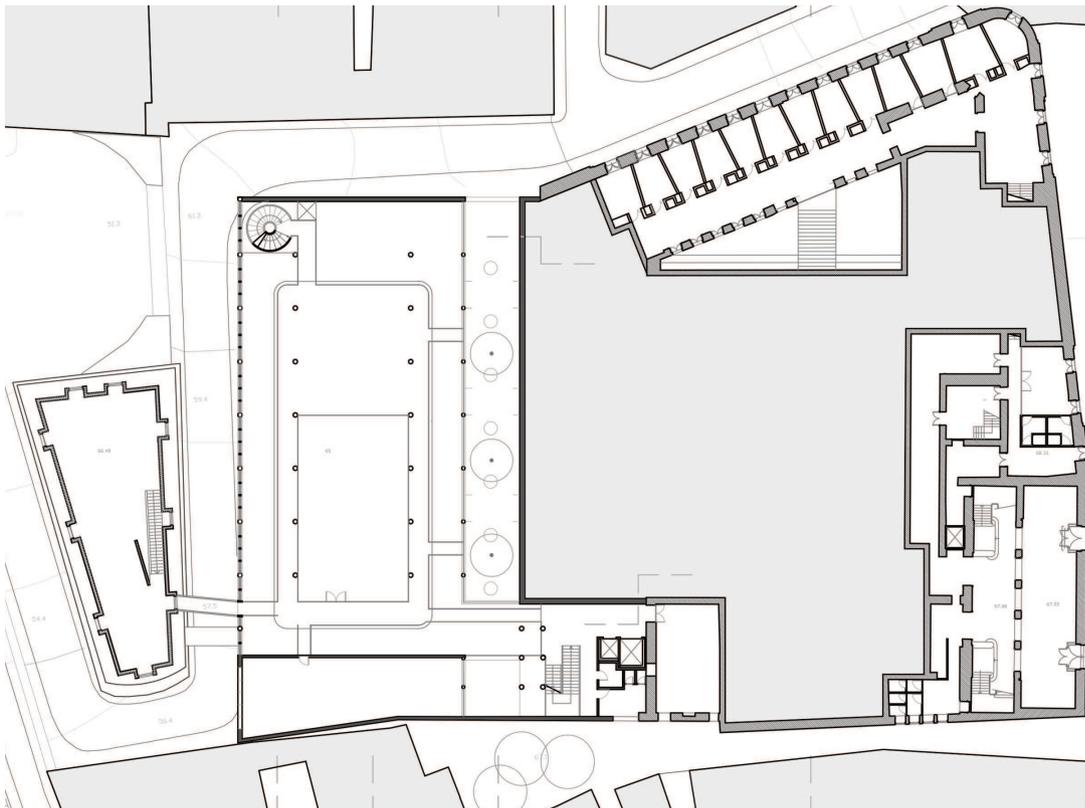
A caixa do auditório, o novo coração, é rodeada pelo grande corredor que dá acesso a outros espaços de apresentação do conservatório.

A biblioteca, por cima da caixa do auditório, tira partido da sua localização para se relacionar com a cidade por um lado e com um pátio por outro.

Esquissos - A caixa.



Desenho técnico - A caixa, a sua autonomia e passagens para outros espaços.

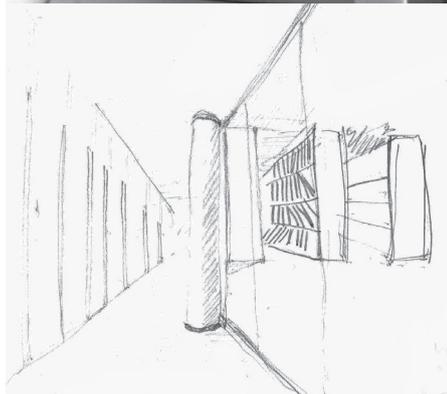


Biblioteca

O desejo da biblioteca como um espaço íntimo e ao mesmo tempo aberto à cidade.

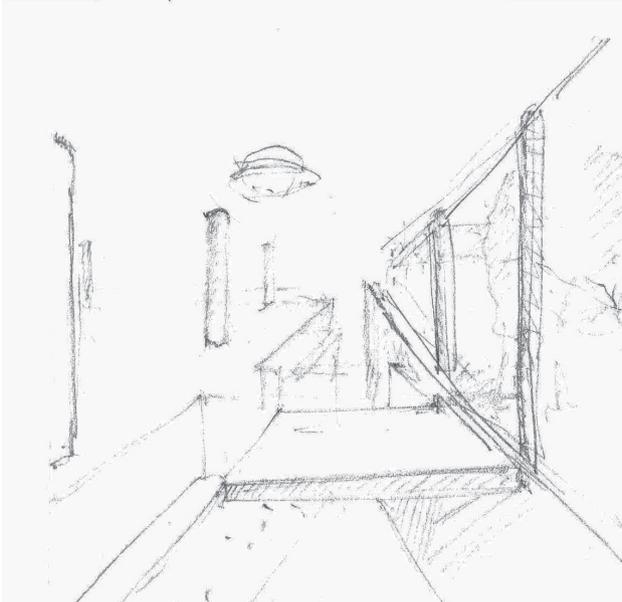
O acesso ao pátio é feito por elementos pontuais - as pontes - que declaram a autonomia da caixa.

O espaço livre e aberto. Palácio Capanema - Lúcio Costa.
Disponível em WWW: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-134992/classicos-da-arquitetura-ministerio-de-educacao-e-saude-slash-lucio-costa-e-equipe>>



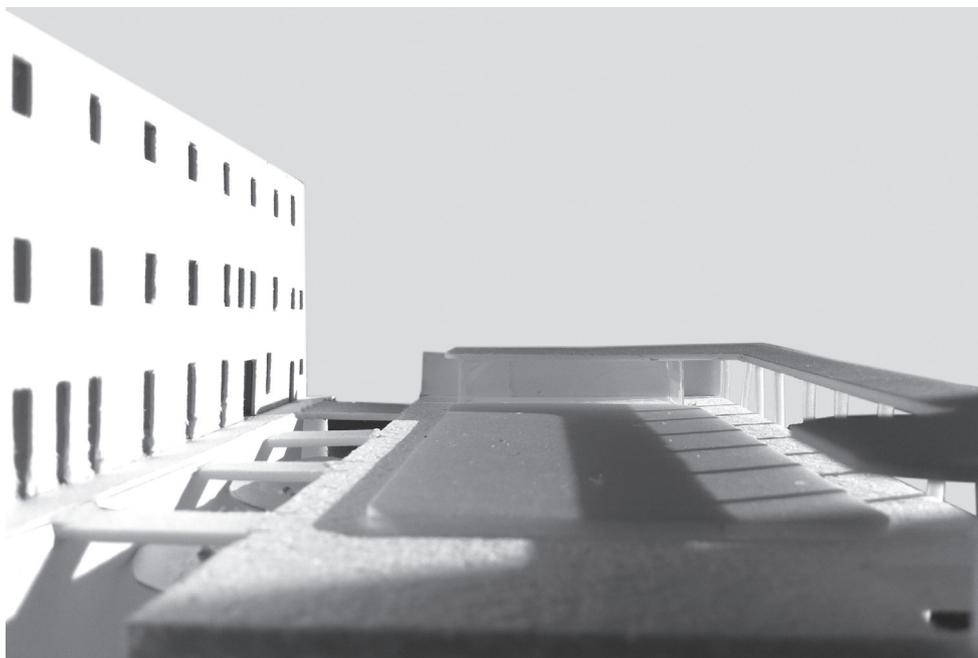


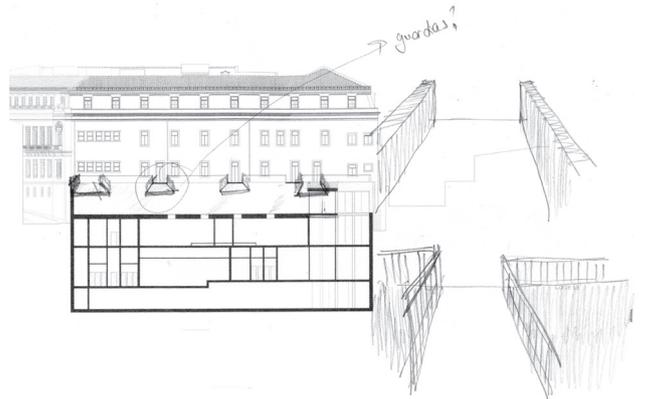
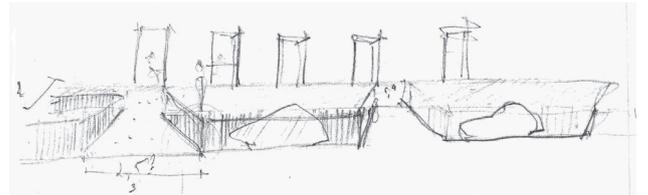
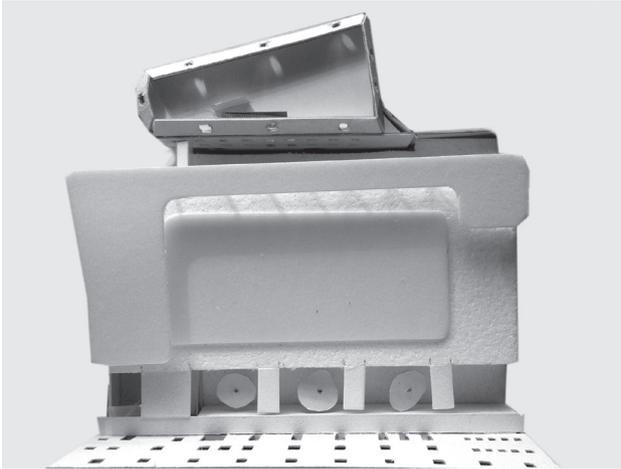
O betão e a madeira. SESC Pompeia - Lina Bo Bardi.
Disponível em WWW: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-153205/classicos-da-arquitetura-sesc-pompeia-slash-lina-bo-bardi>>



O terraço miradouro

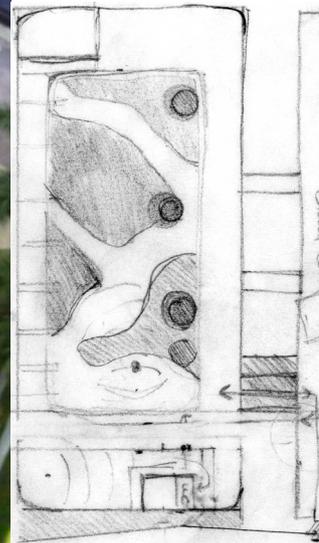
Sobre os novos espaços do conservatório surge o terraço, um miradouro para a cidade. O novo espaço exterior da escola é acedido por pontes por cima do pátio da biblioteca, o pátio que distancia a pré-existência da nova intervenção.

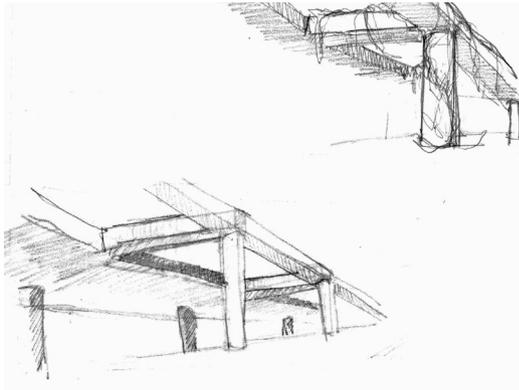




A cobertura desenhada por Burle Marx. Palácio Capanema - Lúcio Costa
Disponível em WWW: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-134992/classicos-da-arquitetura-ministerio-de-educacao-e-saude-slash-lucio-costa-e-equipe>>

O desejo da cobertura
desenhada por Burle Marx:
terraço - miradouro - jardim.





Esquissos da pérgola do terraço.



Miradouro de Santa Luzia, Lisboa.

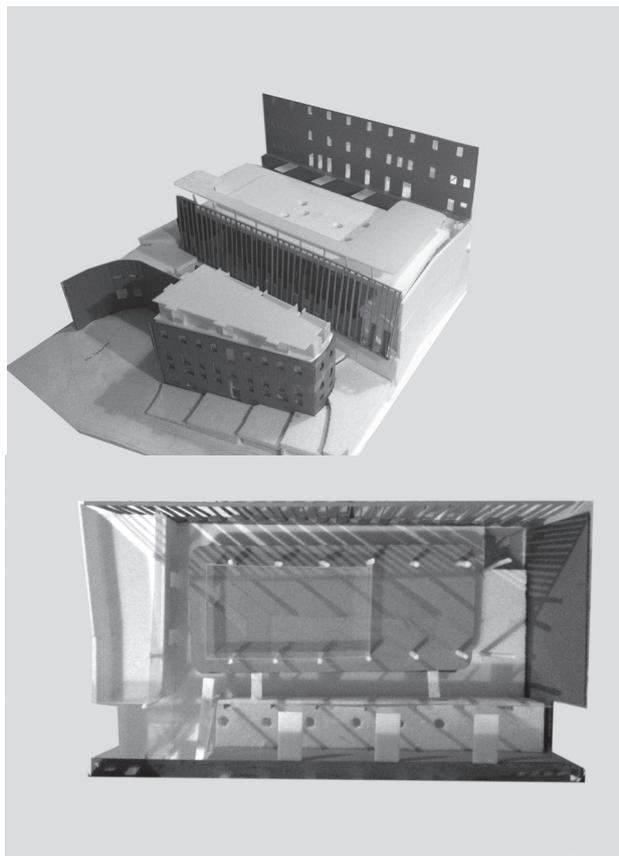
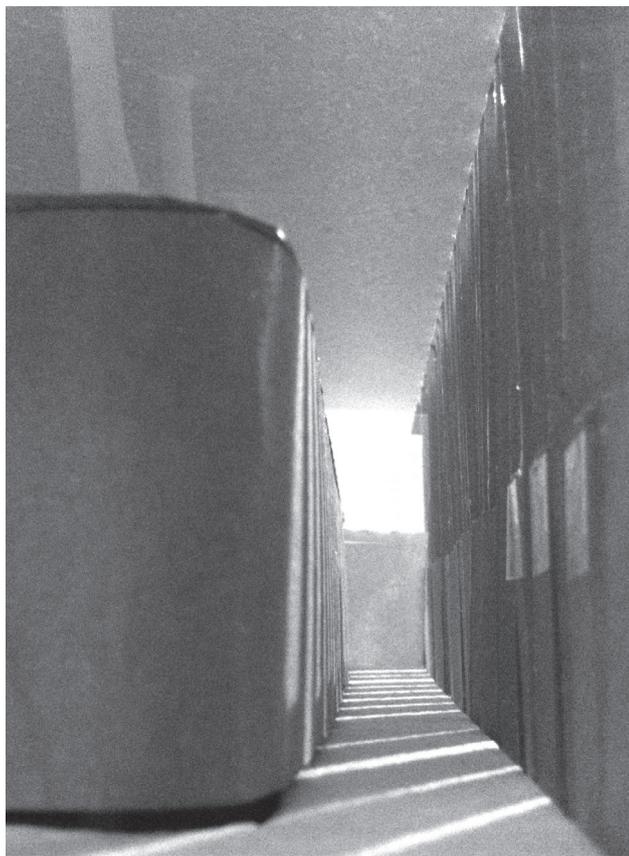
Disponível em WWW: <<http://travelmag.co.uk/2011/11/in-love-with-lisbon/>>

O lugar em Hong Kong - Fotografia da autora.



A fachada, o novo muro?

Os novos espaços, a caixa, são envolvidos por uma pele.
É a cara dos novos espaços, é o que está para lá do muro.
Mas será ele um muro?

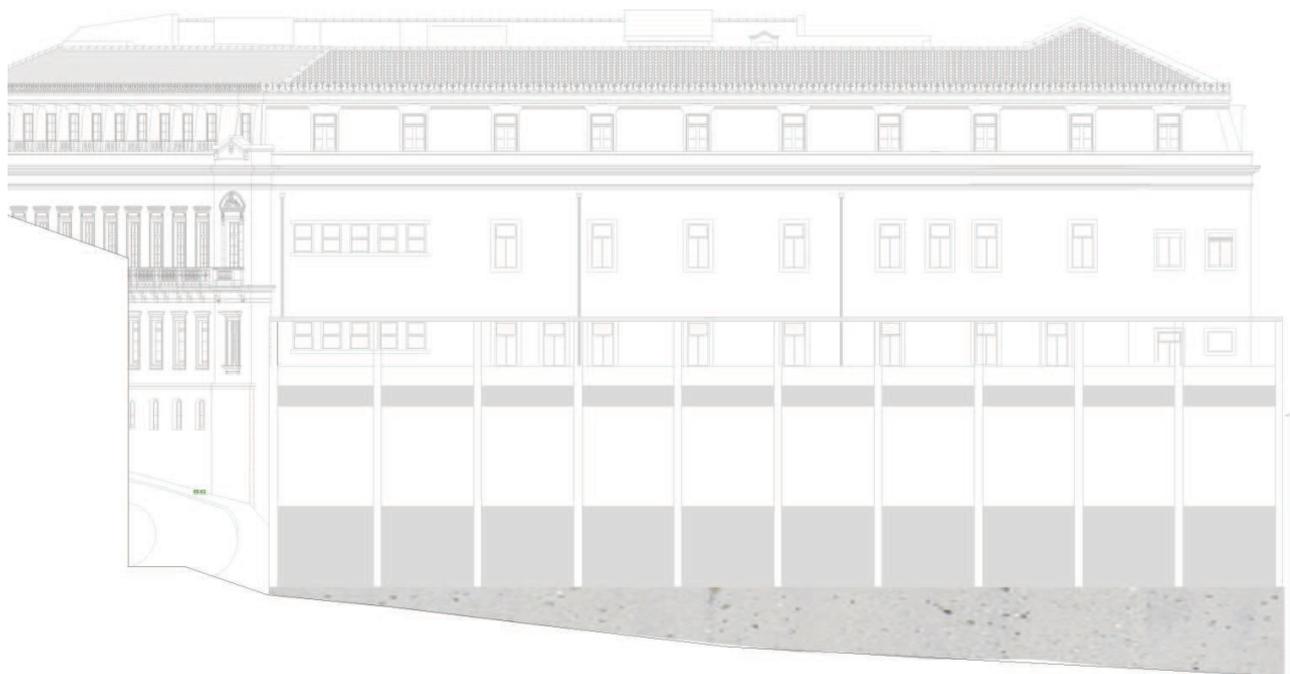


Os pilares e a fachada envidraçada. Palácio Capanema - Lúcio Costa
Disponível em WWW: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-134992/classicos-da-arquitetura-ministerio-de-educacao-e-saude-slash-lucio-costa-e-equipe>>

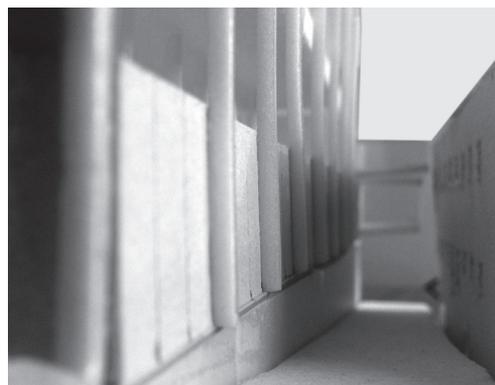
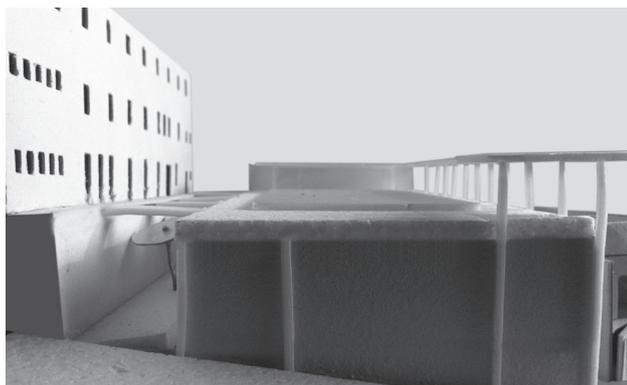


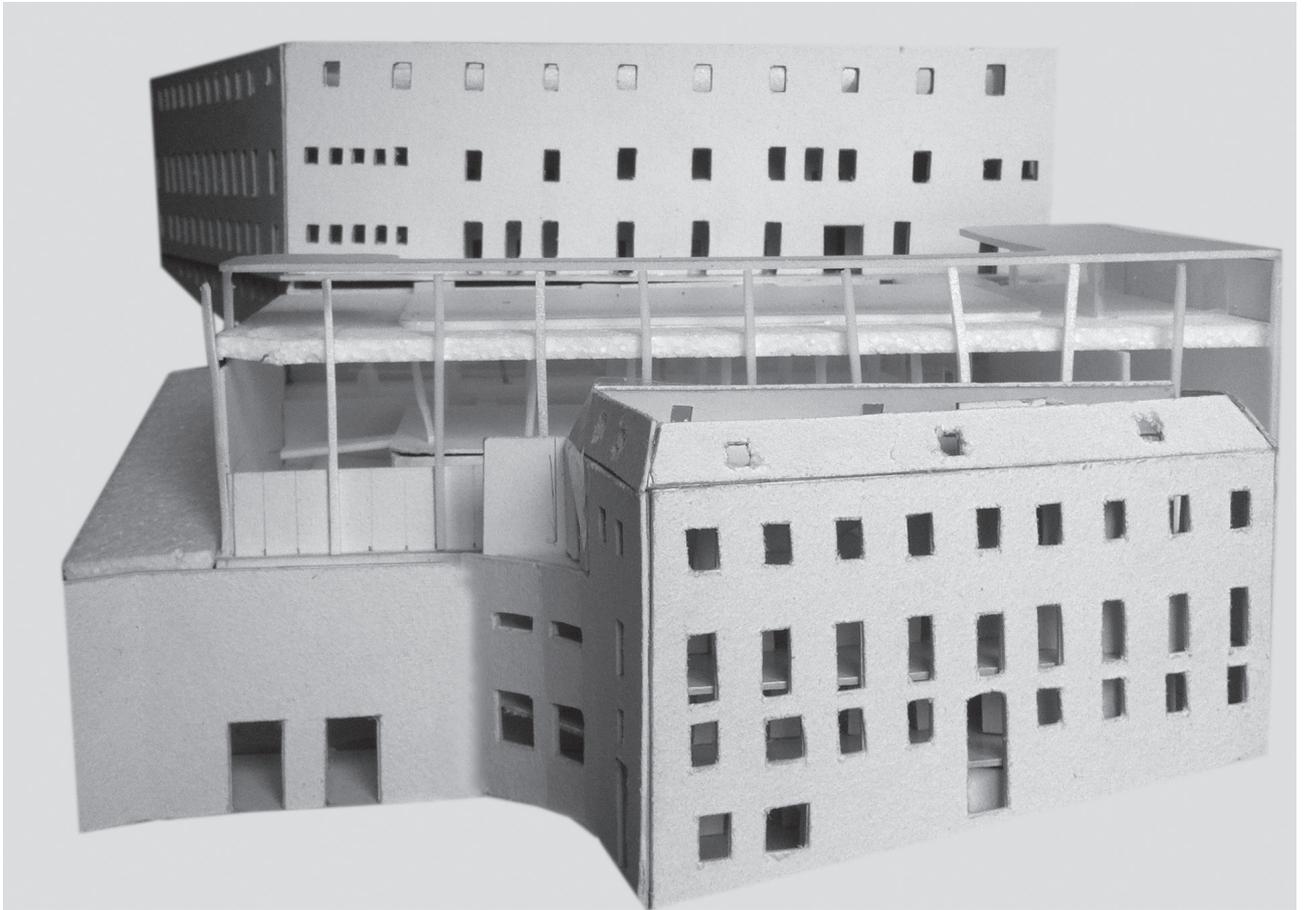
Casa del Fascio - Giuseppe Terragni
Disponível em WWW: <<http://www.archdaily.com/312877/ad-classics-casa-del-fascio-giuseppe-terragni>>





O muro, os pilares, a fachada envidraçada e a pérgola do terraço.







O material do novo muro?
Como uma memória do muro existente,
como uma continuação do embasamento do edifício do
conservatório.

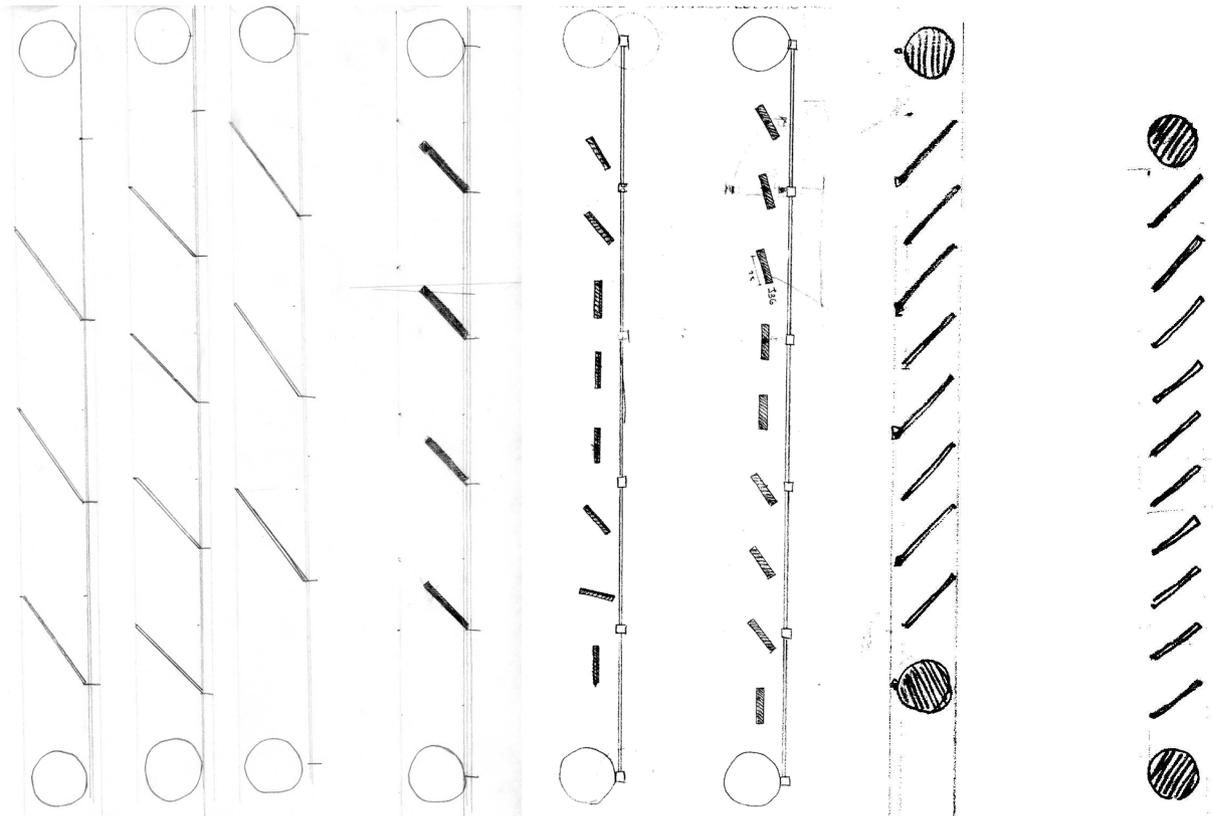
O embasamento do edifício do conservatório -
Fotografia da autora.



O muro que vence a altura do terraço à Rua João
Pereira da Rosa - Fotografia da autora.



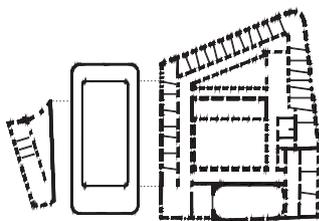
Os pilares lisos e brancos que se apoiam no muro.
Estudos de brise soleil : em madeira.



“Quando alguém tem uma ideia clara, seja qual fôr a dimensão de um projecto, o projecto pode ser desenhado num bilhete de metro. Se não fores capaz de expressar a tua ideia num pequeno pedaço de papel, então a tua ideia não está ainda definida.”

Tony Garnier

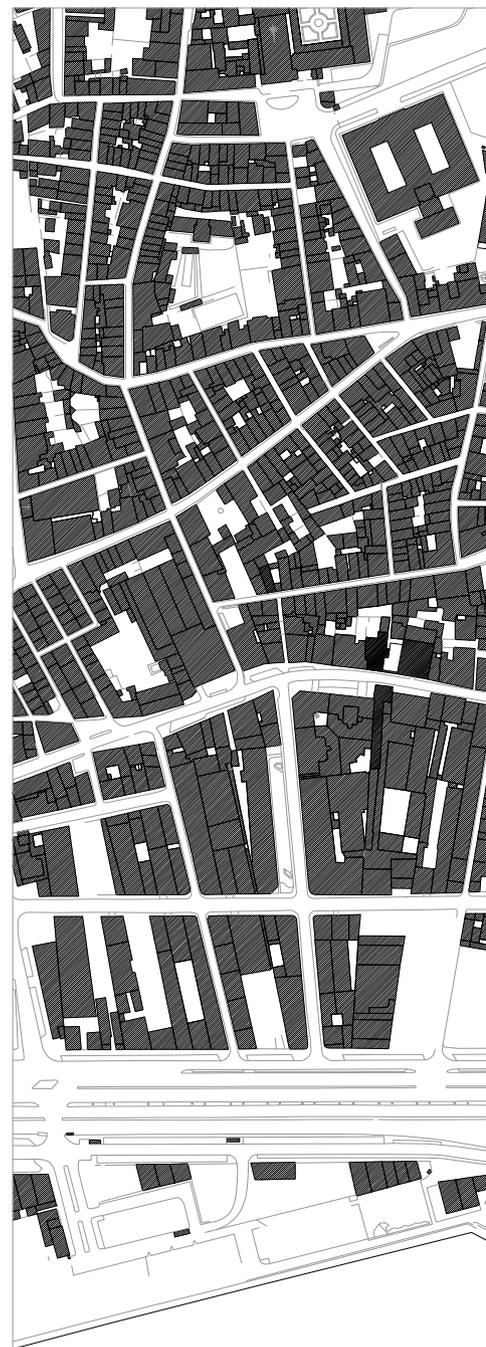
Cit. por NEVES, JOSÉ em Documento 2 (em anexo)



O Lugar! O Corredor do Conservatório - Fotografia da autora



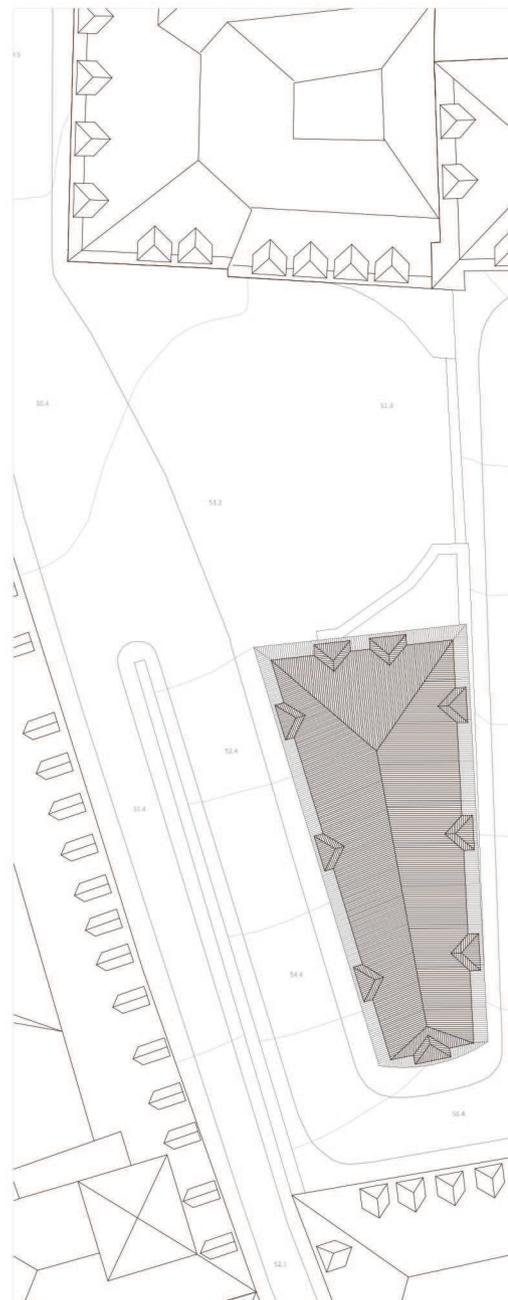
4. Desenhos Técnicos

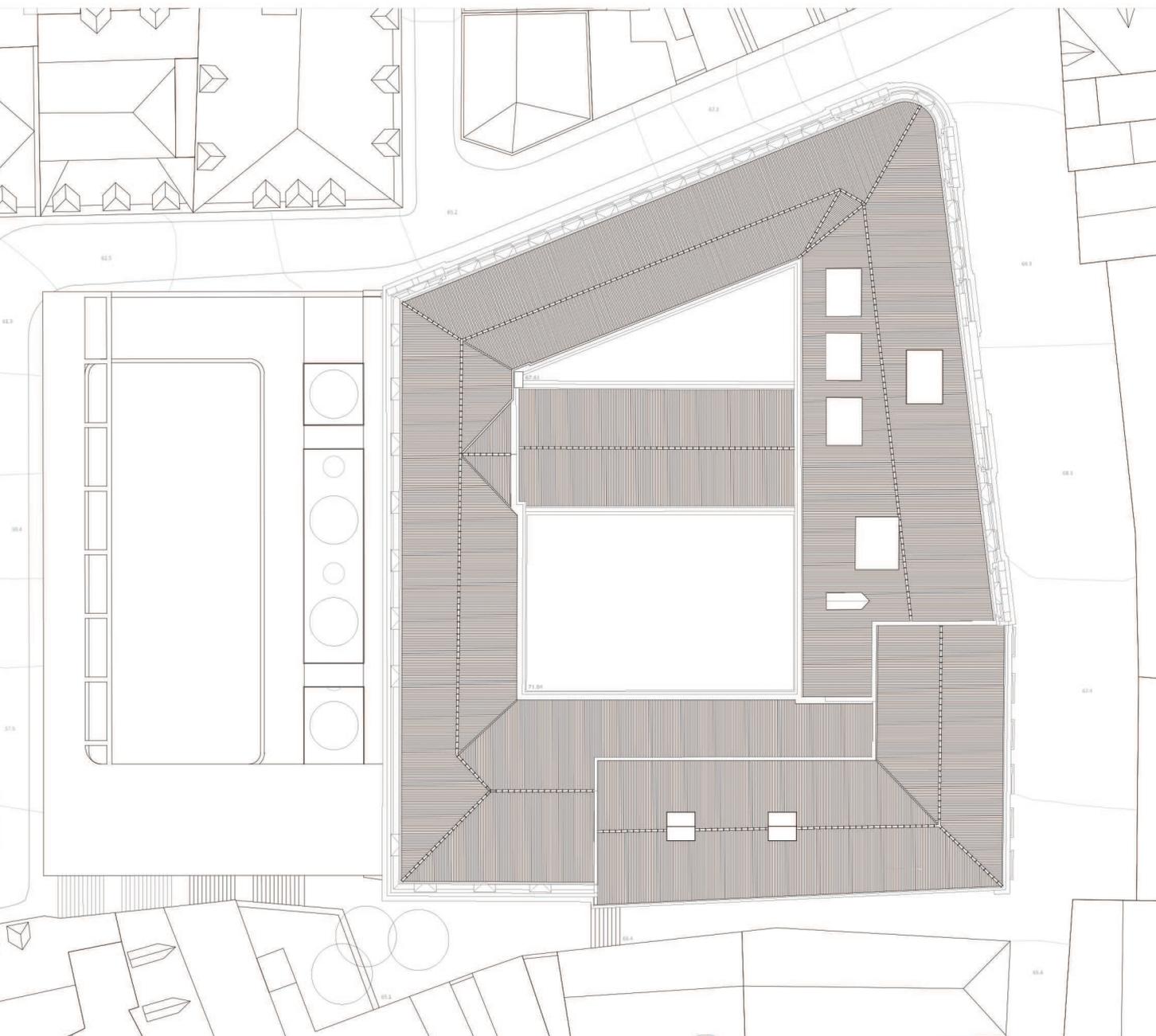


Planta de situação 1:5000

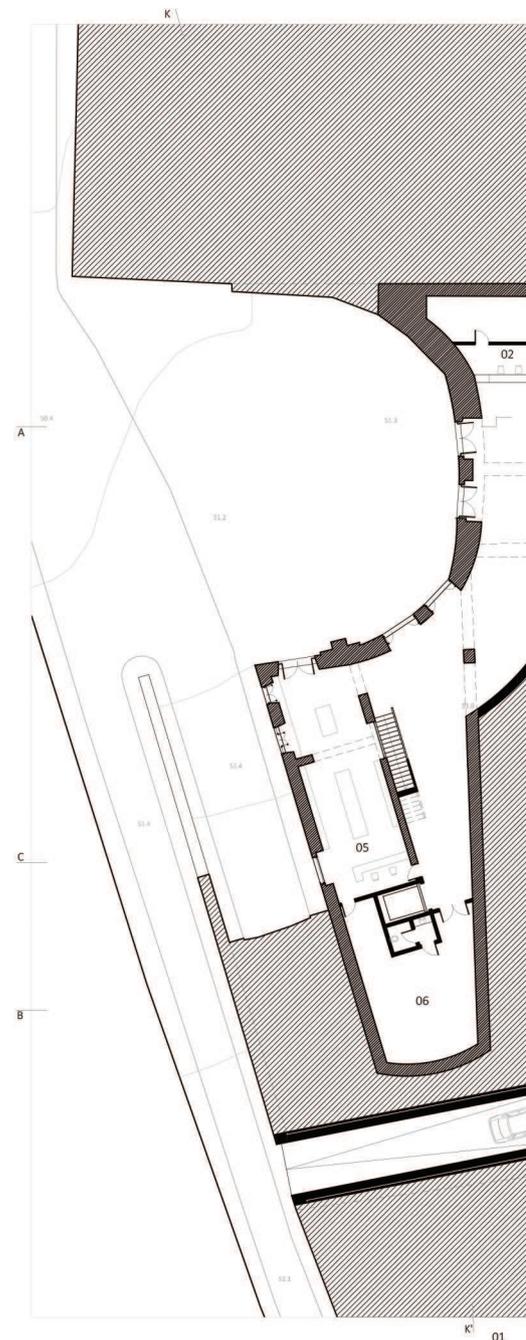






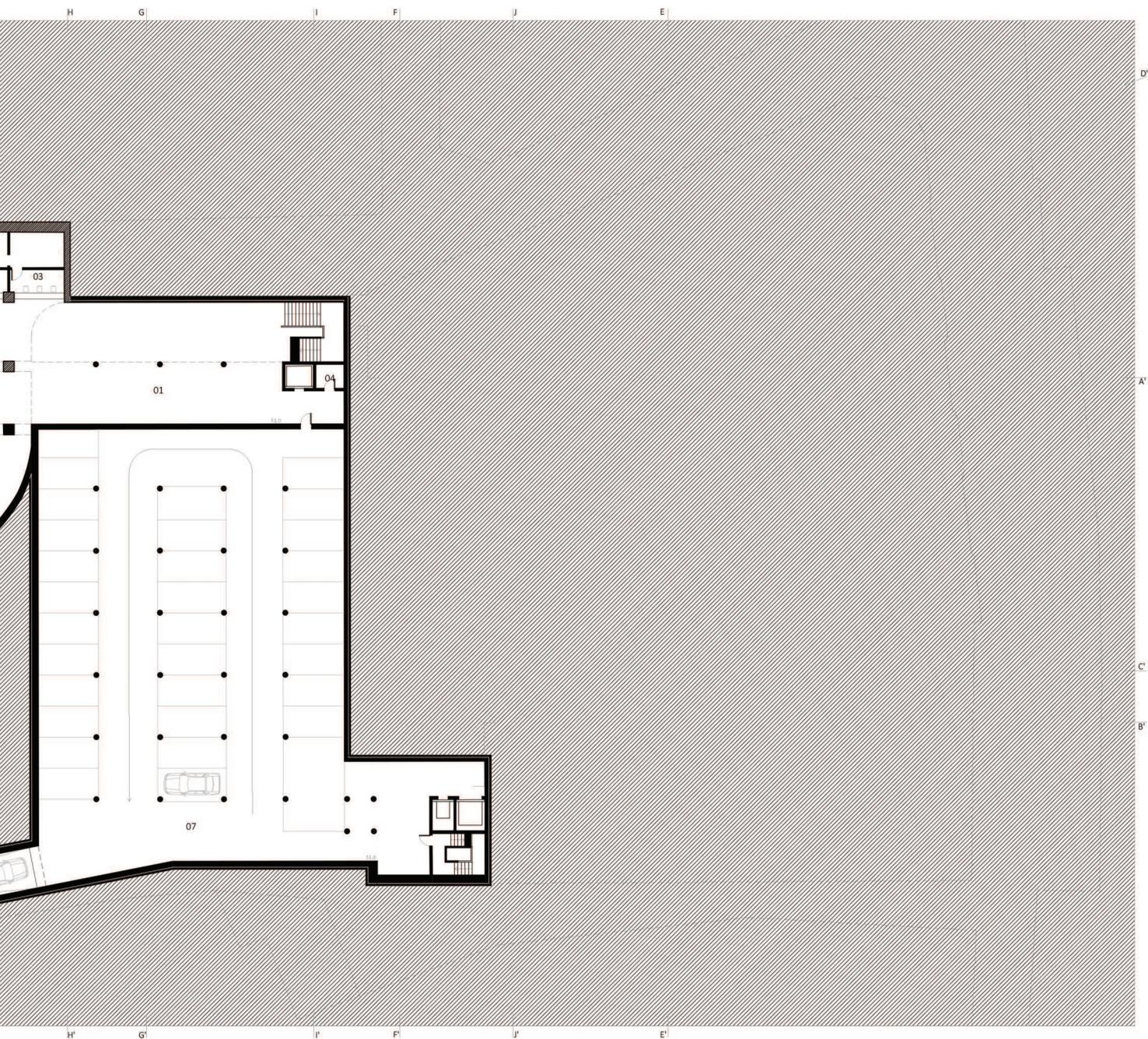


- 01 Foyer e espaço exposições temporárias _ 250m²
- 02 Balcão de Informações _ 9,4m²
- 03 Bilheteira _ 9,2m²
- 04 Área técnica
- 05 Loja _ 80m²
- 06 Arumos loja e museu _ 62m²
- 07 Estacionamento - 31 lugares e lugar para cargas e descargas _ 950m²

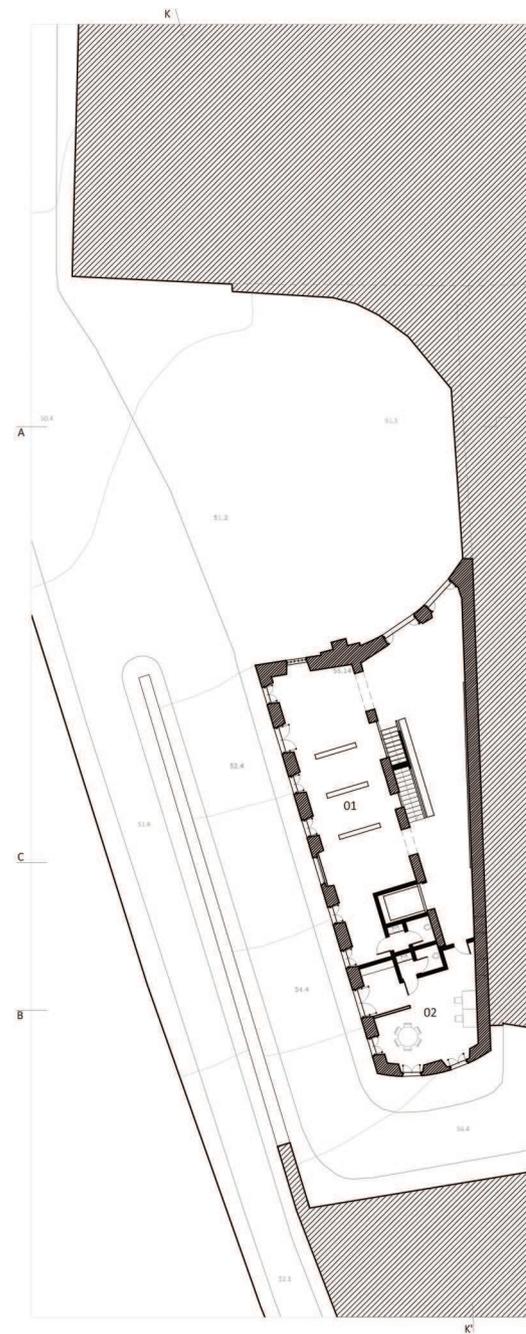


Planta Piso -5 (Cota 51)

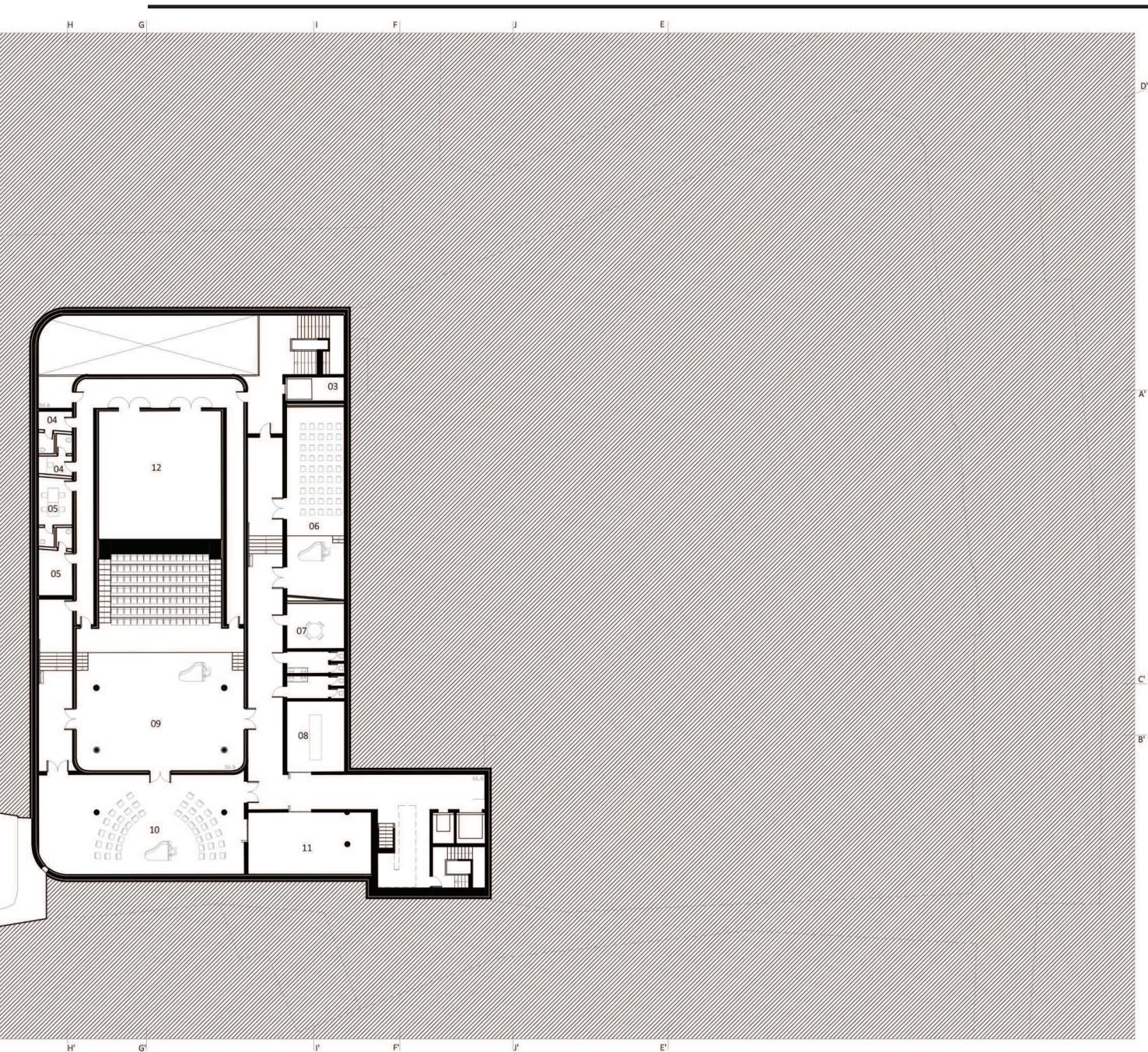




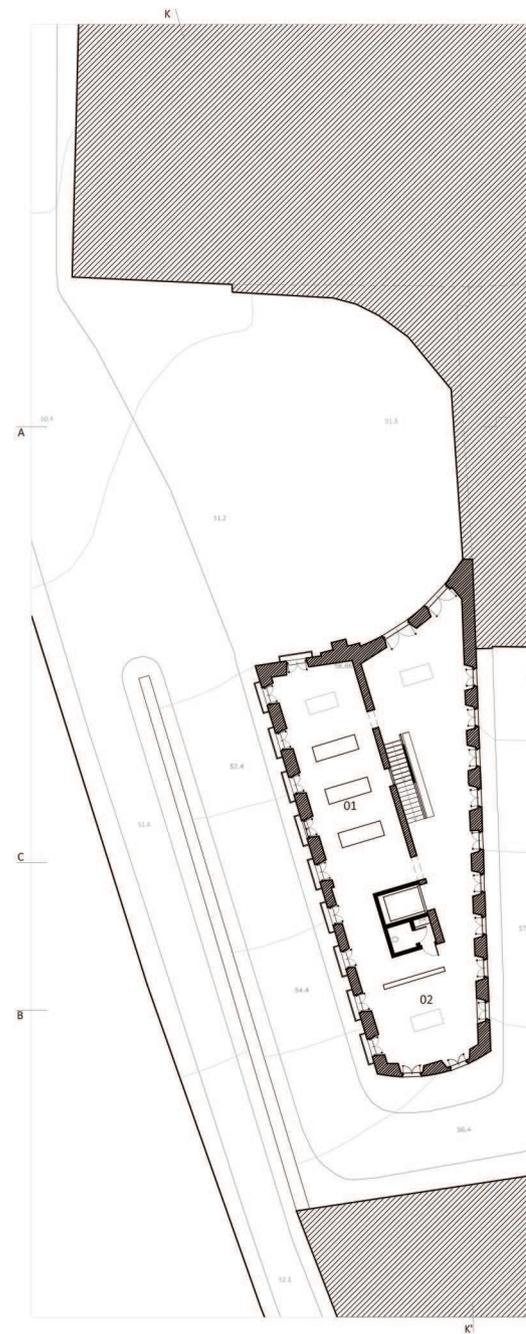
- 01 Museu - história da música _ 190m²
- 02 Espaço administrativo do museu _ 40m²
- 03 Área técnica
- 04 Camarim individual _ 4,7m²
- 05 Camarim de grupo _ 11,3m²
- 06 Teatrinho _ 65m²
- 07 Sala de produção_ 14,6m²
- 08 Carpintaria e lutherie _ 29,4m²
- 09 Auditório - 300 lugares _ 470m²
- 10 Sala de Orquestra _ 145m²
- 11 Arquivo de instrumentos _ 50m²
- 12 Área técnica _ 100m²



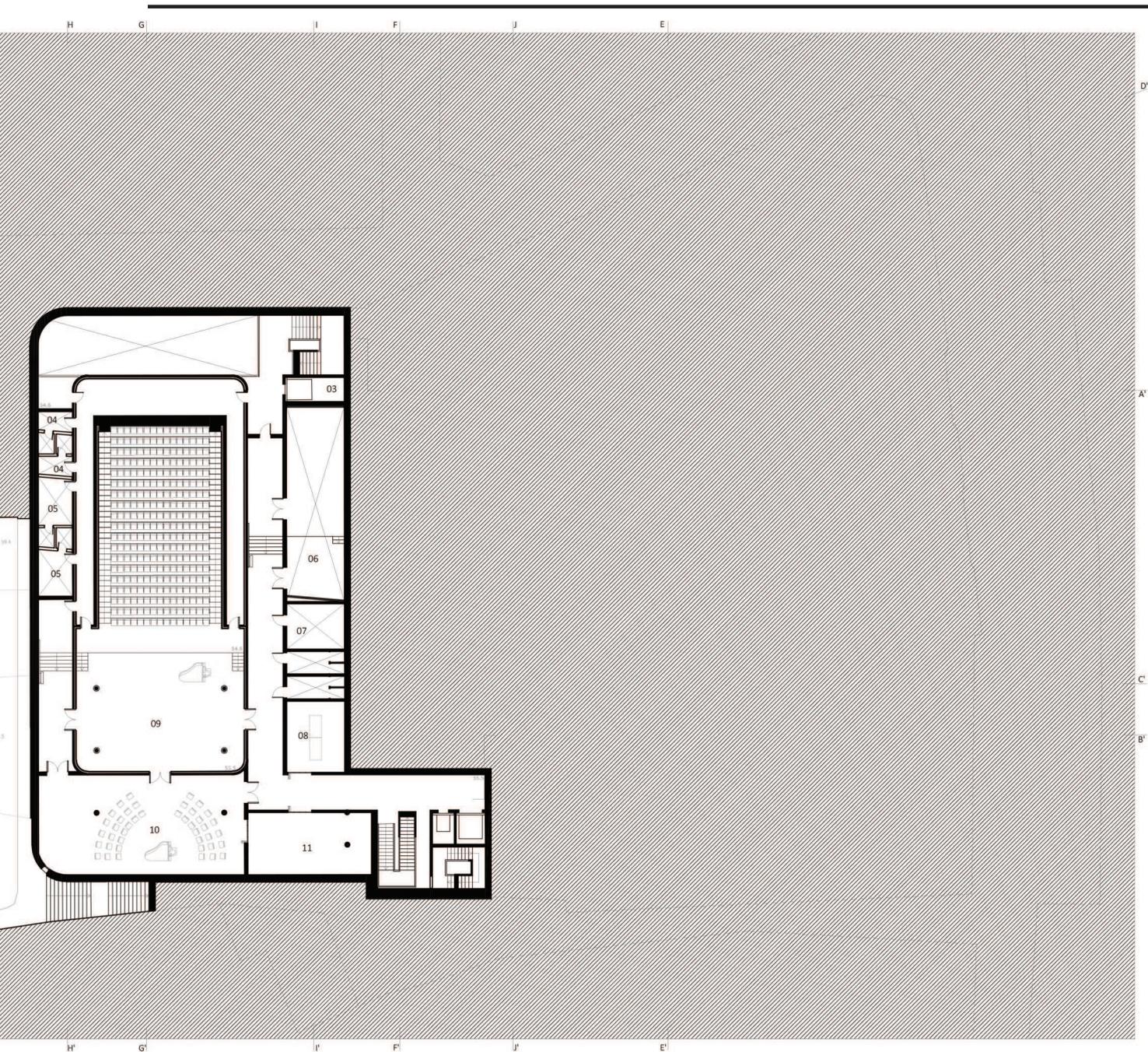
Planta Piso -4 (Cota 54.6)



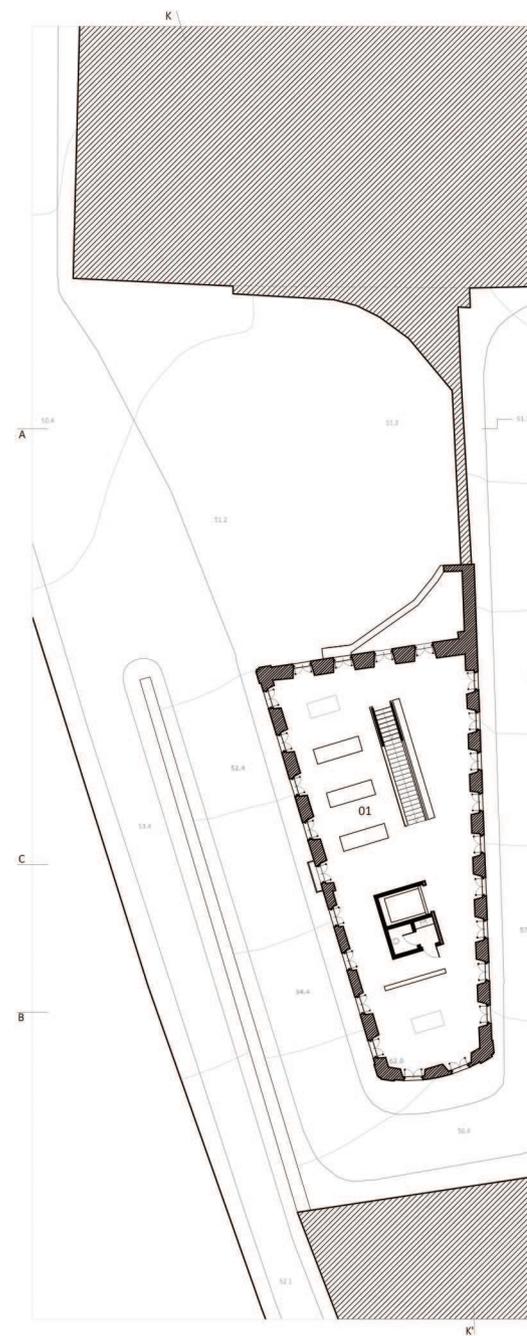
- 01 Museu - exposição de instrumentos _ 180m²
- 02 Museu -história do conservatório _ 47m²
- 03 Área técnica
- 04 Camarim individual _ 4,7m²
- 05 Camarim de grupo _ 11,3m²
- 06 Teatrinho _ 65m²
- 07 Sala de produção _ 14,6m²
- 08 Carpintaria e lutherie _ 29,4m²
- 09 Auditório - 300 lugares _ 470m²
- 10 Sala de Orquestra _ 145m²
- 11 Arquivo de instrumentos _ 50m²



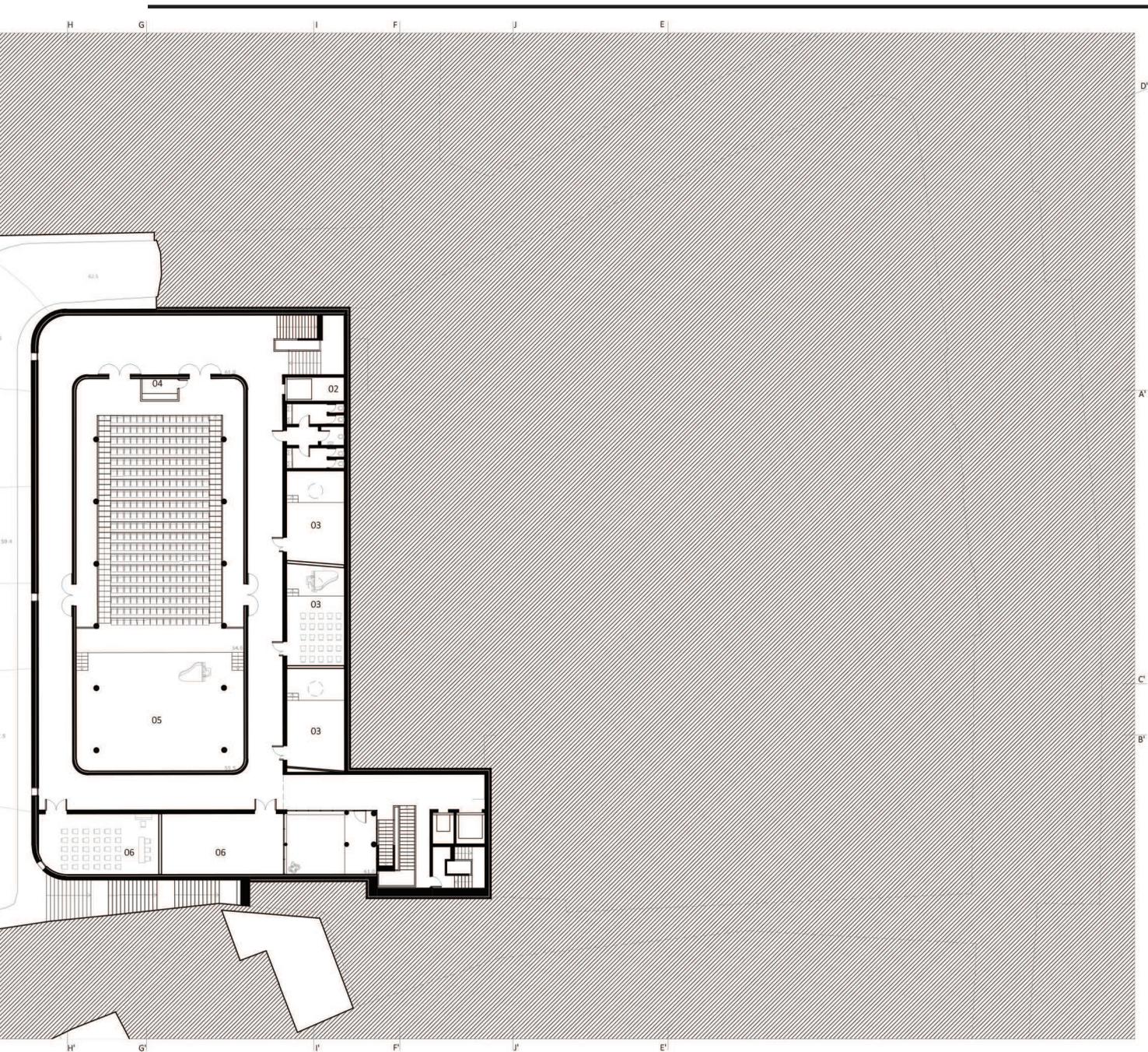
Planta Piso -3 (Cota 58.86)



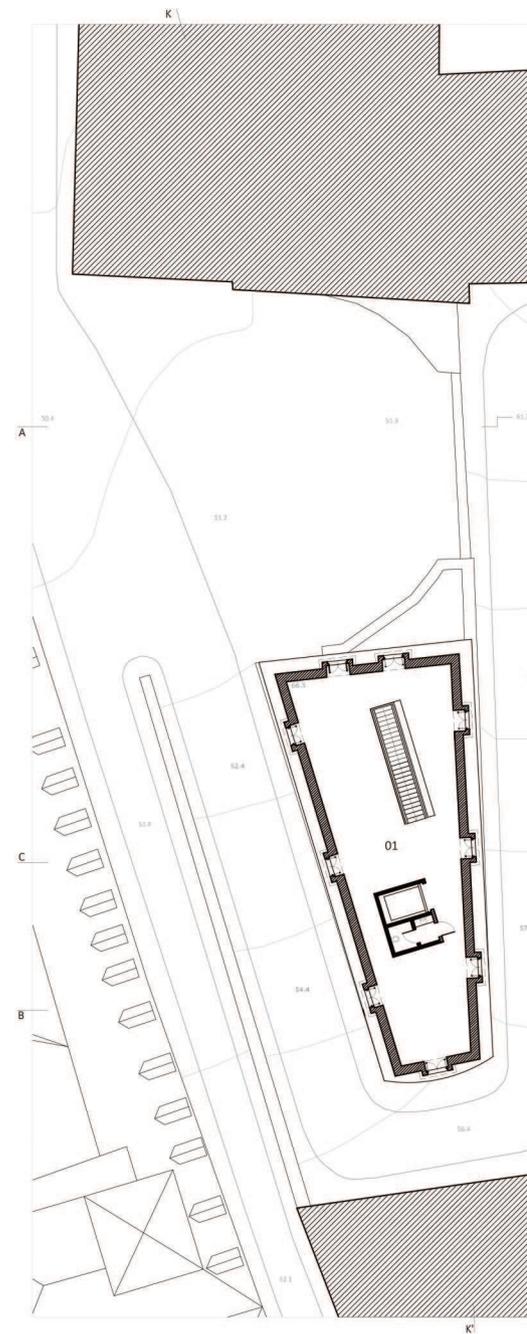
- 01 Museu - exposição de instrumentos _ 230m²
- 02 Área técnica
- 03 Sala de audição _ 40m²
- 04 Régie _ 5,3m²
- 05 Auditório - 300 lugares _ 470m²
- 06 Sala de conferências _ 50m²



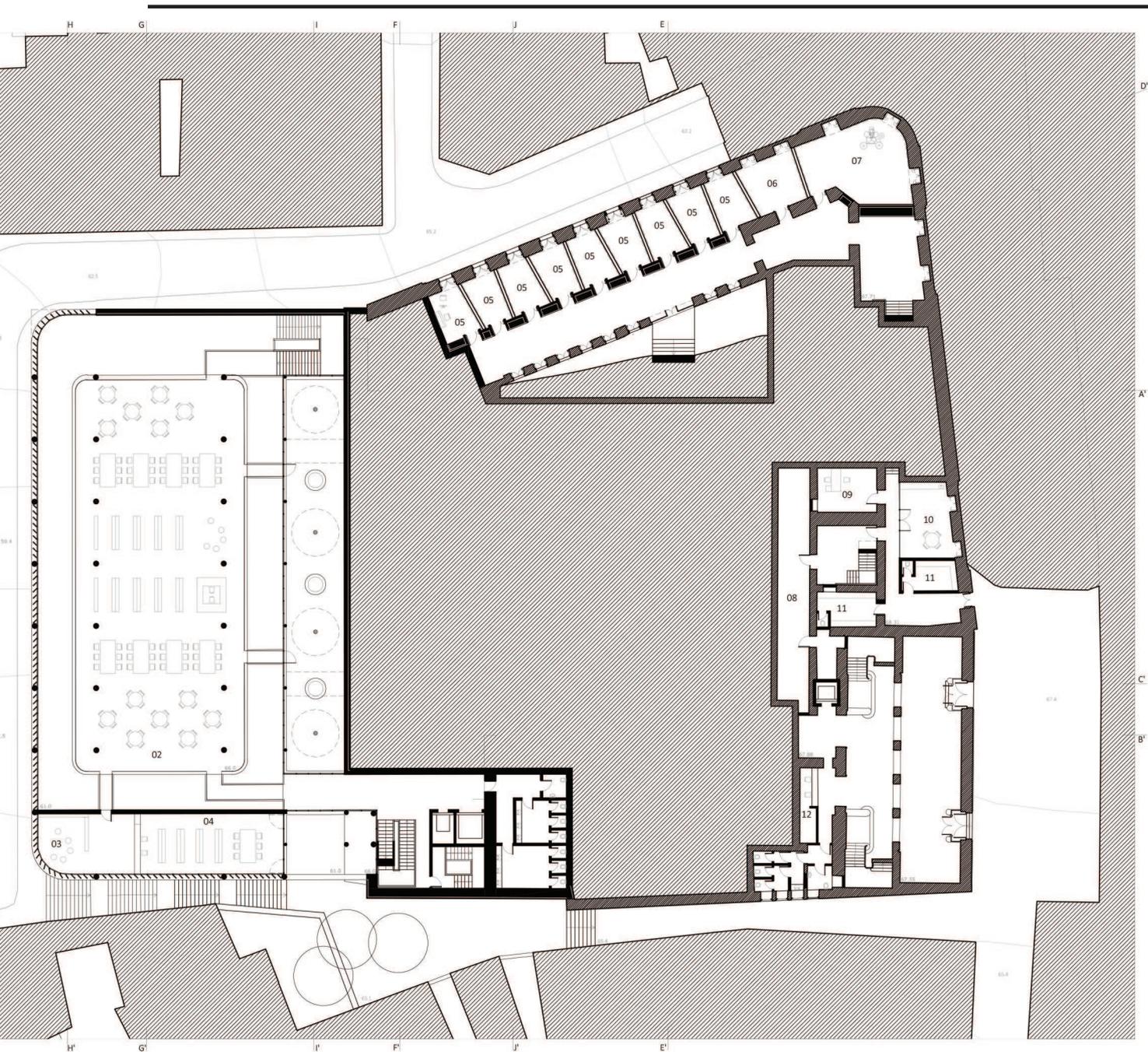
Planta Piso -2 (Cota 61)



- 01 Museu - exposições temporárias, conferências, etc. _ 185m²
- 02 Biblioteca _ 470m²
- 03 Fonoteca _ 18m²
- 04 Sala de catalogação, arquivo e reservados _ 70m²
- 05 Cabine de estudo _ 11m²
- 06 Sala de apoio/arrumos percussão _ 20m²
- 07 Sala de percussão _ 50m²
- 08 Arquivo de instrumentos _ 50m²
- 09 Gabinete médico/psicologia _ 18m²
- 10 Sala Pessoal não docente _ 27m²
- 11 Vestiários Pessoal não docente _ 12m²
- 12 Bengaleiro _ 9m²



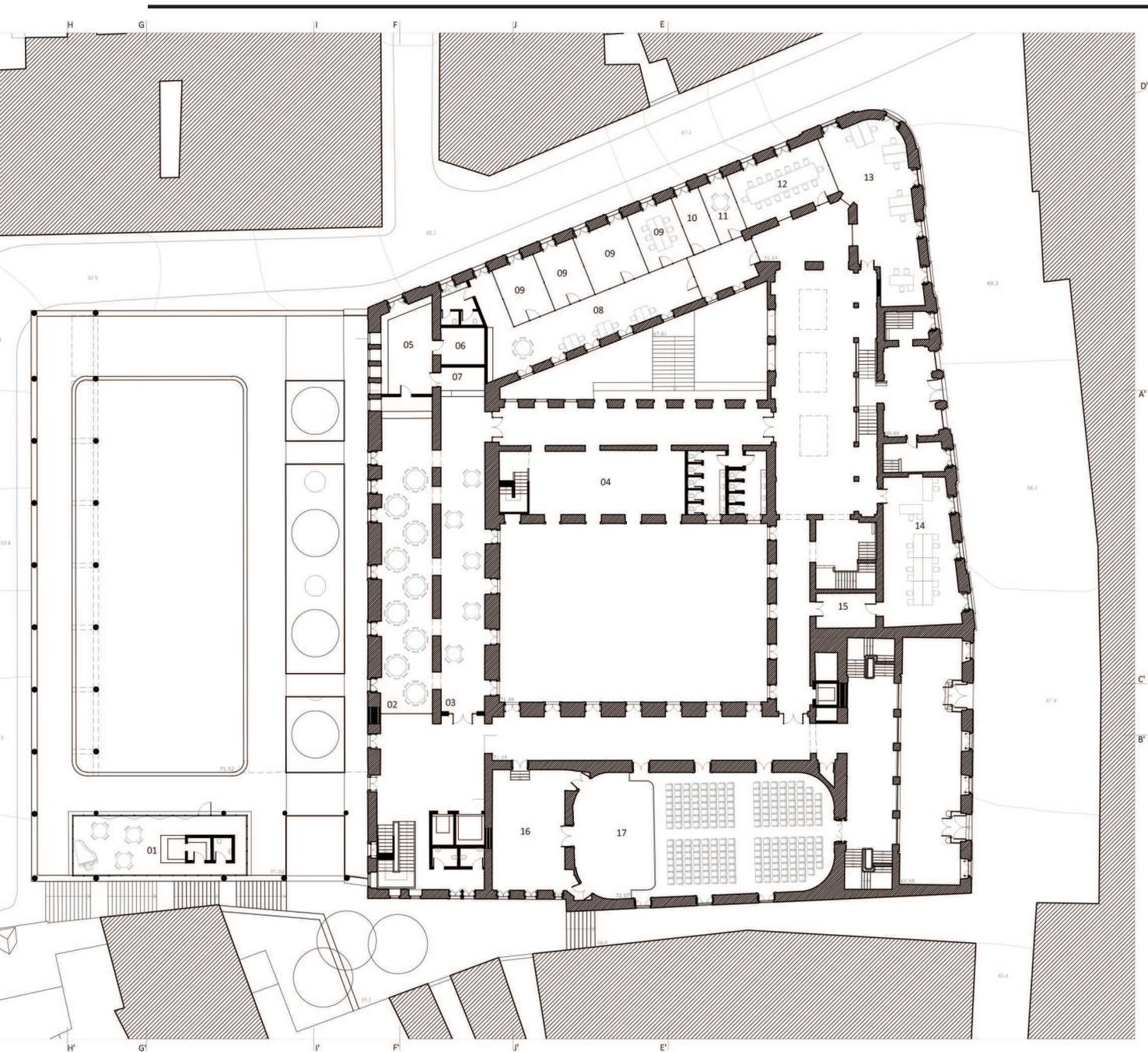
Planta Piso -1 (Cota 62)



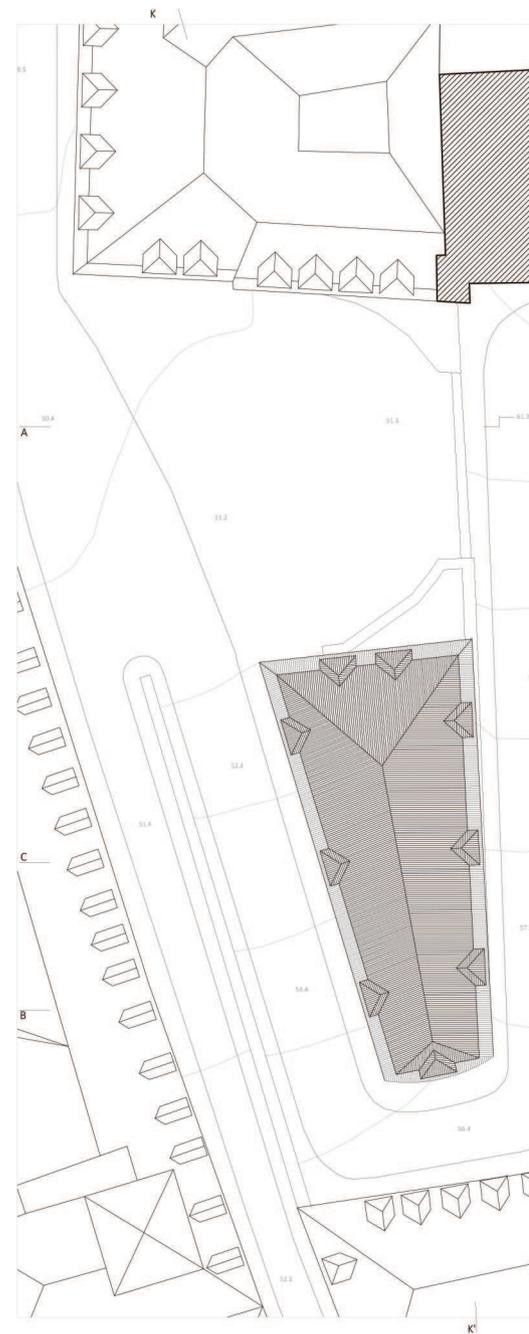
- 01 Bar _ 72m²
- 02 Cantina _ 108m²
- 03 Espaço de convívio _ 98m²
- 04 Pátio coberto _ 70m²
- 05 Cozinha _ 40m²
- 06 Apoio cozinha _ 11m²
- 07 Bar _ 7,5m²
- 08 Sala de Professores _ 78m²
- 09 Gabinete de trabalho departamentos _ 20m²
- 10 Gabinete atendimento E.E. _ 12,4m²
- 11 Sala de secretariado associações _ 12,8m²
- 12 Sala de reuniões _ 40m²
- 13 Gabinete da direção _ 80m²
- 14 Secretaria _ 75m²
- 15 Arquivo da secretaria _ 14,8m²
- 16 Apoio de palco _ 63m²
- 17 Salão Nobre _ 216m²



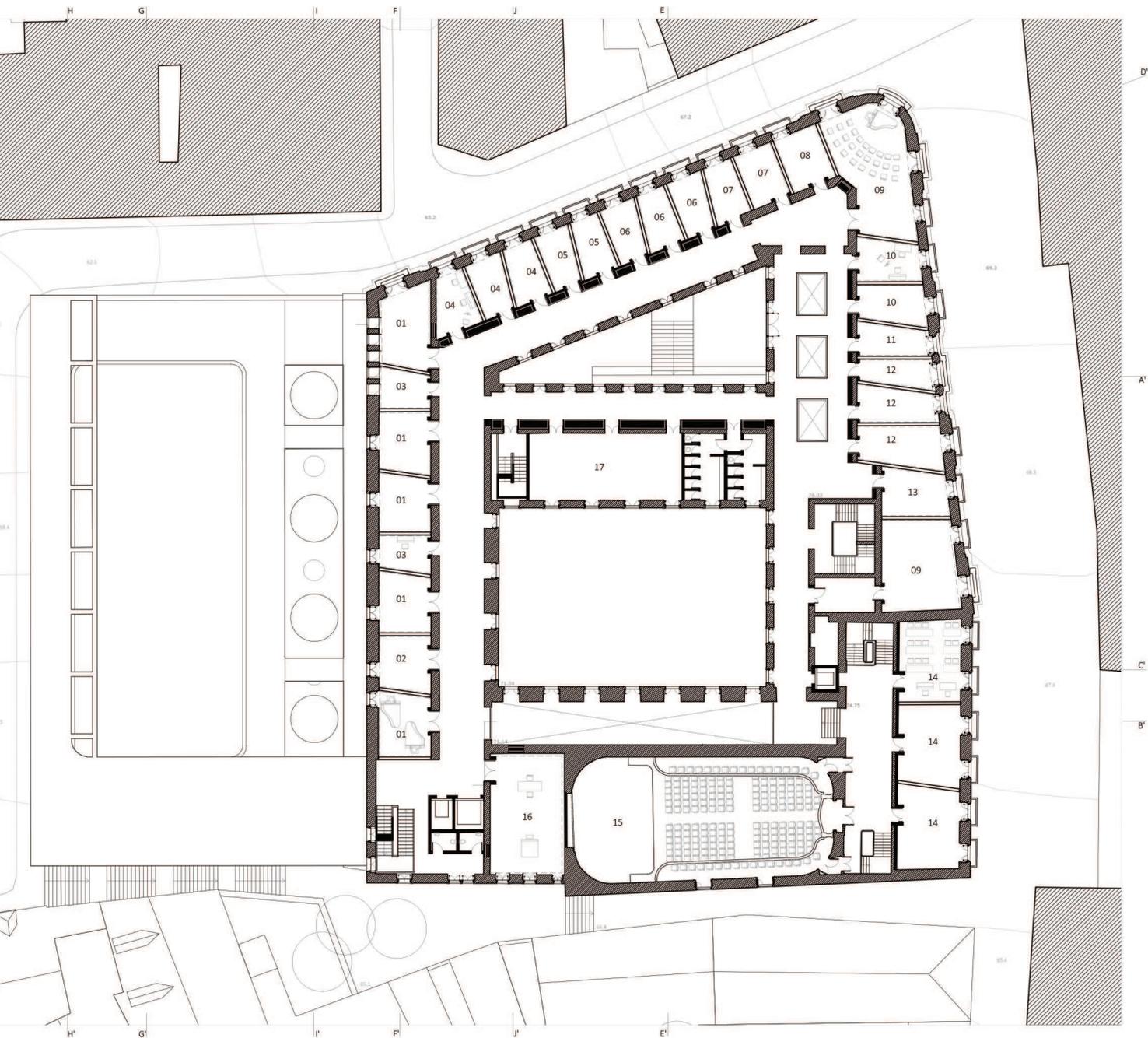
Planta Piso 0 (Cota 71.14)



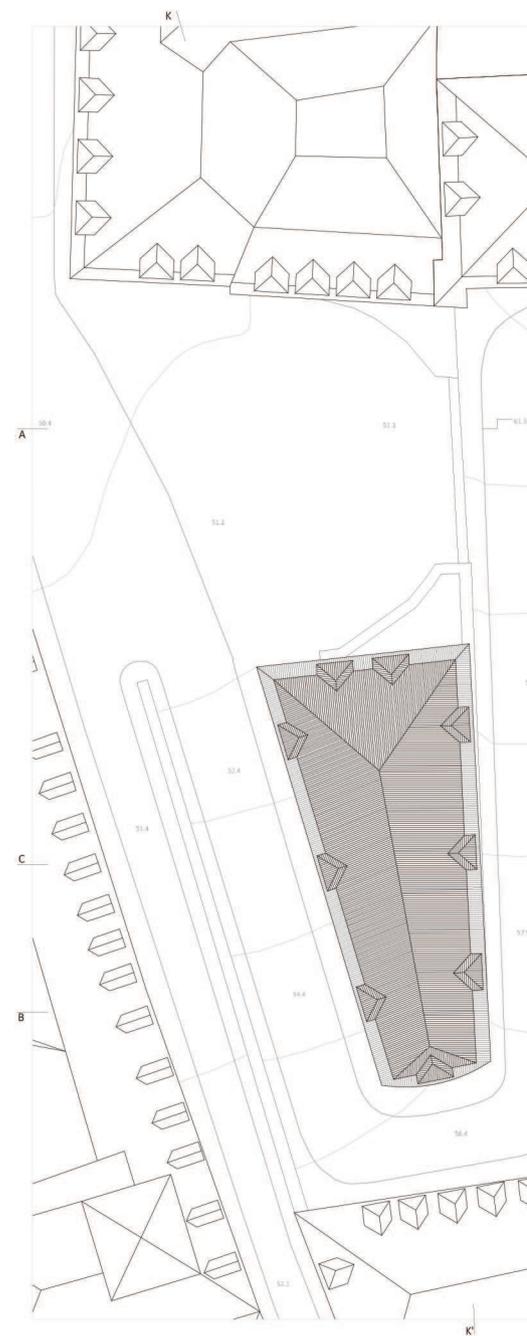
- 01 Sala de instrumento - Piano _ 24m²
- 02 Sala de instrumento - Cravo _ 20m²
- 03 Sala de instrumento - Tecla _ 13m²
- 04 Sala de instrumento - Canto _ 13m²
- 05 Sala de instrumento - Metais _ 13m²
- 06 Sala de instrumento - Madeiras _ 13m²
- 07 Sala de instrumento - Viola dedilhada _ 15m²
- 08 Sala de instrumento - Contrabaixo _ 17m²
- 09 Sala Classe de Conjunto/Coro _ 60m²
- 10 Sala de instrumento - Violoncelo _ 18m²
- 11 Sala de instrumento - Harpa _ 13m²
- 12 Sala de instrumento - Violino/Viola _ 18m²
- 13 Sala de instrumento - Acordeão/Alaúde _ 21m²
- 14 Sala de Formação Musical _ 35m²
- 15 Salão Nobre _ 216m²
- 16 Sala de instrumento - Órgão _ 64m²
- 17 Ginásio _ 70m²



Planta Piso 1 (Cota 76.02)

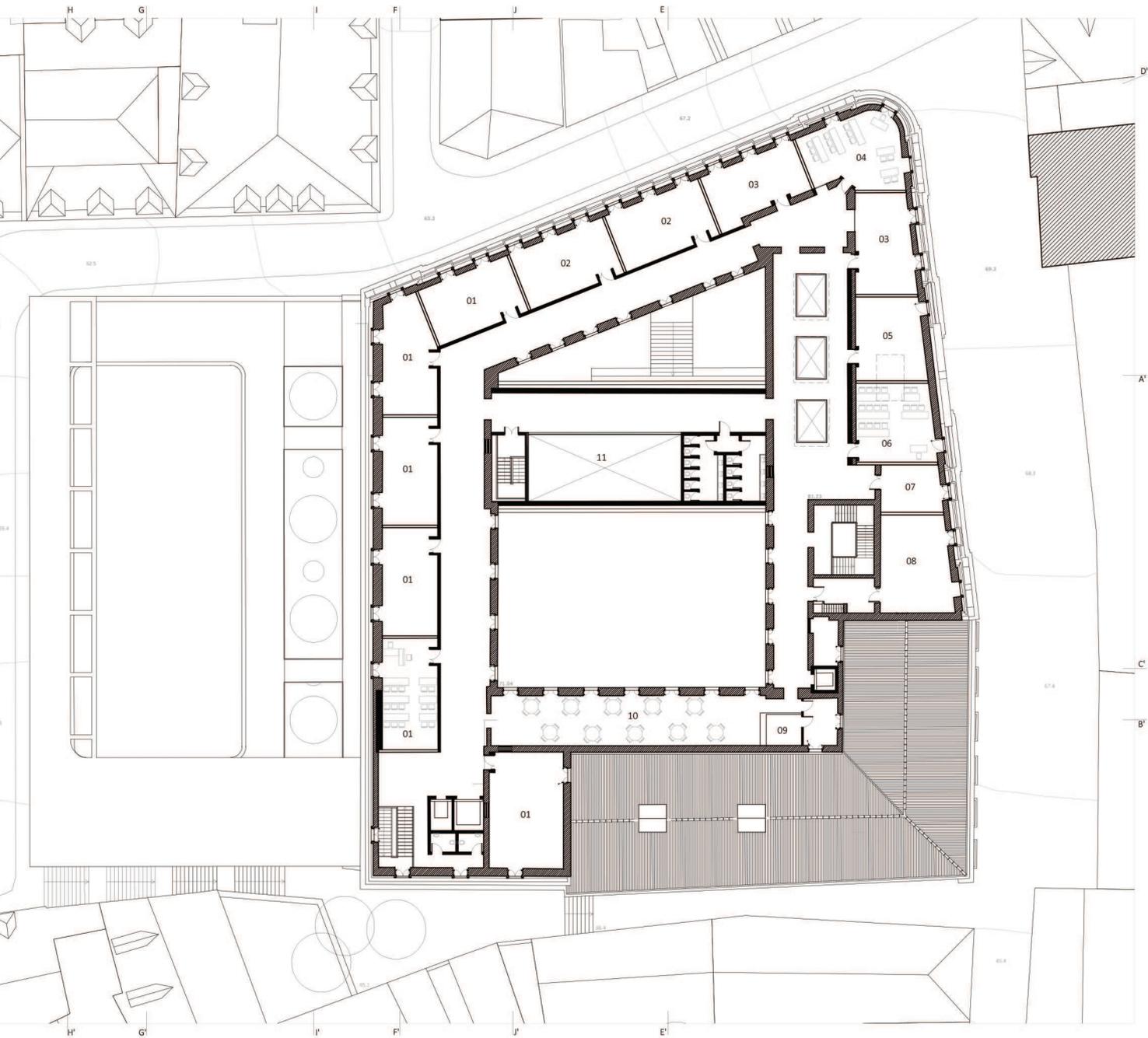


- 01 Sala de aula - Formação Geral _ 44m²
- 02 Sala de aula - Teórica _ 44m²
- 03 Sala de aula - A.T.C. _ 40m²
- 04 Sala de aula - E.V.T. _ 45m²
- 05 Sala de aula - Ciências e F.Q. _ 40m²
- 06 Sala de aula - T.I.C. _ 42m²
- 07 Apoio/Arrumos Classe de Conjunto _ 20m²
- 08 Sala Classe de Conjunto/Coro _ 48m²
- 09 Reprografia _ 20m²
- 10 Espaço de estudo _ 96m²
- 11 Ginásio _ 70m²



Planta Piso 2 (Cota 81.23)



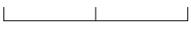


Alçado Este 

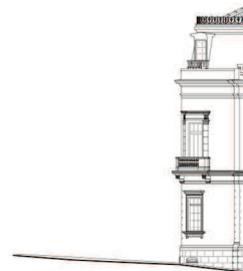
Alçado Sul 

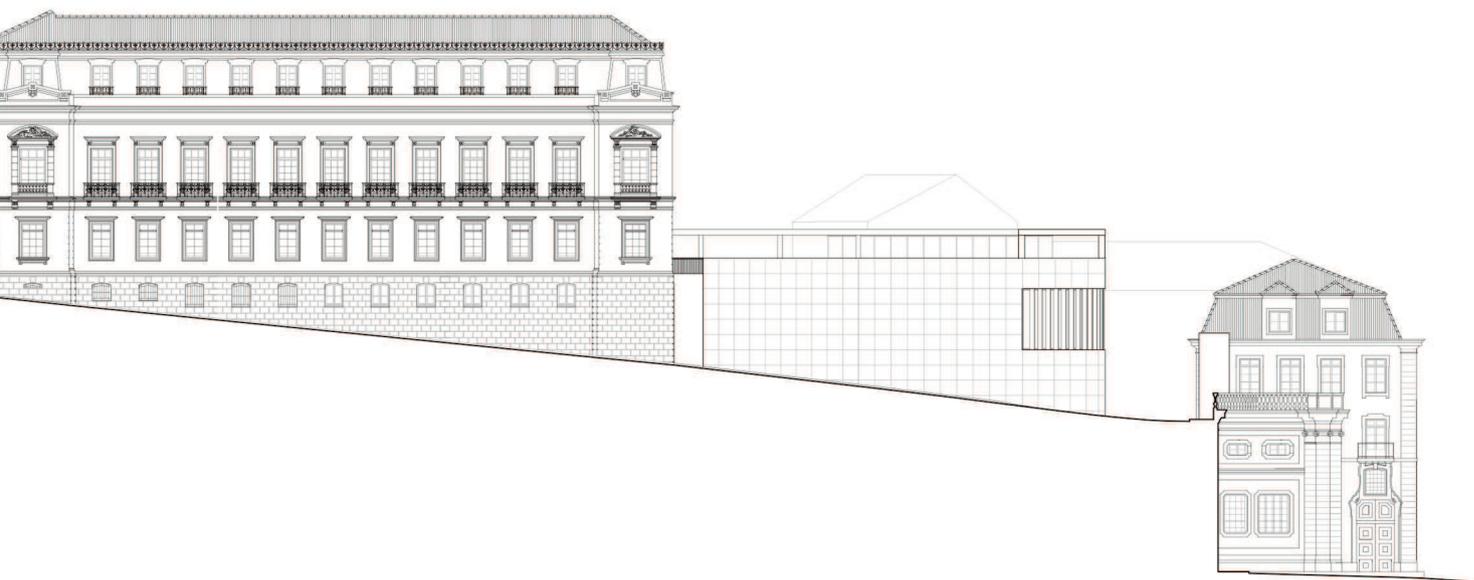


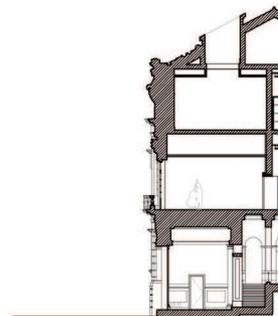


Alçado Oeste 

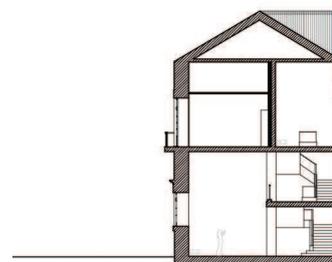
Alçado Norte 



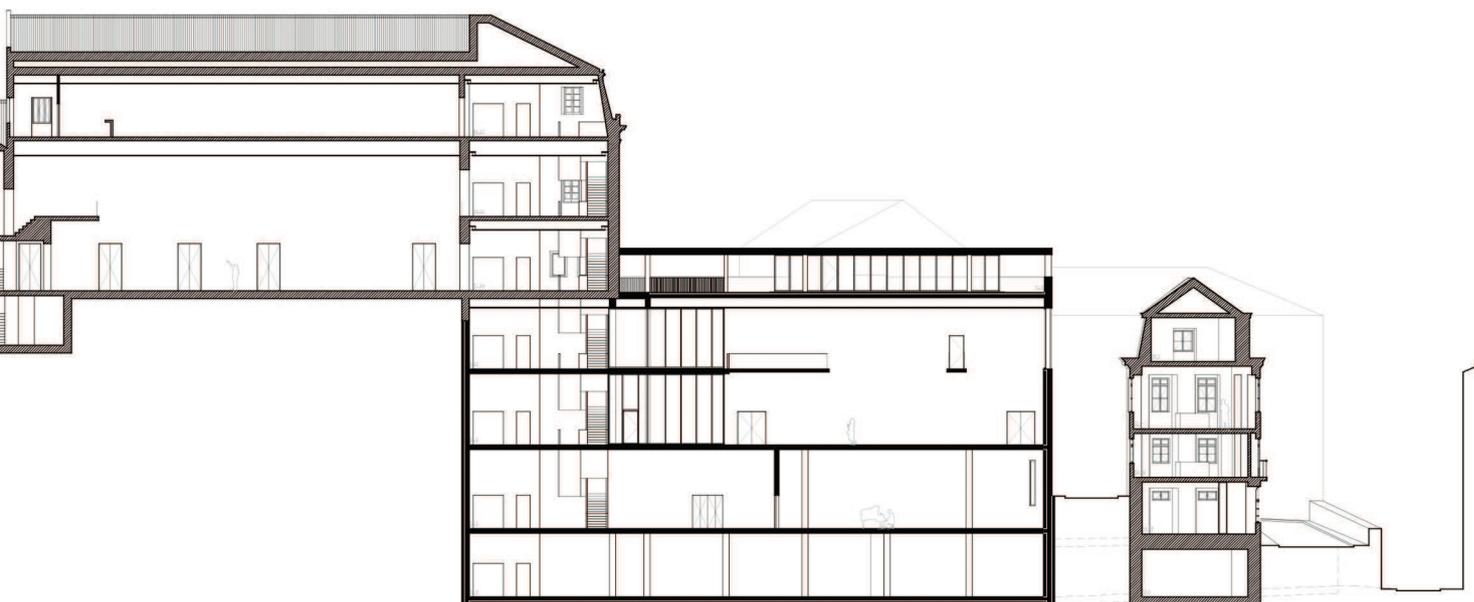
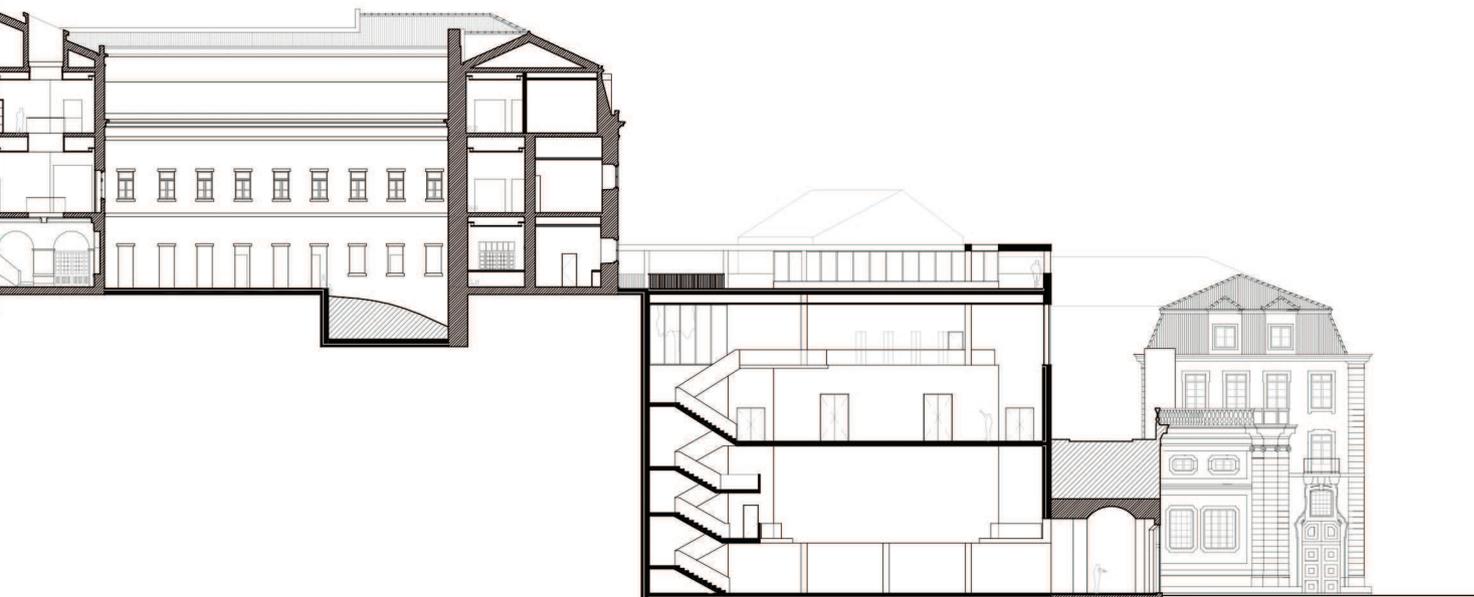




Corte AA' 

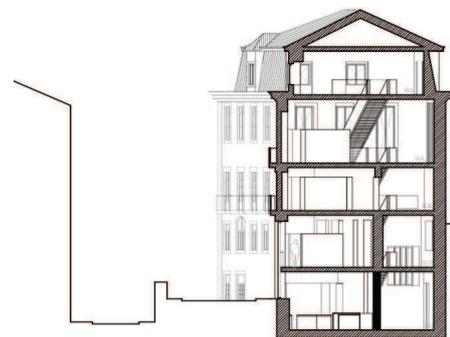


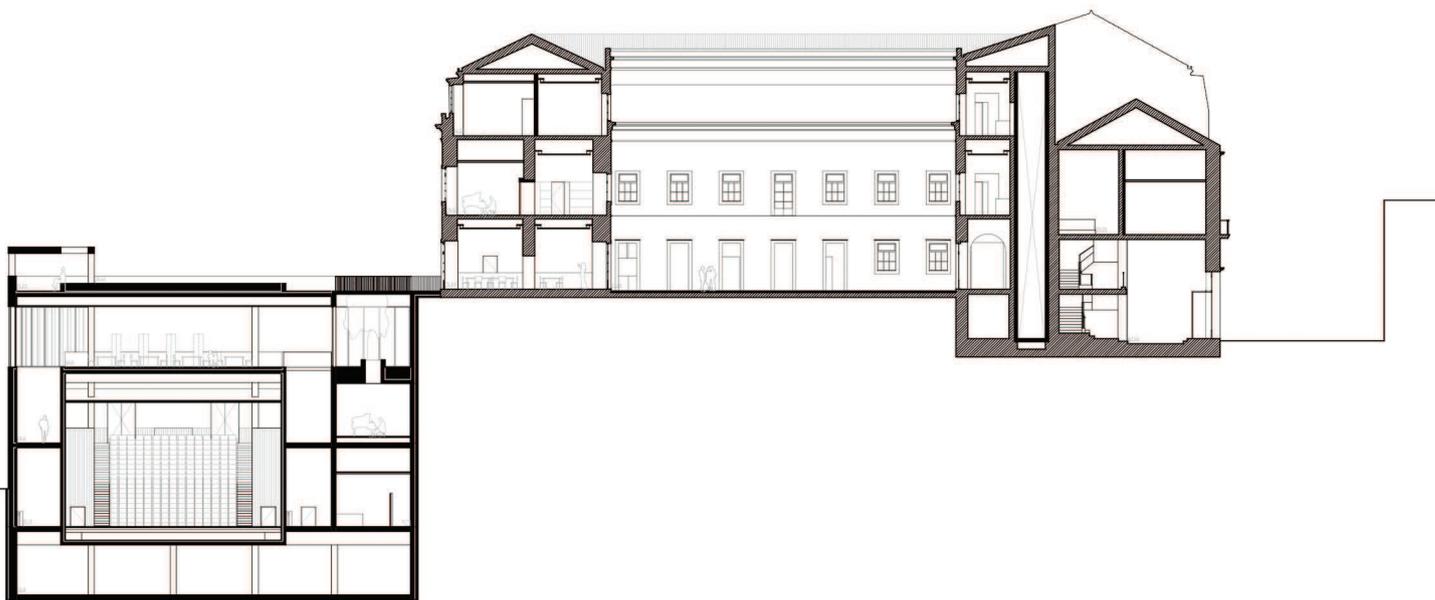
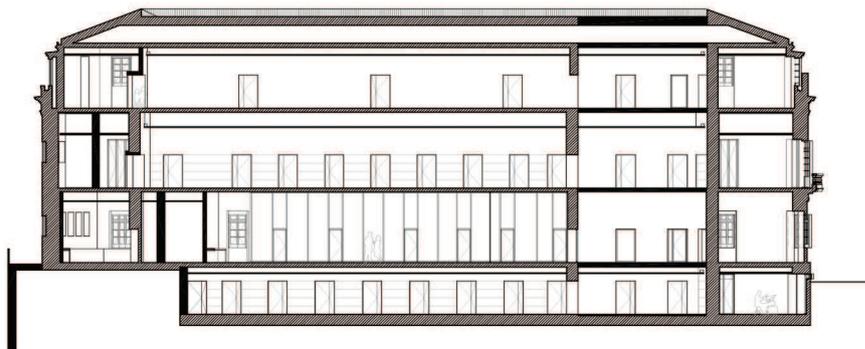
Corte BB' 

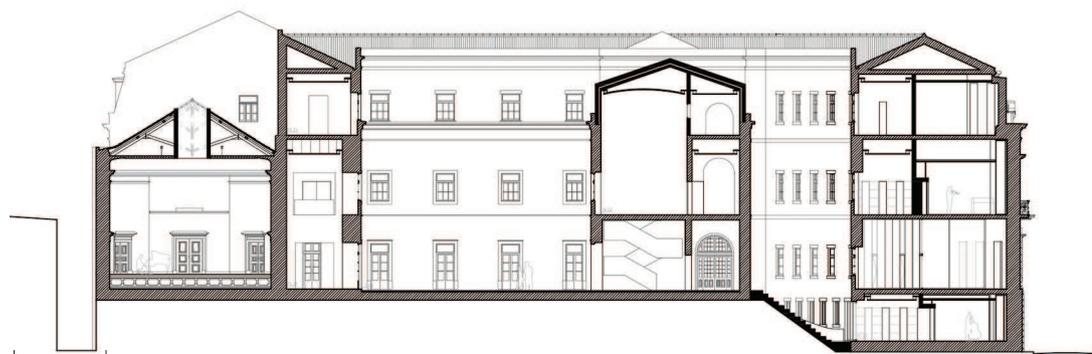


Corte CC' 

Corte DD' 





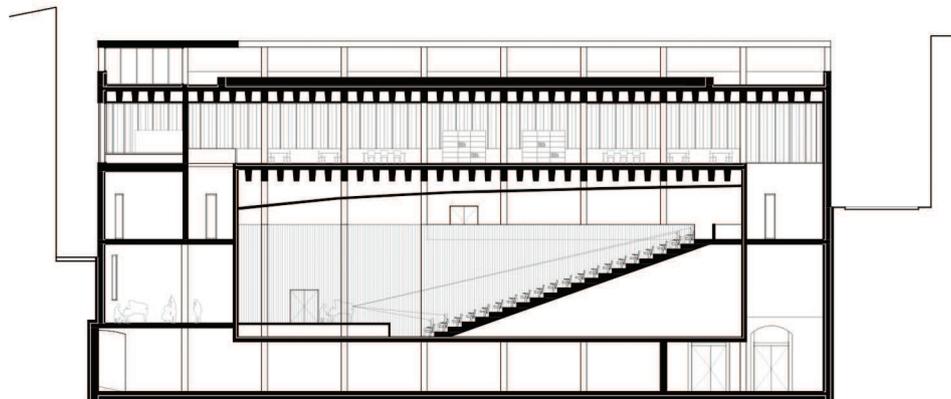


Corte EE'

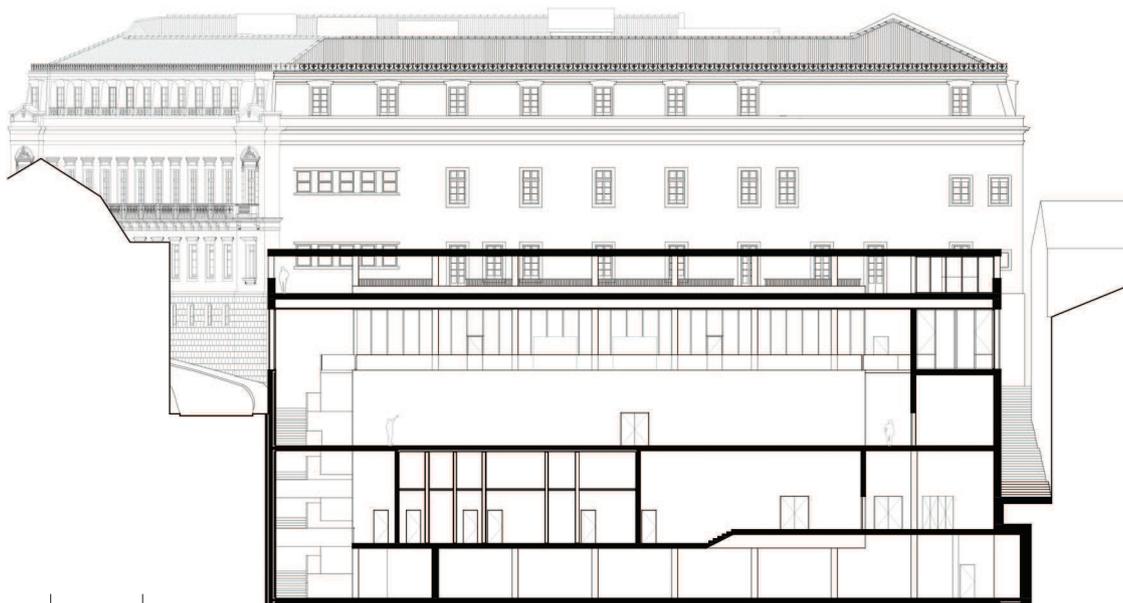


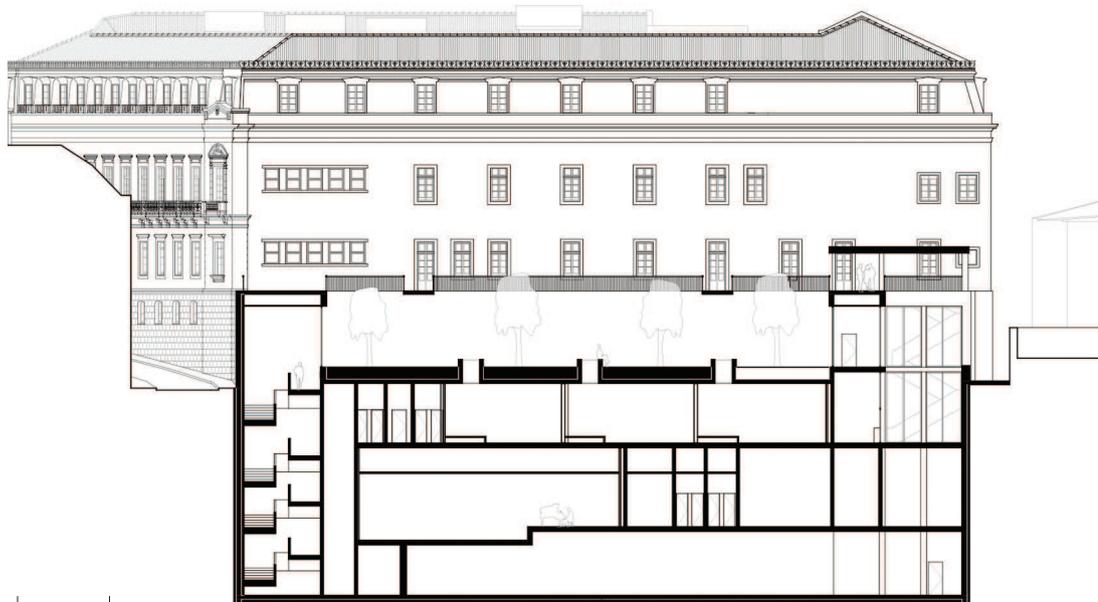
Corte FF'

Corte GG' 

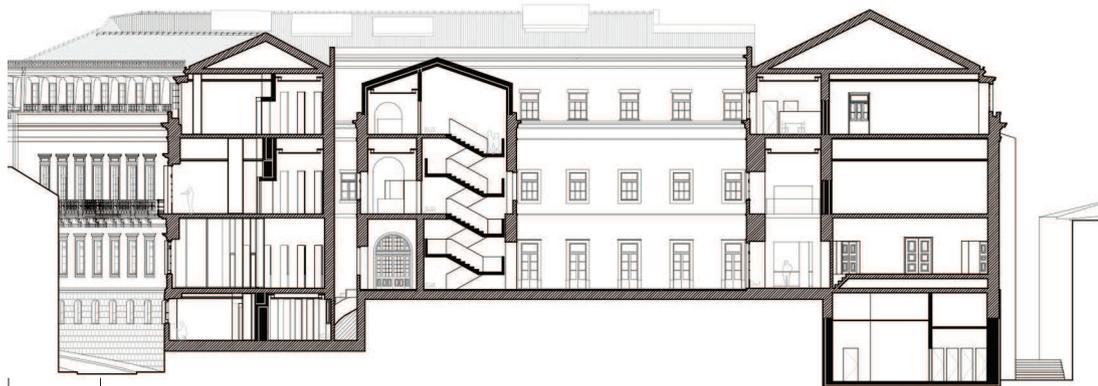


Corte HH' 





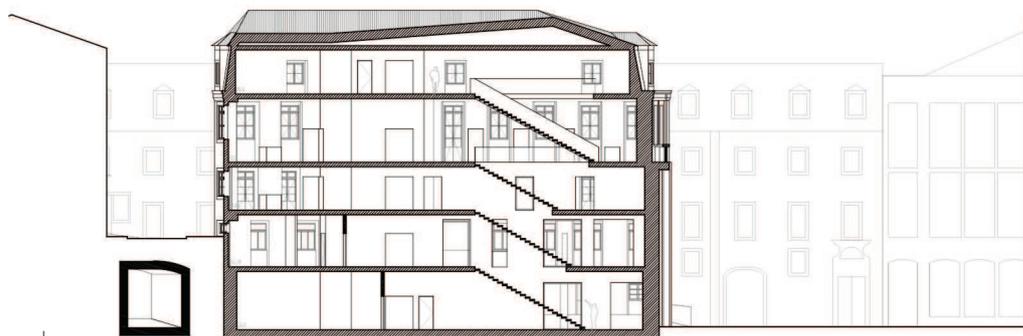
Corte II'



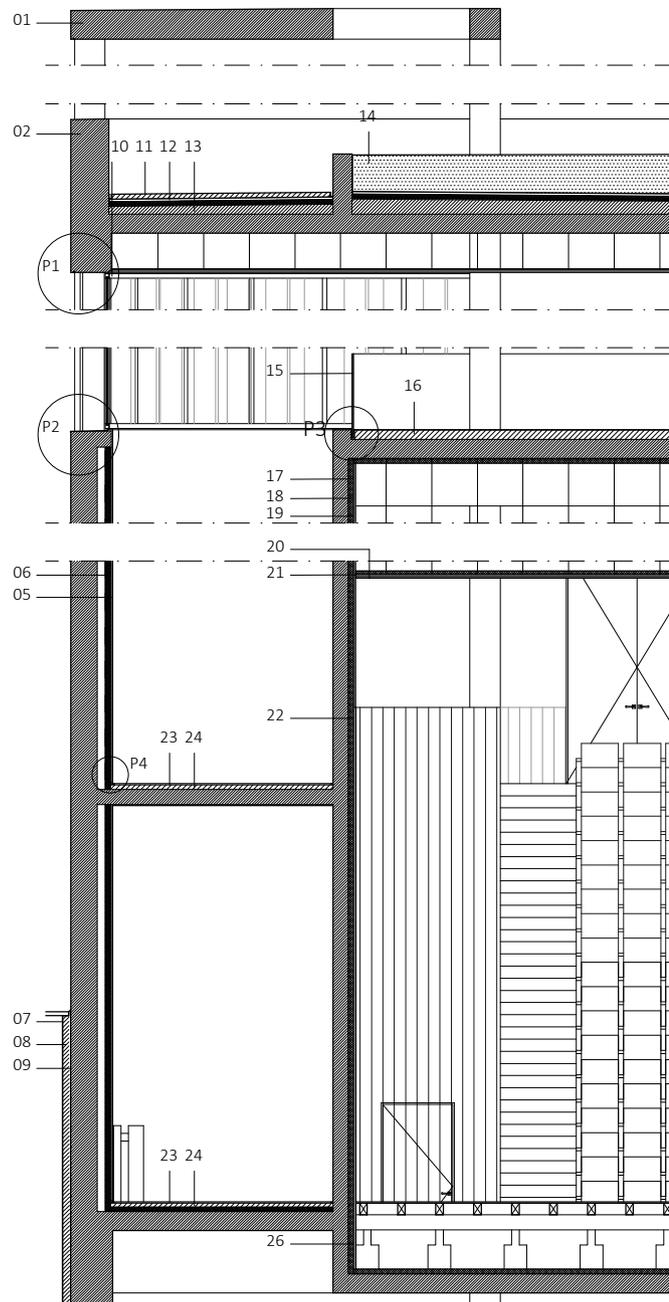
Corte JJ'



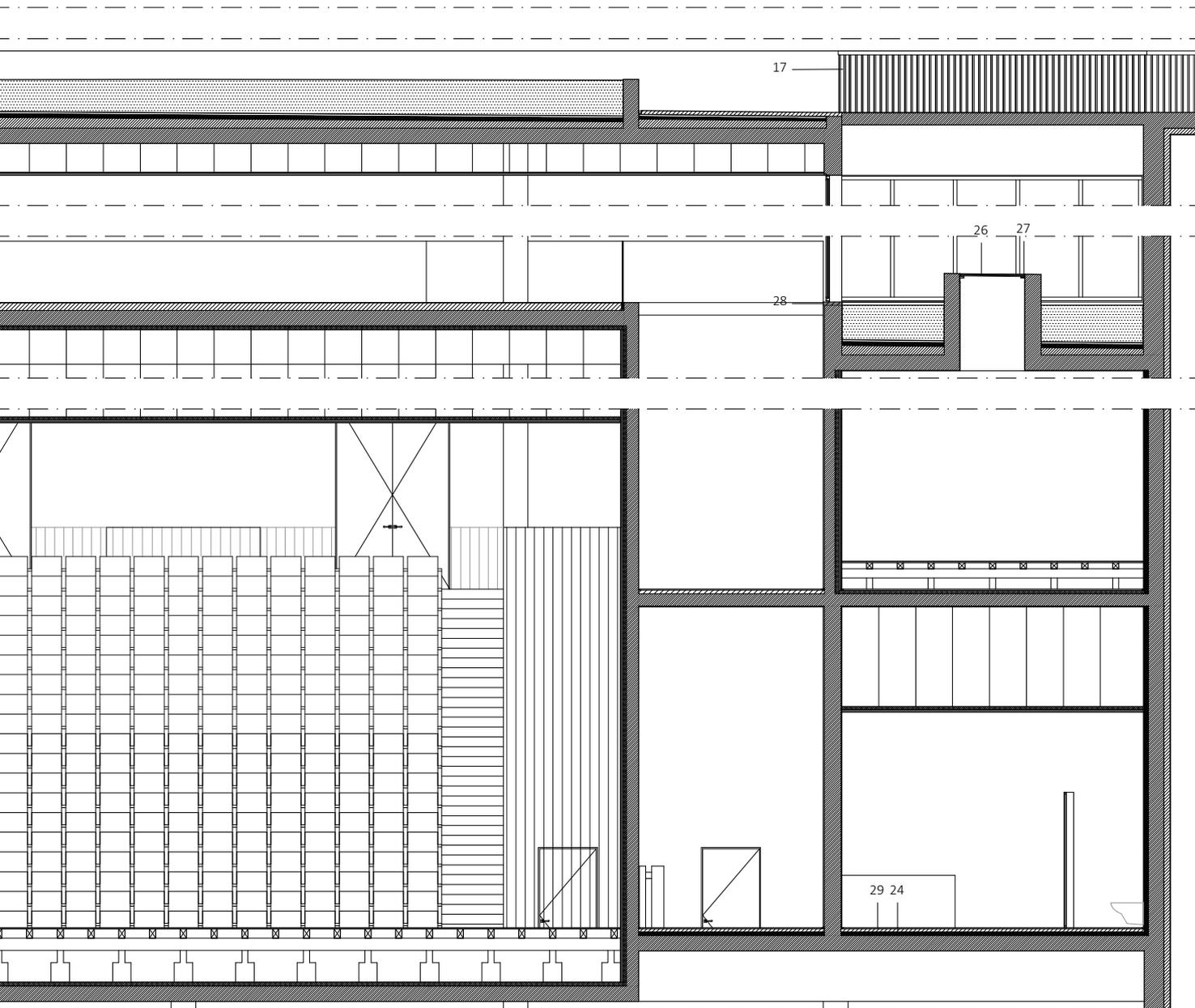
Alçado do Museu e do Largo



Corte KK'



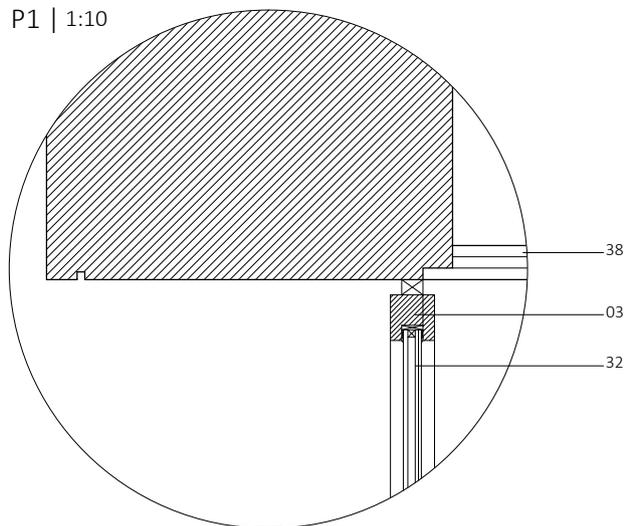
Corte DD' - sistema construtivo do novo corpo. Escala 1:100



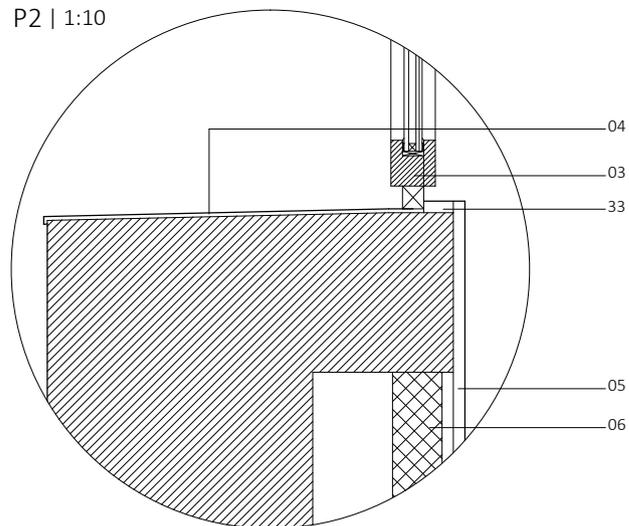
Legenda

- 01 Betão armado de aparência lisa (cor branca)
- 02 Betão com cofragem de textura rugosa (cor tipo cru)
- 03 Caixilharia em madeira maciça
- 04 Chapa de zinco (cor branca)
- 05 Dupla placa de gesso cartonado
- 06 Isolamento térmico em poliestireno extrudido + estrutura metálica
- 07 Tela de impermeabilização
- 08 Camada drenante
- 09 Geotêxtil
- 10 Caleira em zinco (cor branca)
- 11 Betonilha armada
- 12 Brita
- 13 Camada de forma em betão (1% de inclinação)
- 14 Terra vegetal
- 15 Guarda em vidro transparente laminado
- 16 Betão afagado (cor tipo cru)
- 17 Betão com cofragem de textura rugosa (menos rugoso que no betão utilizado na fachada - cor tipo cru)
- 18 Isolamento acústico em painel de lã mineral + estrutura metálica
- 19 Dupla placa de gesso cartonado
- 20 Estrutura tecto falso
- 21 Teto falso em gesso cartonado + isolamento acústico em painel de lã mineral
- 22 Pannel de madeira tricapa (15cm largura)
- 23 Soalho de madeira
- 24 Betonilha
- 25 Estrutura do palco
- 26 Vidro translúcido laminado (1% de inclinação)
- 27 Cantoneira de aço
- 28 Soleira em betão (cor branca)
- 29 Resina autonivelante (cor branca)
- 30 Placa de gesso cartonado
- 31 Guarda em madeira
- 32 Vidro duplo (6mm e 4+4mm)
- 33 Peça de remate em betão (cor branca)
- 34 Cantoneira metálica (cor branca)
- 35 Apoio em madeira

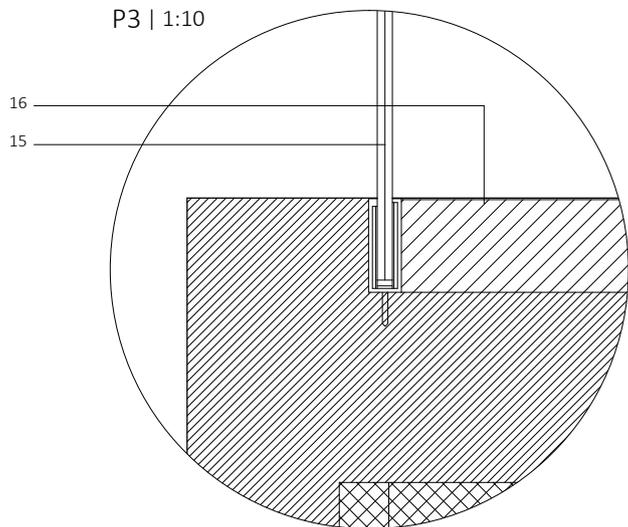
P1 | 1:10



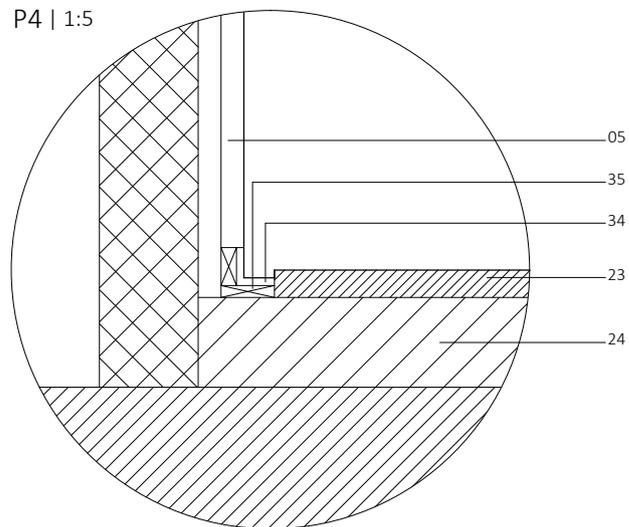
P2 | 1:10



P3 | 1:10

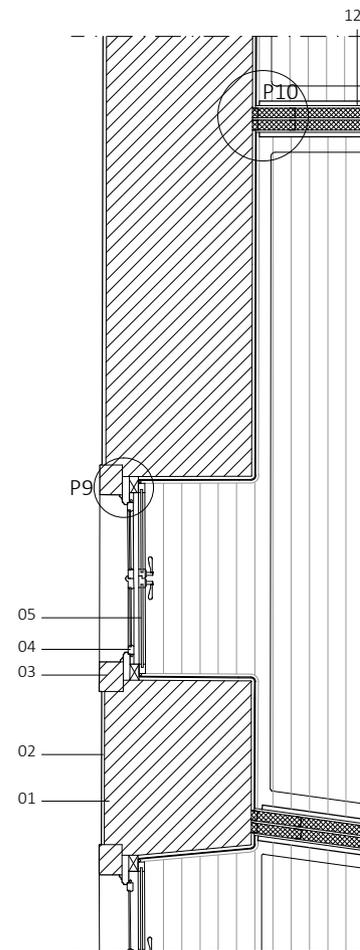


P4 | 1:5



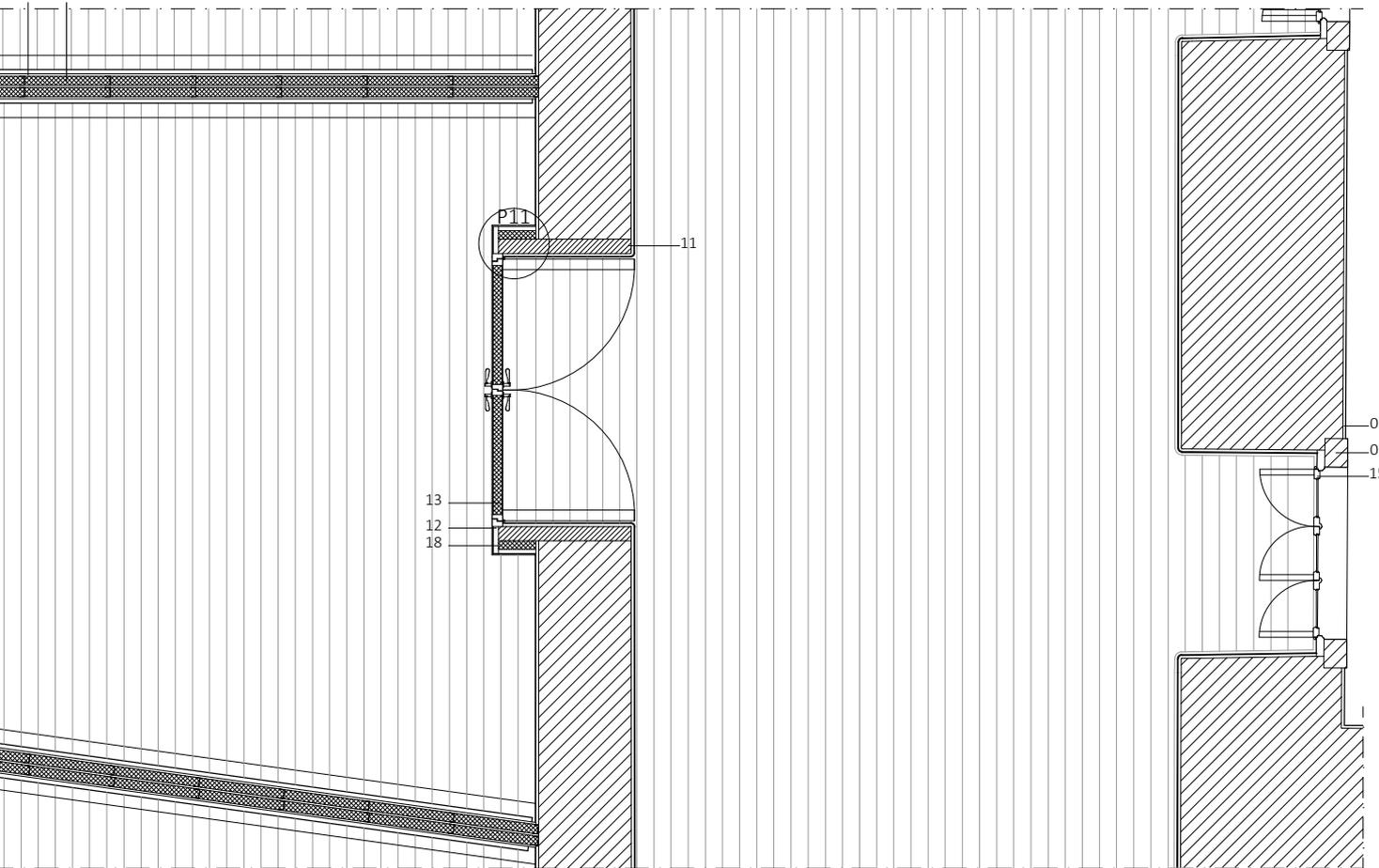
Legenda

- 01 Massa existente
- 02 Reboco existente (recuperar e pintar - cor cru)
- 03 Cantaria existente (limpar)
- 04 Caixilharia em madeira maciça de desenho semelhante às outras caixilhari-
as existentes
- 05 Caixilharia em madeira maciça interior de desenho novo
- 06 Estrutura tecto falso
- 07 Teto falso em gesso cartonado + isolamento acústico em painel de lã mineral
- 08 Soalho de madeira
- 09 Estuque pintado (cor branca)
- 10 Reboco existente
- 11 Aro em betão (cor branca)
- 12 Contraplacado
- 13 Porta acústica com acabamento em folha de madeira
- 14 Tecto falso em gesso cartonado
- 15 Caixilharia existente (recuperar e pintar - cor branca)
- 16 Viga de madeira
- 17 Placa OSB
- 18 Isolamento acústico em painel de lã mineral
- 19 Estrutura metálica + isolamento acústico em painel de lã mineral
- 20 Placa de gesso cartonado
- 21 Manta isolamento acústico
- 22 Lâmpada
- 23 Cantoneira metálica (cor branca)
- 24 Apoio em madeira
- 25 Perfil metálico + parafuso de fixação
- 26 Calha para cortina (cor branca)
- 27 Moldura da caixilharia com desenho semelhante às outras molduras existentes
- 28 Montante da estrutura metálica + parafuso de fixação
- 29 Vidro transparente laminado (4+4mm)
- 30 Reboco para aspecto uniforme do novo aro com a massa e reboco existentes



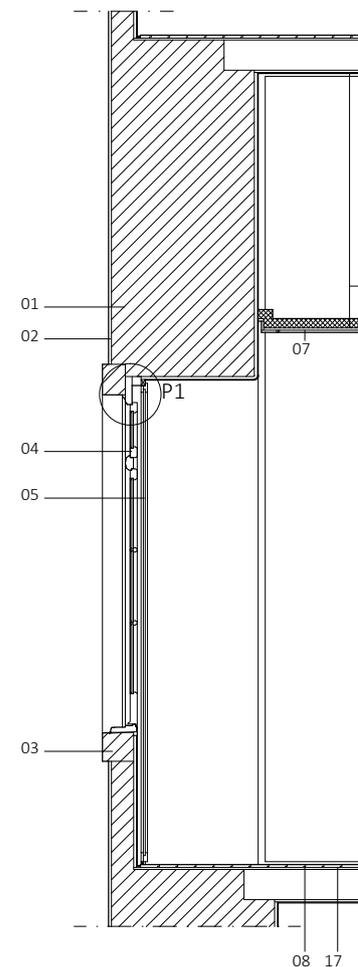
Planta sala instrumento tipo - entre paredes existentes. Escala 1:50

20 19

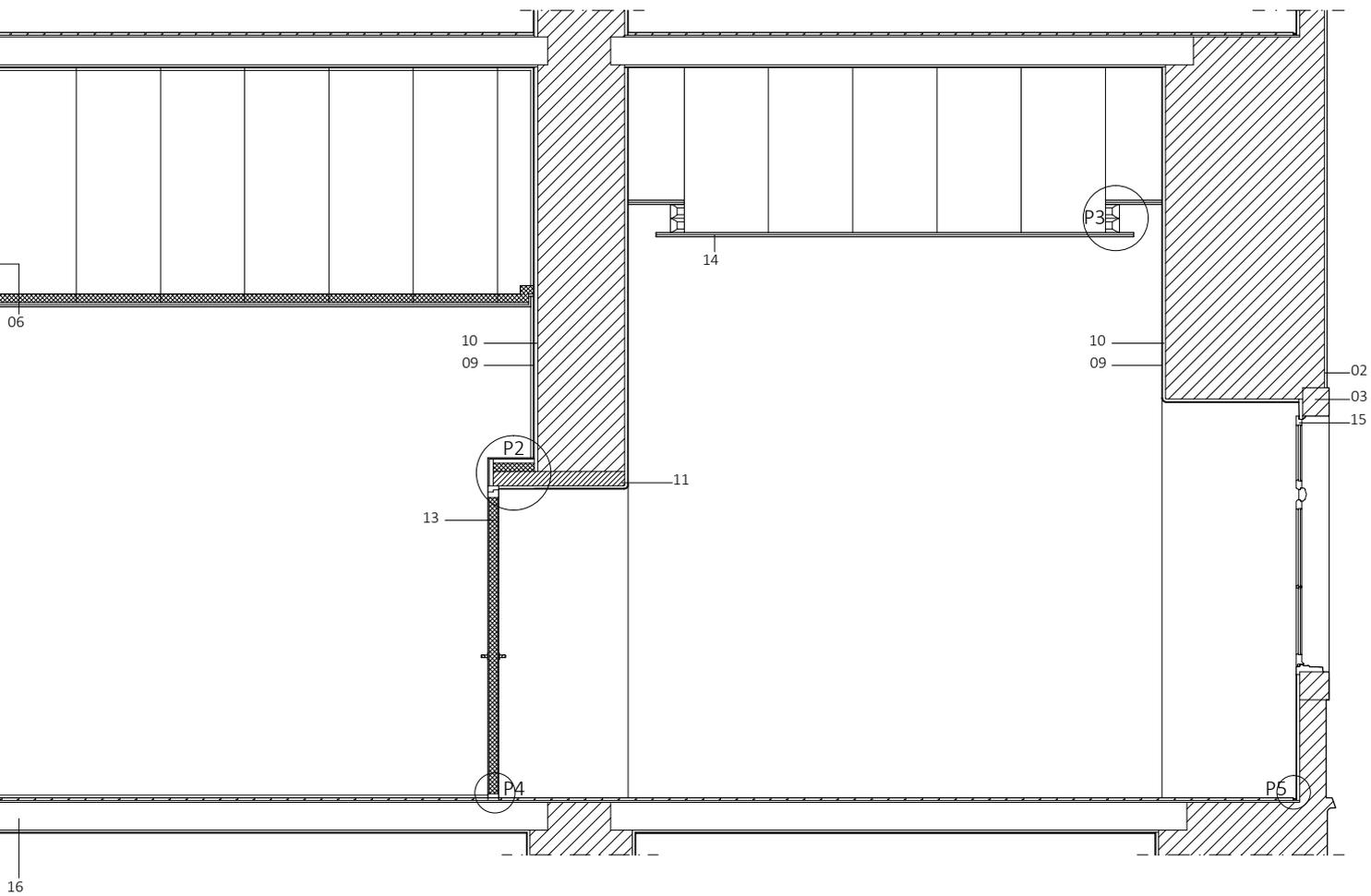


Legenda

- 01 Massa existente
- 02 Reboco existente (recuperar e pintar - cor cru)
- 03 Cantaria existente (limpar)
- 04 Caixilharia em madeira maciça de desenho semelhante às outras caixilhari-
as existentes
- 05 Caixilharia em madeira maciça interior de desenho novo
- 06 Estrutura tecto falso
- 07 Teto falso em gesso cartonado + isolamento acústico em painel de lã mineral
- 08 Soalho de madeira
- 09 Estuque pintado (cor branca)
- 10 Reboco existente
- 11 Aro em betão (cor branca)
- 12 Contraplacado
- 13 Porta acústica com acabamento em folha de madeira
- 14 Tecto falso em gesso cartonado
- 15 Caixilharia existente (recuperar e pintar - cor branca)
- 16 Viga de madeira
- 17 Placa OSB
- 18 Isolamento acústico em painel de lã mineral
- 19 Estrutura metálica + isolamento acústico em painel de lã mineral
- 20 Placa de gesso cartonado
- 21 Manta isolamento acústico
- 22 Lâmpada
- 23 Cantoneira metálica (cor branca)
- 24 Apoio em madeira
- 25 Perfil metálico + parafuso de fixação
- 26 Calha para cortina (cor branca)
- 27 Moldura da caixilharia com desenho semelhante às outras molduras existentes
- 28 Montante da estrutura metálica + parafuso de fixação
- 29 Vidro transparente laminado (4+4mm)
- 30 Reboco para aspecto uniforme do novo aro com a massa e reboco existentes

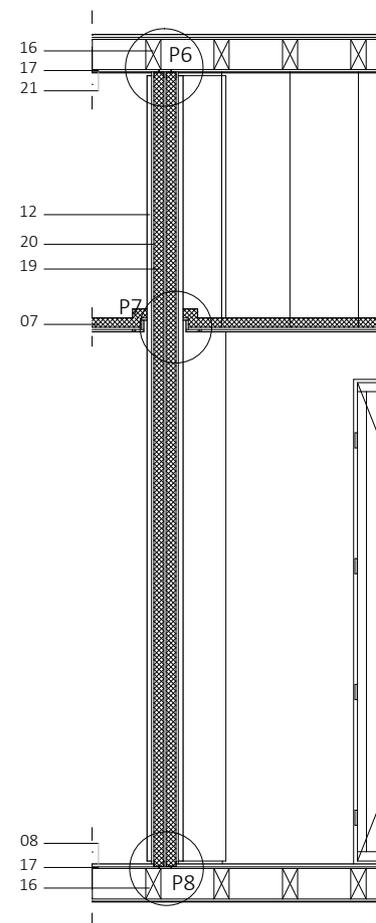


Corte longitudinal sala instrumento tipo - entre paredes existentes . Escala 1:50

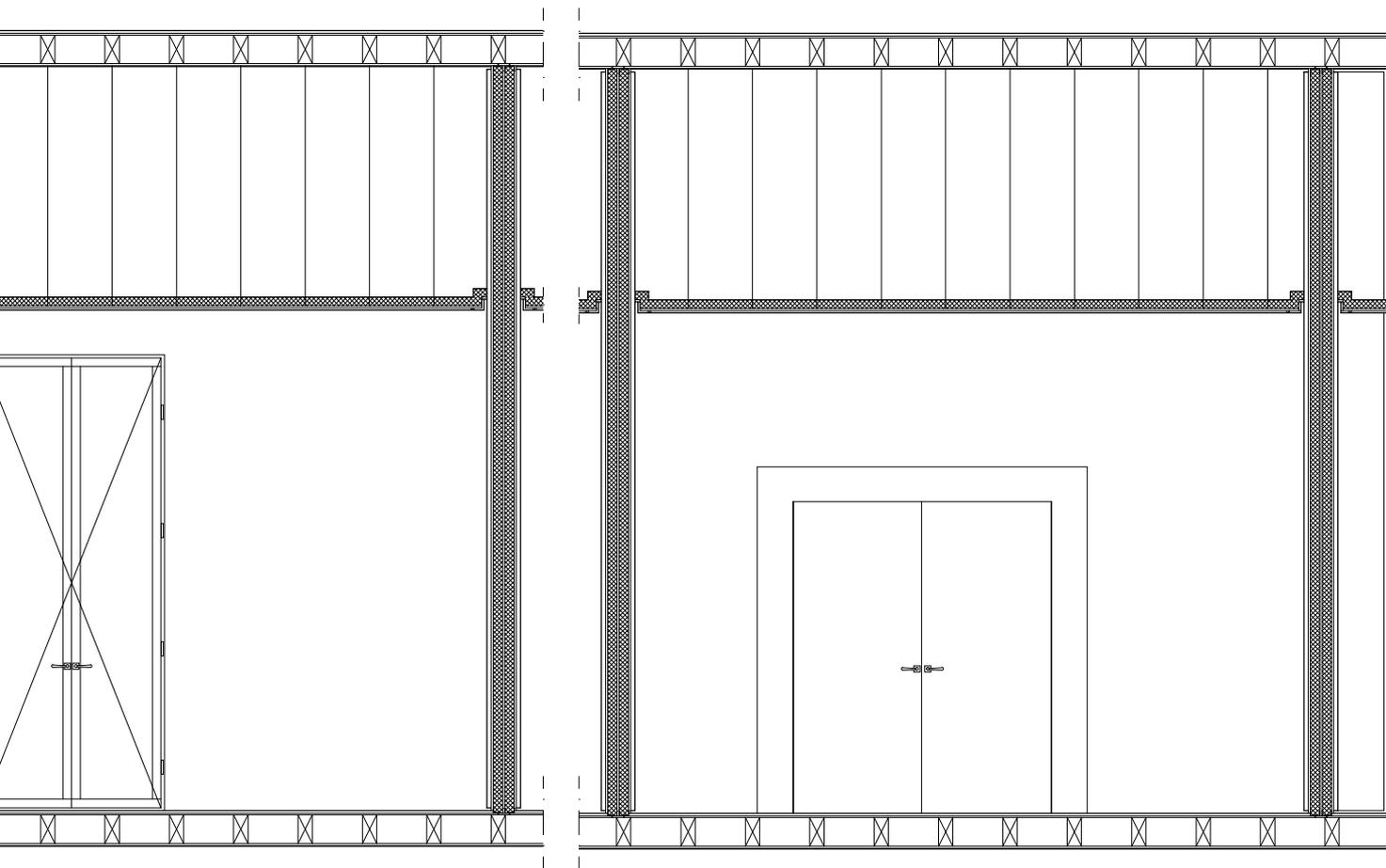


Legenda

- 01 Massa existente
- 02 Reboco existente (recuperar e pintar - cor cru)
- 03 Cantaria existente (limpar)
- 04 Caixilharia em madeira maciça de desenho semelhante às outras caixilharias existentes
- 05 Caixilharia em madeira maciça interior de desenho novo
- 06 Estrutura tecto falso
- 07 Teto falso em gesso cartonado + isolamento acústico em painel de lã mineral
- 08 Soalho de madeira
- 09 Estuque pintado (cor branca)
- 10 Reboco existente
- 11 Aro em betão (cor branca)
- 12 Contraplacado
- 13 Porta acústica com acabamento em folha de madeira
- 14 Tecto falso em gesso cartonado
- 15 Caixilharia existente (recuperar e pintar - cor branca)
- 16 Viga de madeira
- 17 Placa OSB
- 18 Isolamento acústico em painel de lã mineral
- 19 Estrutura metálica + isolamento acústico em painel de lã mineral
- 20 Placa de gesso cartonado
- 21 Manta isolamento acústico
- 22 Lâmpada
- 23 Cantoneira metálica (cor branca)
- 24 Apoio em madeira
- 25 Perfil metálico + parafuso de fixação
- 26 Calha para cortina (cor branca)
- 27 Moldura da caixilharia com desenho semelhante às outras molduras existentes
- 28 Montante da estrutura metálica + parafuso de fixação
- 29 Vidro transparente laminado (4+4mm)
- 30 Reboco para aspecto uniforme do novo aro com a massa e reboco existentes



Cortes transversais sala instrumento tipo - entre paredes existentes. Escala 1:50

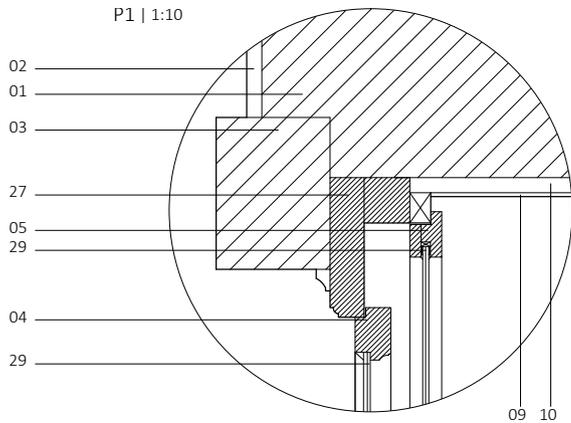


Legenda

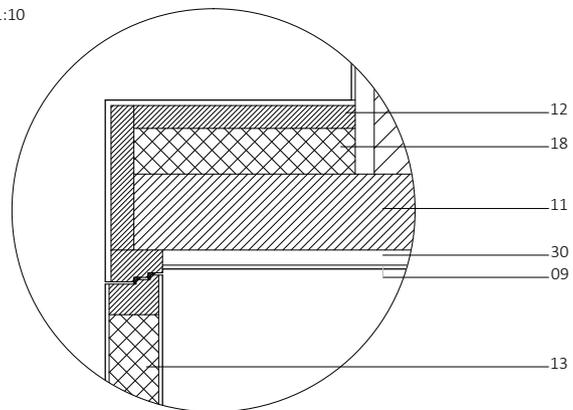
- 01 Massa existente
- 02 Reboco existente (recuperar e pintar - cor cru)
- 03 Cantaria existente (limpar)
- 04 Caixilharia em madeira maciça de desenho semelhante às outras caixilharias existentes
- 05 Caixilharia em madeira maciça interior de desenho novo
- 06 Estrutura tecto falso
- 07 Teto falso em gesso cartonado + isolamento acústico em painel de lã mineral
- 08 Soalho de madeira
- 09 Estuque pintado (cor branca)
- 10 Reboco existente
- 11 Aro em betão (cor branca)
- 12 Contraplacado
- 13 Porta acústica com acabamento em folha de madeira
- 14 Tecto falso em gesso cartonado
- 15 Caixilharia existente (recuperar e pintar - cor branca)
- 16 Viga de madeira
- 17 Placa OSB
- 18 Isolamento acústico em painel de lã mineral
- 19 Estrutura metálica + isolamento acústico em painel de lã mineral
- 20 Placa de gesso cartonado
- 21 Manta isolamento acústico
- 22 Lâmpada
- 23 Cantoneira metálica (cor branca)
- 24 Apoio em madeira
- 25 Perfil metálico + parafuso de fixação
- 26 Calha para cortina (cor branca)
- 27 Moldura da caixilharia com desenho semelhante às outras molduras existentes
- 28 Montante da estrutura metálica + parafuso de fixação
- 29 Vidro transparente laminado (4+4mm)
- 30 Reboco para aspecto uniforme do novo aro com a massa e reboco existentes

Pormenores sala instrumento tipo - entre paredes existentes

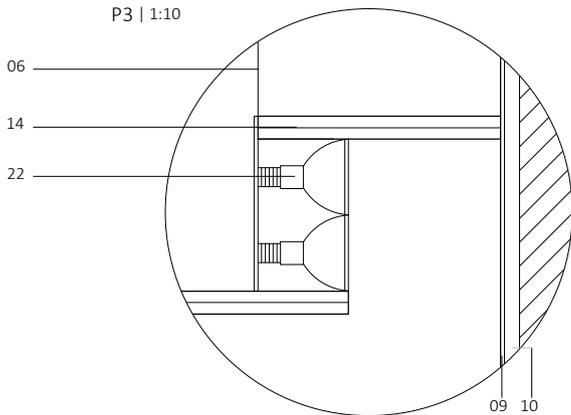
P1 | 1:10



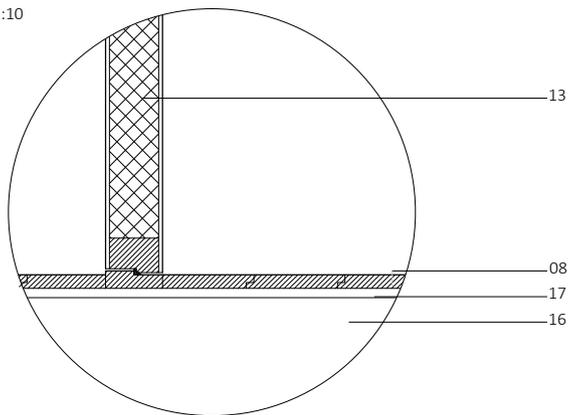
P2 | 1:10



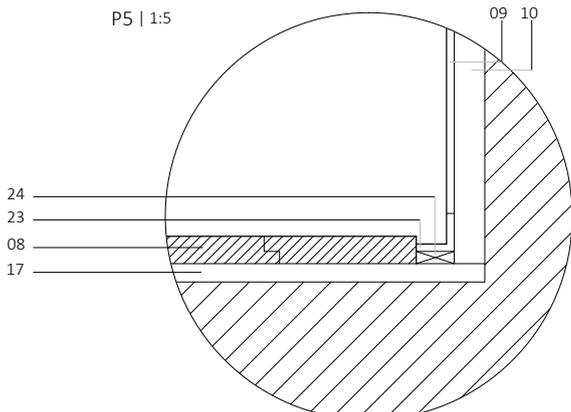
P3 | 1:10



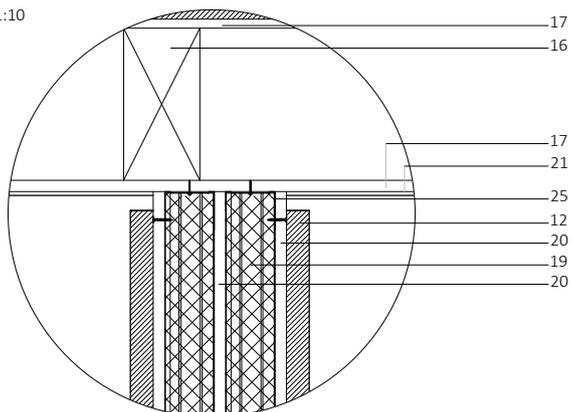
P4 | 1:10



P5 | 1:5



P6 | 1:10

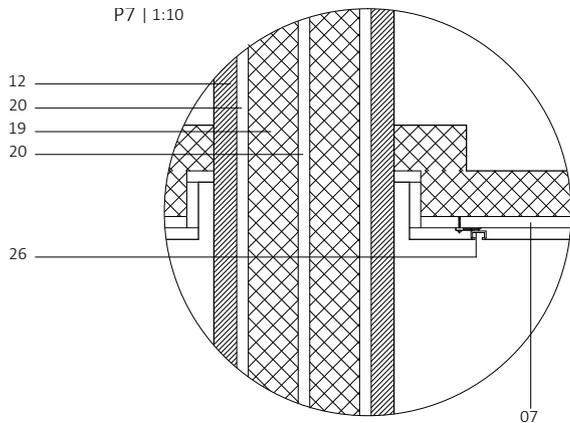


Legenda

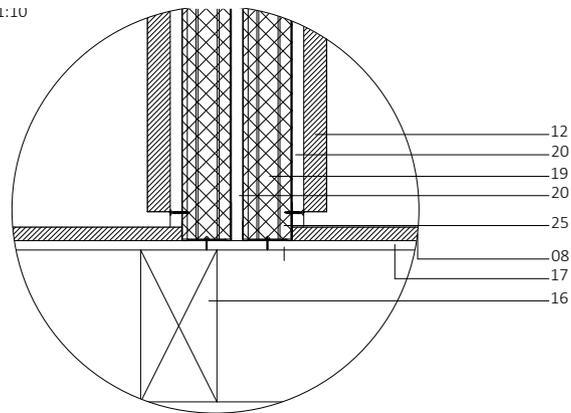
- 01 Massa existente
- 02 Reboco existente (recuperar e pintar - cor cru)
- 03 Cantaria existente (limpar)
- 04 Caixilharia em madeira maciça de desenho semelhante às outras caixilharias existentes
- 05 Caixilharia em madeira maciça interior de desenho novo
- 06 Estrutura tecto falso
- 07 Teto falso em gesso cartonado + isolamento acústico em painel de lã mineral
- 08 Soalho de madeira
- 09 Estuque pintado (cor branca)
- 10 Reboco existente
- 11 Aro em betão (cor branca)
- 12 Contraplacado
- 13 Porta acústica com acabamento em folha de madeira
- 14 Tecto falso em gesso cartonado
- 15 Caixilharia existente (recuperar e pintar - cor branca)
- 16 Viga de madeira
- 17 Placa OSB
- 18 Isolamento acústico em painel de lã mineral
- 19 Estrutura metálica + isolamento acústico em painel de lã mineral
- 20 Placa de gesso cartonado
- 21 Manta isolamento acústico
- 22 Lâmpada
- 23 Cantoneira metálica (cor branca)
- 24 Apoio em madeira
- 25 Perfil metálico + parafuso de fixação
- 26 Calha para cortina (cor branca)
- 27 Moldura da caixilharia com desenho semelhante às outras molduras existentes
- 28 Montante da estrutura metálica + parafuso de fixação
- 29 Vidro transparente laminado (4+4mm)
- 30 Reboco para aspecto uniforme do novo aro com a massa e reboco existentes

Pormenores sala instrumento tipo - entre paredes existentes

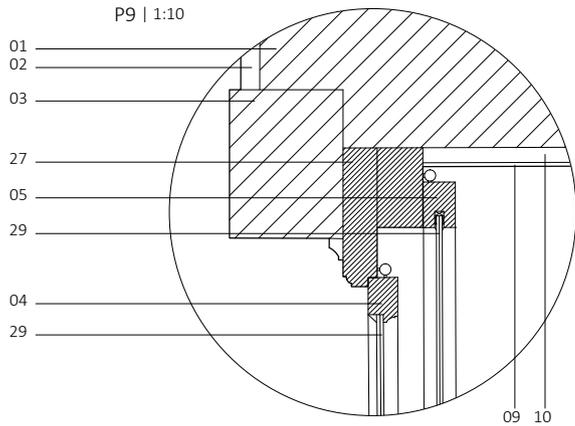
P7 | 1:10



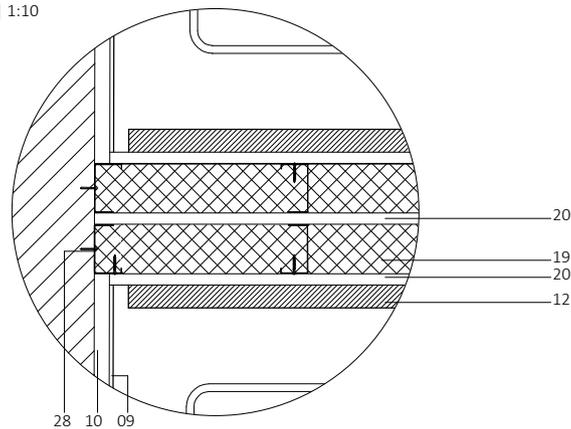
P8 | 1:10



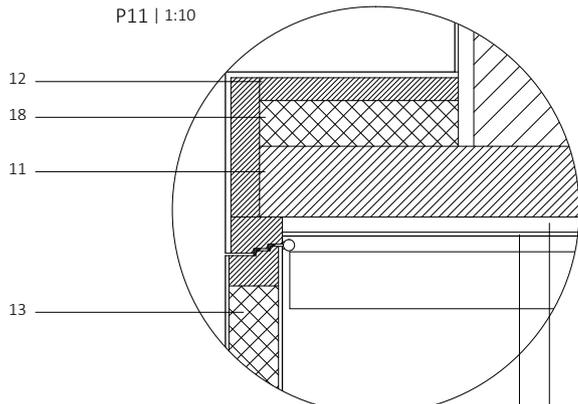
P9 | 1:10



P10 | 1:10

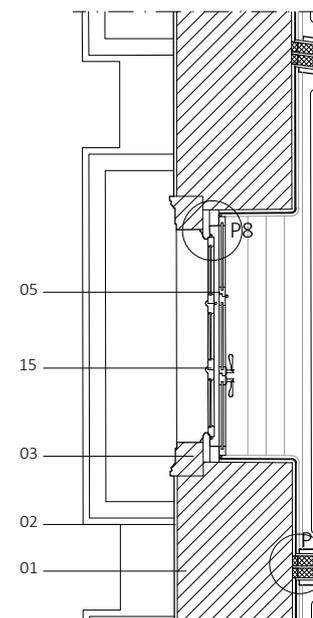


P11 | 1:10

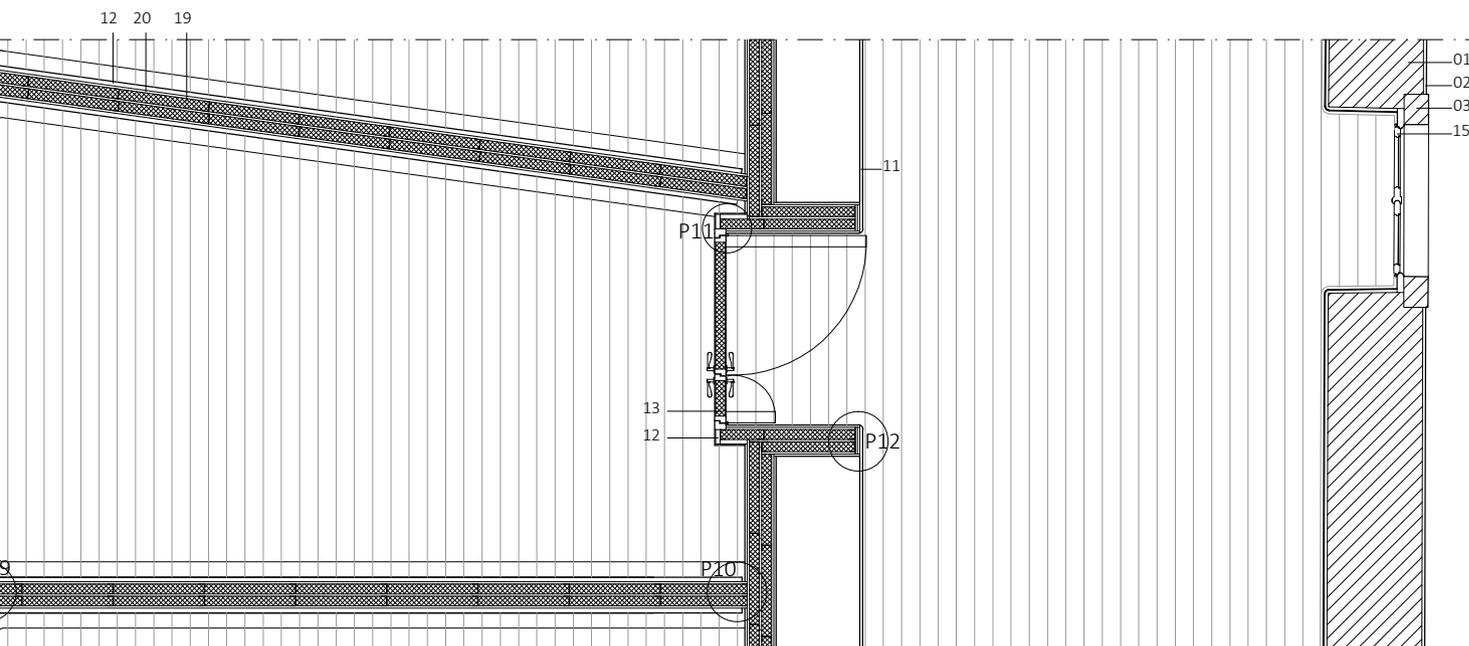


Legenda

- 01 Massa existente
- 02 Reboco existente (recuperar e pintar - cor cru)
- 03 Cantaria existente (limpar)
- 04 Guarda existente
- 05 Caixilharia em madeira maciça interior de desenho novo
- 06 Estrutura tecto falso
- 07 Teto falso em gesso cartonado + isolamento acústico em painel de lã mineral
- 08 Soalho de madeira
- 09 Estuque pintado (cor branca)
- 10 Reboco existente
- 11 Porta armário em MDF (cor branca idêntica às placas de gesso cartonado utilizadas)
- 12 Contraplacado
- 13 Porta acústica com acabamento em folha de madeira
- 14 Tecto falso em gesso cartonado
- 15 Caixilharia existente (recuperar e pintar - cor branca)
- 16 Laje em betão (existente)
- 17 Placa OSB
- 18 Isolamento acústico em painel de lã mineral
- 19 Estrutura metálica + isolamento acústico em painel de lã mineral
- 20 Placa de gesso cartonado
- 21 Manta isolamento acústico
- 22 Lâmpada
- 23 Cantoneira metálica (cor branca)
- 24 Apoio em madeira
- 25 Perfil metálico + parafuso de fixação
- 26 Calha para cortina (cor branca)
- 27 Moldura da caixilharia existente
- 28 Montante da estrutura metálica + parafuso de fixação
- 29 Vidro transparente laminado (4+4mm)
- 30 Dupla placa de gesso cartonado

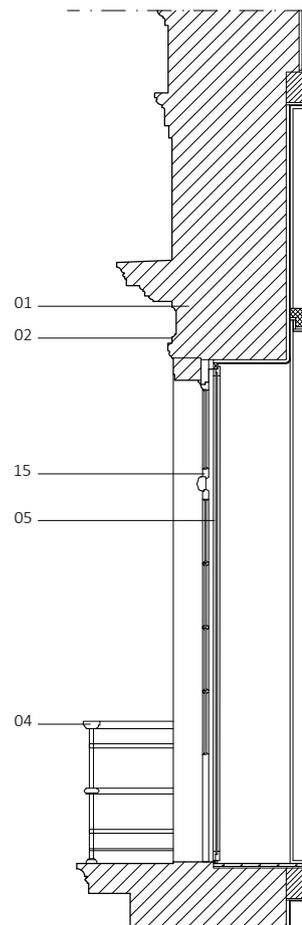


Planta sala instrumento tipo - entre parede existente e parede nova. Escala 1:50

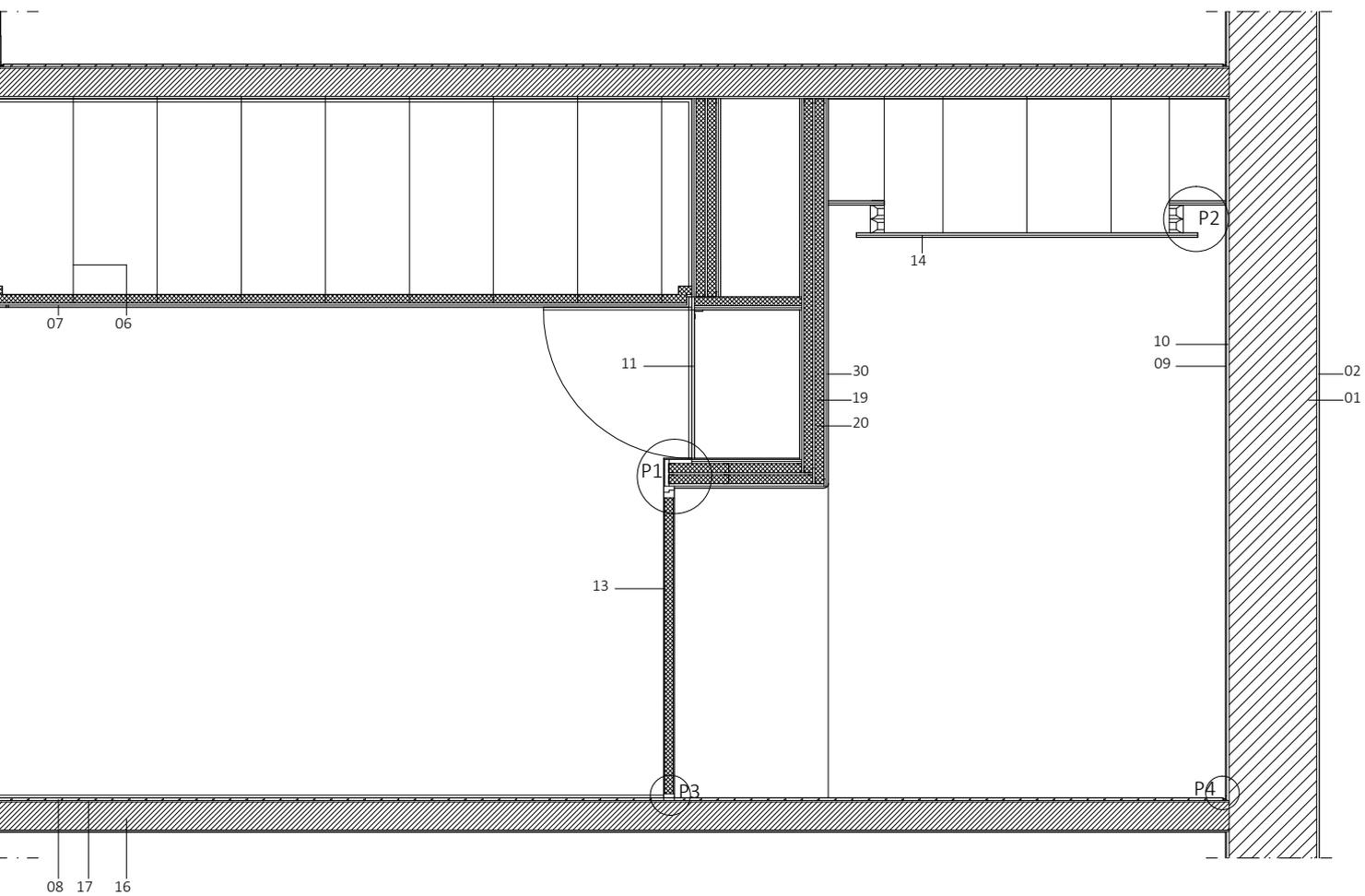


Legenda

- 01 Massa existente
- 02 Reboco existente (recuperar e pintar - cor cru)
- 03 Cantaria existente (limpar)
- 04 Guarda existente
- 05 Caixilharia em madeira maciça interior de desenho novo
- 06 Estrutura tecto falso
- 07 Teto falso em gesso cartonado + isolamento acústico em painel de lã mineral
- 08 Soalho de madeira
- 09 Estuque pintado (cor branca)
- 10 Reboco existente
- 11 Porta armário em MDF (cor branca idêntica às placas de gesso cartonado utilizadas)
- 12 Contraplacado
- 13 Porta acústica com acabamento em folha de madeira
- 14 Tecto falso em gesso cartonado
- 15 Caixilharia existente (recuperar e pintar - cor branca)
- 16 Laje em betão (existente)
- 17 Placa OSB
- 18 Isolamento acústico em painel de lã mineral
- 19 Estrutura metálica + isolamento acústico em painel de lã mineral
- 20 Placa de gesso cartonado
- 21 Manta isolamento acústico
- 22 Lâmpada
- 23 Cantoneira metálica (cor branca)
- 24 Apoio em madeira
- 25 Perfil metálico + parafuso de fixação
- 26 Calha para cortina (cor branca)
- 27 Moldura da caixilharia existente
- 28 Montante da estrutura metálica + parafuso de fixação
- 29 Vidro transparente laminado (4+4mm)
- 30 Dupla placa de gesso cartonado

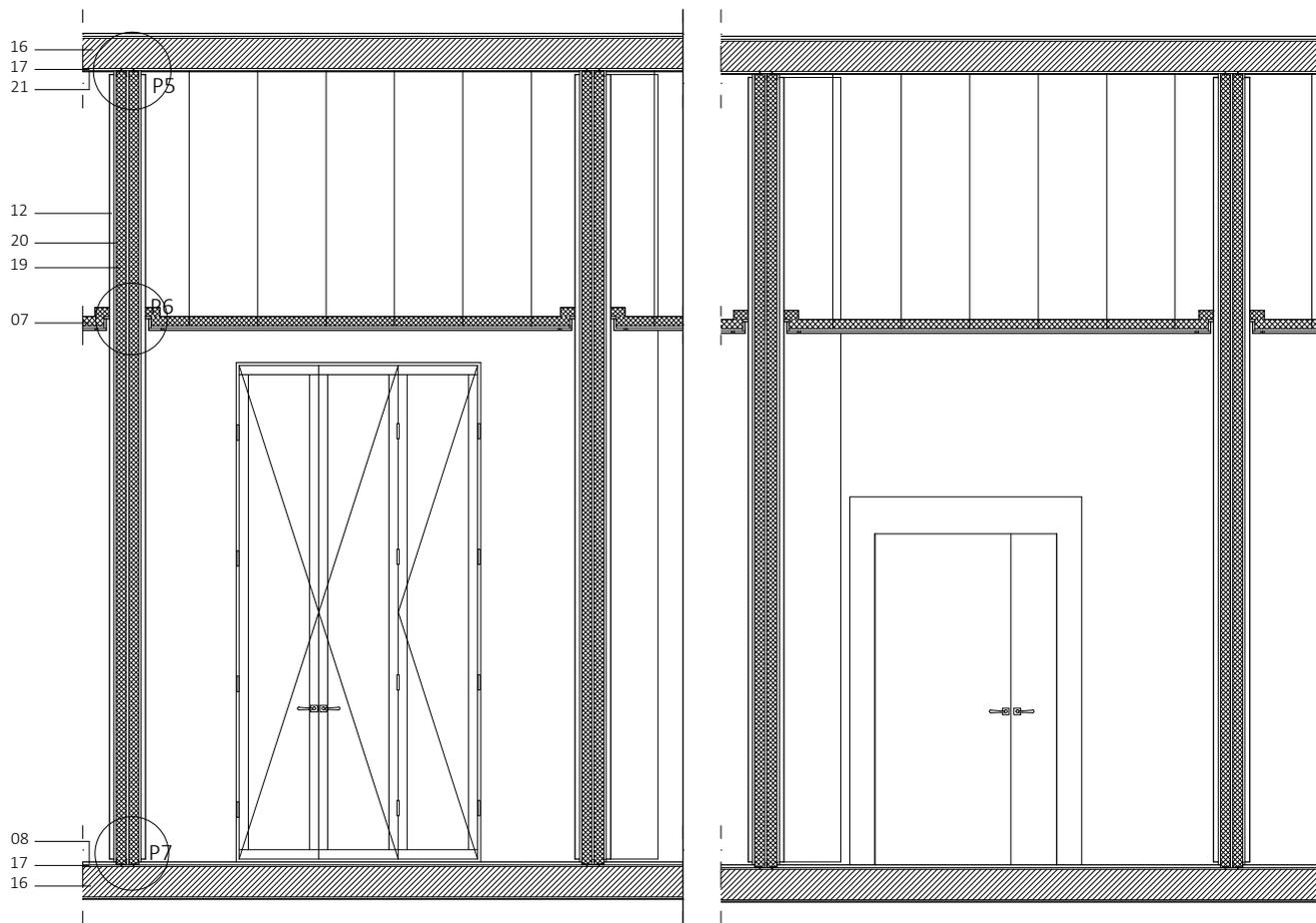


Corte longitudinal sala instrumento tipo - entre parede existente e parede nova. Escala 1:50



Legenda

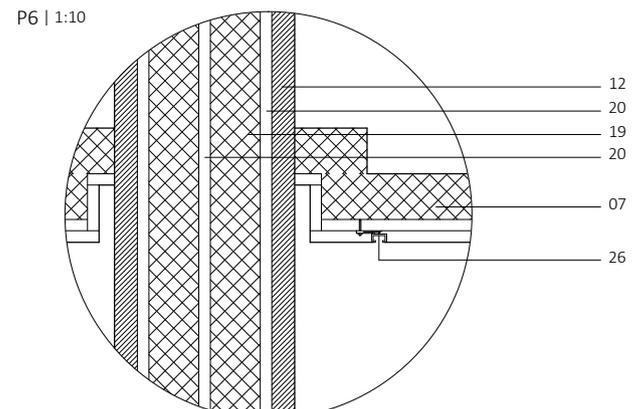
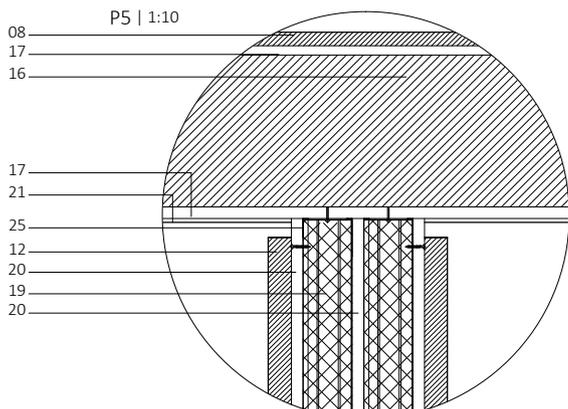
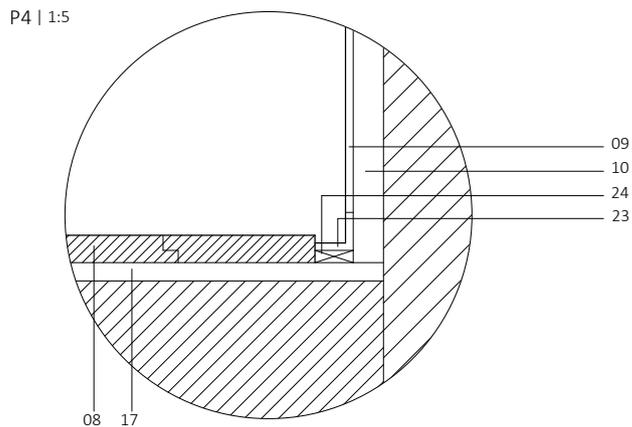
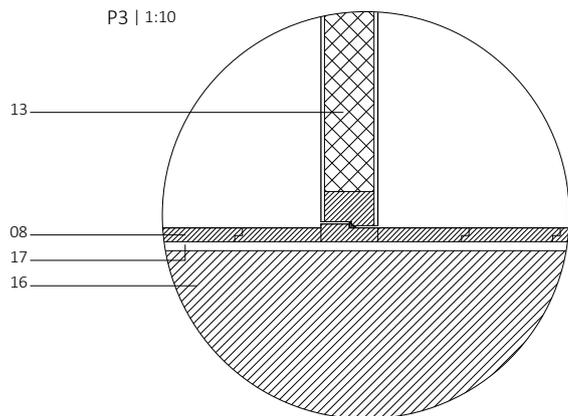
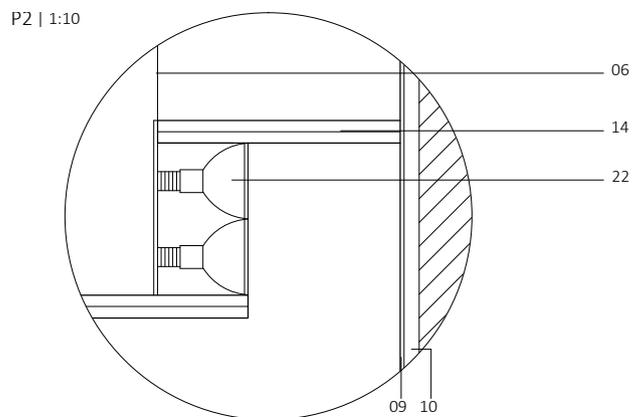
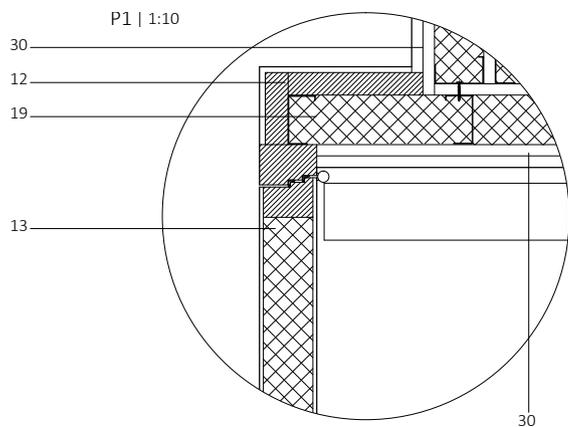
- 01 Massa existente
- 02 Reboco existente (recuperar e pintar - cor cru)
- 03 Cantaria existente (limpar)
- 04 Guarda existente
- 05 Caixilharia em madeira maciça interior de desenho novo
- 06 Estrutura tecto falso
- 07 Teto falso em gesso cartonado + isolamento acústico em painel de lã mineral
- 08 Soalho de madeira
- 09 Estuque pintado (cor branca)
- 10 Reboco existente
- 11 Porta armário em MDF (cor branca idêntica às placas de gesso cartonado utilizadas)
- 12 Contraplacado
- 13 Porta acústica com acabamento em folha de madeira
- 14 Tecto falso em gesso cartonado
- 15 Caixilharia existente (recuperar e pintar - cor branca)
- 16 Laje em betão (existente)
- 17 Placa OSB
- 18 Isolamento acústico em painel de lã mineral
- 19 Estrutura metálica + isolamento acústico em painel de lã mineral
- 20 Placa de gesso cartonado
- 21 Manta isolamento acústico
- 22 Lâmpada
- 23 Cantoneira metálica (cor branca)
- 24 Apoio em madeira
- 25 Perfil metálico + parafuso de fixação
- 26 Calha para cortina (cor branca)
- 27 Moldura da caixilharia existente
- 28 Montante da estrutura metálica + parafuso de fixação
- 29 Vidro transparente laminado (4+4mm)
- 30 Dupla placa de gesso cartonado



Legenda

- 01 Massa existente
- 02 Reboco existente (recuperar e pintar - cor cru)
- 03 Cantaria existente (limpar)
- 04 Guarda existente
- 05 Caixilharia em madeira maciça interior de desenho novo
- 06 Estrutura tecto falso
- 07 Teto falso em gesso cartonado + isolamento acústico em painel de lã mineral
- 08 Soalho de madeira
- 09 Estuque pintado (cor branca)
- 10 Reboco existente
- 11 Porta armário em MDF (cor branca idêntica às placas de gesso cartonado utilizadas)
- 12 Contraplacado
- 13 Porta acústica com acabamento em folha de madeira
- 14 Tecto falso em gesso cartonado
- 15 Caixilharia existente (recuperar e pintar - cor branca)
- 16 Laje em betão (existente)
- 17 Placa OSB
- 18 Isolamento acústico em painel de lã mineral
- 19 Estrutura metálica + isolamento acústico em painel de lã mineral
- 20 Placa de gesso cartonado
- 21 Manta isolamento acústico
- 22 Lâmpada
- 23 Cantoneira metálica (cor branca)
- 24 Apoio em madeira
- 25 Perfil metálico + parafuso de fixação
- 26 Calha para cortina (cor branca)
- 27 Moldura da caixilharia existente
- 28 Montante da estrutura metálica + parafuso de fixação
- 29 Vidro transparente laminado (4+4mm)
- 30 Dupla placa de gesso cartonado

Pormenores sala instrumento tipo - entre parede existente e parede nova

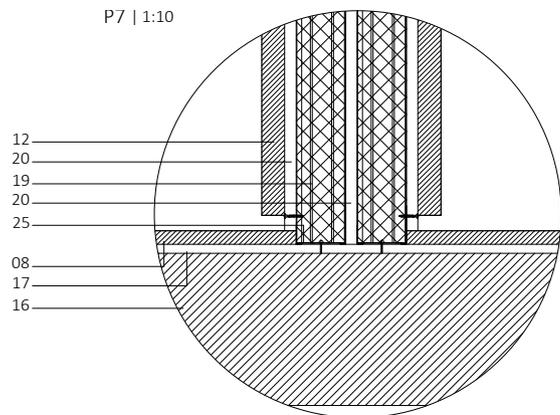


Legenda

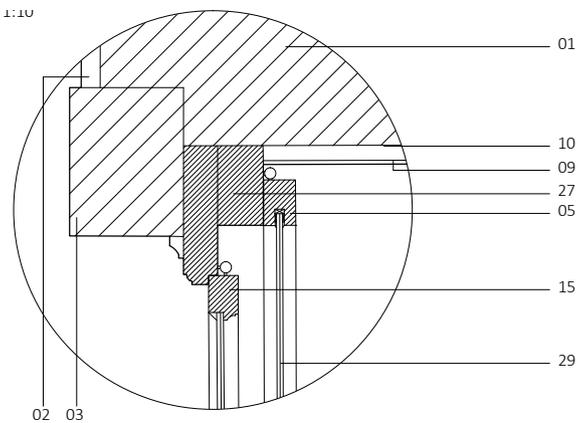
- 01 Massa existente
- 02 Reboco existente (recuperar e pintar - cor cru)
- 03 Cantaria existente (limpar)
- 04 Guarda existente
- 05 Caixilharia em madeira maciça interior de desenho novo
- 06 Estrutura tecto falso
- 07 Teto falso em gesso cartonado + isolamento acústico em painel de lã mineral
- 08 Soalho de madeira
- 09 Estuque pintado (cor branca)
- 10 Reboco existente
- 11 Porta armário em MDF (cor branca idêntica às placas de gesso cartonado utilizadas)
- 12 Contraplacado
- 13 Porta acústica com acabamento em folha de madeira
- 14 Tecto falso em gesso cartonado
- 15 Caixilharia existente (recuperar e pintar - cor branca)
- 16 Laje em betão (existente)
- 17 Placa OSB
- 18 Isolamento acústico em painel de lã mineral
- 19 Estrutura metálica + isolamento acústico em painel de lã mineral
- 20 Placa de gesso cartonado
- 21 Manta isolamento acústico
- 22 Lâmpada
- 23 Cantoneira metálica (cor branca)
- 24 Apoio em madeira
- 25 Perfil metálico + parafuso de fixação
- 26 Calha para cortina (cor branca)
- 27 Moldura da caixilharia existente
- 28 Montante da estrutura metálica + parafuso de fixação
- 29 Vidro transparente laminado (4+4mm)
- 30 Dupla placa de gesso cartonado

Pormenores sala instrumento tipo - entre parede existente e parede nova

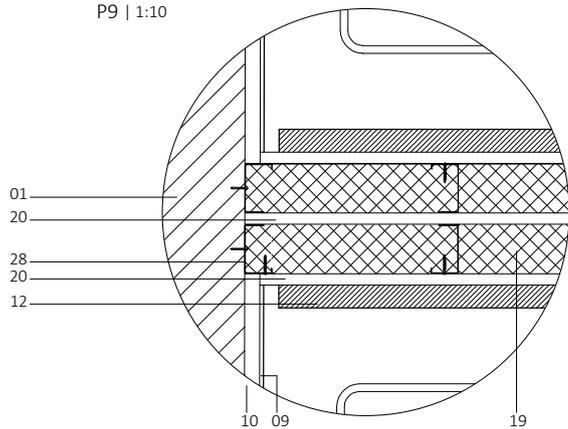
P7 | 1:10



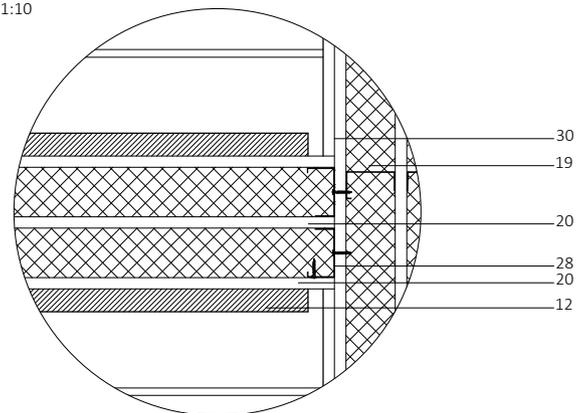
P8 | 1:10



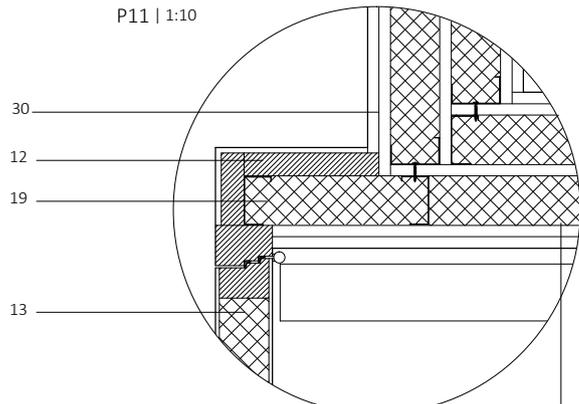
P9 | 1:10



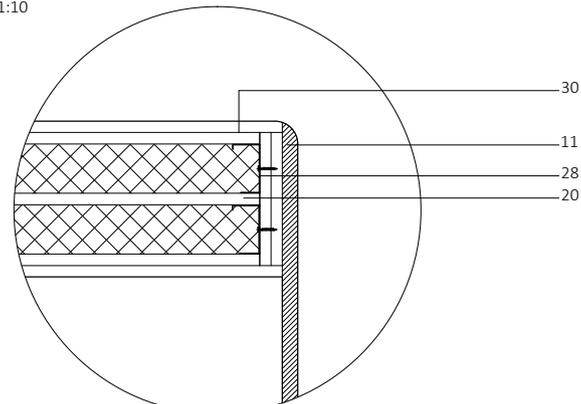
P10 | 1:10



P11 | 1:10



P12 | 1:10



2



Instituto Universitário de Lisboa
Escola de Tecnologias e Arquitetura
Departamento de Arquitetura e Urbanismo
Mestrado Integrado em Arquitetura

Vera Aresta Branco Viegas Cantante

A Cidade e a Música: Estratégias socio-espaciais para uma cidade contemporânea conectada

Trabalho Teórico submetido como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura

Orientador:

Professor Doutor Bernardo Miranda, Professor Auxiliar,
ISCTE-IUL

Outubro 2015

Fig. 0.0 – A música é a voz da sociedade.



Fig. 0.1 – A música ambulante.



Resumo

É reconhecida na cidade contemporânea uma dispersão urbana e uma falta de sentido “humano”, esta aparece dividida entre o que são as áreas formais e as áreas informais resultando num limite que estimula a exclusão social. Neste limite, surge espaço público, o espaço entre e que congrega os opostos. Na procura de uma humanização da cidade e diluição dos limites delineados considera-se necessária, tal como Jorge Jáuregui aponta, a existência de estratégias de intervenção que conciliem as necessidades e interesses locais e da cidade a fim de uma cidade contemporânea conectada¹, como Aldo Van Eyck defende “(...) a cidade como uma grande casa (...)”².

A música é considerada como uma possível ferramenta de intervenção na cidade com qualidades sociais e urbanas. As suas qualidades sociais são reconhecidas já desde Platão e Aristóteles pelo seu

poder de formação e transformação do indivíduo e utilizadas em projetos inseridos em comunidades desfavorecidas que beneficiam do poder da música e da educação musical a fim de se conseguirem resultados a nível social, podendo-se considerar um novo paradigma da educação musical, as “orquestras de rua”. Quanto às suas qualidades urbanas, é defendido que a música é uma importante ferramenta para a criação de “lugar”, promovendo a interação social e diferentes perceções do espaço, qualidades reconhecidas em projetos de arquitetura de intervenção que utilizam a música como ferramenta de revitalização e regeneração de espaços da cidade. Procura-se uma possível articulação destas qualidades a fim de estas se beneficiarem mutuamente e de “a cidade ser uma grande casa”³.

Palavras-chave: Cidade; Arquitectura; lugar; música; inclusão social.

1. JÁUREGUI, Jorge Mario. **Urban and Social Articulation: Megacities, exclusion and “Worldzation”** [Em linha] [Consult. 11 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<http://www.jauregui.arq.br/urban_design.html>

2. “(...) a city like a large house [if it’s to be a real city]” In EYCK, Aldo Van - **The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm**. Amsterdão: Sun, 20---. P.60.

3. Idem

Abstract

It is recognized in the contemporary city a urban dispersion and a lack of “human” meaning, the city is divided between the formal and the informal areas resulting in a borderline that stimulates the social exclusion. In this borderline line, comes public space, the space between and that brings together the opposites. In order to the humanization and the thinning of the limits is considered necessary, as Jorge Jáuregui points, a existence of intervention strategies that balance the local and city needs and interests for a connected contemporary city⁴, as Aldo Van Eyck says “(...) a city like a large house (...)”⁵.

Music is considered a possible tool of intervention in the city, with social and urban qualities. Its social qualities are recognized since Plato and Aristotle for its power of formation and transformation of the individual and used in projects placed in deprived

communities that benefit from the power of music and musical education in order to achieve social outcomes, turning possible to be considered a new paradigm of music education, the “street orchestras”. Referring to its urban qualities, it is argued that music is an important tool to the creation of “place”, promoting social interaction and different perceptions of space, qualities recognized in intervention architecture projects that use music as a tool for the revitalization and regeneration of city spaces. A possibility of articulation of these qualities could benefit each other and turn the “(...) city like a large house (...)”⁶.

Key words: City; Architecture; place; music; social inclusion

4. JÁUREGUI, Jorge Mario. **Urban and Social Articulation: Megacities, exclusion and “Worldzation”** [Em linha] [Consult. 11 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<http://www.jauregui.arq.br/urban_design.html>

5. In EYCK, Aldo Van - The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm. Amsterdão: Sun, 20--. P.60.

6. Idem

Índice 2

179	0. Introdução	233	2. A Cidade como Casa
189	1. A Música e a Cidade	233	2.1. A Cidade como Casa
190	1.1. Antecedentes	239	2.1.2. O interstício como espaço público
201	1.2. O fenómeno das “orquestras de rua”	251	2.2. A Música na Cidade
205	1.2.1. El Sistema, o pioneiro	257	2.2.1. La Barraca e o Teatro del Pueblo, os teatros ambulantes espanhóis
213	1.2.2. Inner City Arts, a cidade das artes de Los Angeles	265	2.2.2. Um Festival de Music Boxes
219	1.2.3. Orquestra Geração, o El Sistema português	269	2.2.3. La Nave de Música do Matadero de Madrid
227	1.2.4. Orquestra de Instrumentos Reciclados de Cateura, a orquestra reciclada	275	2.2.4. NOMAD, o jardim nómada
		277	2.2.5. Pátio Ambulante
		283	3. Considerações finais
		287	Bibliografia
		293	Índice de ilustrações

0. Introdução

O presente trabalho teórico foi realizado no âmbito da Unidade Curricular de Projeto Final de Arquitetura (PFA), no ano letivo 2014/2015, do ISCTE-IUL (Instituto Superior das Ciências do Trabalho e da Empresa – Instituto Universitário de Lisboa). O Projeto Final de Arquitetura integrava duas vertentes em simultâneo, uma de natureza prática e a segunda de natureza teórica. Constituindo uma resposta à componente teórica do Trabalho de Projeto, desenvolvido ao longo do ano, realizou-se a presente investigação teórica. De acordo com os objetivos gerais estabelecidos no enunciado do exercício, o tema do trabalho teórico a desenvolver poderia resultar de diversas áreas disciplinares, articulando-se tanto quanto possível com a disciplina da Arquitetura.

O tema desenvolvido neste trabalho foi a música como ferramenta de intervenção urbana e de inclusão social. A sua escolha surgiu com o interesse pessoal associado ao domínio disciplinar do espaço público, à problemática da exclusão social e na sua repercussão à escala da cidade. A música, entre outras experiências artísticas, é entendida neste trabalho como uma ferramenta de satisfação de uma necessidade que ultrapassa as necessidades imediatas de sobrevivência e de saneamento básico, potencializando o desenvolvimento pessoal de cada um, a interação social e a criação de lugares humanizados. Procurou-se articular os domínios do espaço público e da música, reconhecendo o primeiro como o espaço de intervenção na cidade contemporânea e o segundo como uma ferramenta de intervenção nesse mesmo espaço.

A música é uma necessidade de comunicação do Homem e desde cedo uma

importante componente cerimónias e eventos da comunidade, um estimulante para a interação social. A música, em cada cultura, desenvolve-se e transmite-se através da educação musical, formal ou informal. A educação musical é não só um meio de transmissão do conhecimento, mas também é considerada uma importante ferramenta na formação e transformação do indivíduo⁷ e, conseqüentemente, da sociedade. Com a utilização da música desde cedo em atividades da Igreja, começa a surgir a necessidade de unidade desta através de uma linguagem escrita e uma conseqüente educação musical mais formal que passa a ser incluída em mosteiros catedrais e escolas paroquiais. Surgem os primeiros conservatórios e estes funcionavam como hospitais e orfanatos para crianças e jovens órfãs e abandonadas. Estas instituições procuravam encaminhar as vidas destas crianças, oferecendo-lhes educação, incluindo a educação musical. A educação musical nos primeiros conservatórios procurava tanto a alegria das crianças e formação das crianças – objetivos sociais - como um melhoramento da música da Igreja. O sucesso destas instituições ao nível da educação musical levou a que se tornassem verdadeiras escolas de música e acabam por se afastar da sua função social. Considera-se que atualmente a educação musical, em parte, procura um regresso a este lado mais inclusivo como se pode observar em projetos a nível nacional e internacional que se têm vindo a integrar em comunidades desfavorecidas (atuando essencialmente nas camadas jovem e infantil). Estes são projetos que utilizam a música como ferramenta de formação do indivíduo (e conseqüentemente comunidade) e de inclusão social, são orquestras de sem lugar fixo que ocupam espaços desenhados para outras funções. Apesar do presente trabalho teórico se focar essencialmente na música, também outros projetos que incluem outra ou mais artes procuram estes objetivos de formação e inclusão.

A cidade contemporânea tem sido objeto de investigação no quadro da problemática associada ao fenómeno da dispersão urbana. A cidade aparece dividida entre o que é planeado (a cidade organizada sob as medidas do poder público) e o que

7. O poder da educação musical na contribuição de melhores valores sociais e formação do indivíduo já é reconhecido por Platão e Aristóteles, seguindo-se outros defensores desses mesmos poderes da música. – ver I.1.

não é planejado (essencialmente nas periferias ou áreas específicas – e excluídas - da cidade), desenhando um limite que estimula a exclusão social. Pode-se dizer que nesse limite surge o espaço público, com qualidade ou não, um espaço congregador onde diferentes culturas, pessoas, realidades se reúnem. No contexto em que a cidade se encontra desagregada e desumanizada considera-se necessária a intervenção nestes espaços, nos limites, na procura de uma humanização da cidade e da diluição dos limites traçados. Acredita-se que estas intervenções devem procurar potencializar e revitalizar o existente, tornando cada lugar singular e importante ao nível da comunidade e, também, da cidade. As questões que foram emergindo ao longo do trabalho relevam a importância de se pensar na sustentabilidade social e urbana da cidade e levaram a destacar a interrogação de Jorge Jaurégui (19.-), segundo a qual se considera encontrar o âmbito do presente trabalho, assim formulada:

*“A questão é como, embora forçados a atuar segundo regras estabelecidas, podemos utilizar estratégias urbanas para criar espaço de qualidade que não apague a memória das comunidades locais e que atuem no sentido da conexão geral da estrutura”*⁸.

Os objetivos que orientaram este trabalho teórico foram (i) compreender e identificar que estratégias utilizam a arte (essencialmente a música) no espaço urbano como ferramenta de revitalização e regeneração deste último e (ii) de que modo é que estas estratégias podem auxiliar na humanização da cidade contemporânea e constituir-se como fatores decisivos num processo de inclusão social.

O trabalho baseou-se não só na análise e estudo de fontes escritas como artigos, livros, teses, revistas, monografias como também em conversas informais, visitas, vídeos, filmes, consulta de *websites* obrigando a um processo de trabalho dialógico entre as diferentes disciplinas estudadas. A bibliografia consultada foi nuclear para

8. The question is how, although forced to act considering market rules, we can use urban strategies to generate quality space which does not erase the recording of territorial communities and to point actions in the direction of the structure's general connectivity.” In JÁUREGUI, Jorge Mario. **Urban and Social Articulation: Megacities, exclusion and “Worldzation”** [Em linha] [Consult. 11 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<http://www.jauregui.arq.br/urban_design.html>

a construção do corpo de texto, assim como para a delimitação da sua estrutura. Pode-se dizer que o processo de trabalho se dividiu em três fases: (i) uma primeira fase de recolha de informação e trabalho sobre a bibliografia, seguindo-se a análise dessa mesma informação; (ii) numa segunda fase, a par da assimilação da informação recolhida, realizaram-se visitas e conversas informais com intervenientes de alguns dos projetos estudados; (iii) na terceira e derradeira fase do exercício, aproximou-se das considerações finais que resultaram do envolvimento com esta problemática bem como da prossecução das fases anteriores. Admite-se que a disponibilidade de documentação e informação representou uma das dificuldades tidas ao longo do desenvolvimento do trabalho, suscitando, por vezes, momentos de frustração e incerteza quanto ao objeto do trabalho. Procurou-se manter uma posição crítica em relação aos assuntos e pontos de vista abordados e também uma posição de abertura a outras perspetivas.

Foram estudados projetos sociais contemporâneos, a nível mundial e nacional, inseridos em comunidades desfavorecidas que integram experiências artísticas (preferencialmente a experiência musical) destacando-se entre eles: o projeto venezuelano *El Sistema*⁹; a *Inner-City Arts* de Los Angeles¹⁰; a Orquestra Geração¹¹, um projeto português; e a *Orquesta de Instrumentos Reciclados de Cateura*¹², no Paraguai. Foram também estudados projetos de arquitetura de intervenção no espaço urbano de carácter temporário que utilizam as artes como uma ferramenta de intervenção, nomeadamente: os teatros ambulantes espanhóis *La Barraca* e *Teatro del Pueblo*¹³; o *Manchester International Festival 2011*¹⁴ alojado em caixas de música; *La Nave de Música*¹⁵ de Madrid; as caravanas *NOMAD*¹⁶; e o(s) Pátio(s) ambulante(s)¹⁷ de Lisboa. Para o estudo e análise destes projetos dispôs-se da informação facultada pelas próprias

9. Ver 1.2.1.

10. Ver 1.2.2.

11. Ver 1.2.3.

12. Ver 1.2.4.

13. Ver 2.2.1.

14. Ver 2.2.2.

15. Ver 2.2.3.

16. Ver 2.2.4.

17. Ver 2.2.5.

organizações envolvidas em *websites*, brochuras, conversas informais, filmes, vídeos e outros documentos pertencentes às organizações e projetos. As informações recolhidas aparecem referenciadas ao longo do texto segundo a Norma Portuguesa – NP405. Outros projetos para além dos referenciados foram também estudados e contribuíram para a construção do texto do trabalho, considerando-se, porém, que as qualidades e características que apresentavam se encontravam já plasmadas nos casos selecionados.

Os artigos *Music and Morality: The Music Educator's Perspective* de Tricia Tunstall (19..-) e *Inspired Teaching: an Introduction to Music Education* de Diana Hollinger (1961-) constituíram as duas mais importantes referências bibliográficas para o enquadramento da música e da educação musical. Nestes artigos, para além de ser feito esse enquadramento, ambas as autoras mantêm uma posição crítica sobre evolução da educação musical e abordando inclusivamente a perspectiva de outros autores.

Os artigos de Aldo Van Eyck (1918-1999) *The child the City and the artist*, *The In-Between Realm Place and Occasion A Home for Twin Phenomena*, *The Interior of Time Memory and Anticipation The Kaleidoscope of Mind*, *A City is a Large House Right-Size and Labyrithian Clarity A House is a Small City* e *Steps towards a configurative discipline* ajudaram a compreender a cidade numa perspectiva mais ampla e complexa. O trabalho de Aldo Van Eyck demonstra uma procura da humanização da cidade como um todo e uma valorização dos entre-espacos (*in-between*) que surgem entre os opostos/extremos. O artigo *Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number* de Francis Strauven constituiu nesta fase uma importante chave de leitura e interpretação dos textos de Aldo Van Eyck. Importa também relevar alguns artigos de Jorge Mario Jáuregui que têm como objeto de estudo a cidade contemporânea, a sua dispersão (social e urbana) e mostram uma procura de estratégias para atuar relativamente a esta problemática, destacando-se: *Economías Informales/Espacios Temporarios; Arquitectura, Urbanismo y Compromiso Social; Desenho Urbano: MEGACIDADES, EXCLUSÃO E MUNDIALIZAÇÃO - Desde o Ponto*

de Vista da América Latina; Nuevas respuestas para las Metrópolis Contemporáneas, Condensações: Pensamentos, absorções e contaminações em torno de questões relativas à arquitetura, ao urbanismo, à paisagem e à arte contemporânea; Urban and Social Articulation: MEGACITIES, EXCLUSION AND “WORLDIZATION”; *Punto de Vista Cidade aberta, democrática, amável e sustentável...*

Constitui também uma importante referência bibliográfica para o desenvolvimento do presente trabalho teórico a tese de Mestrado de Vivian Doumpa (19..) *Music in Public Space: Changing Perception, Changing Urban Experience?*. Esta tese aborda o tema da intervenção no espaço público através da arte urbana (focando-se essencialmente na música no espaço urbano) e permitiu o conhecimento de outros textos e autores que de alguma maneira contribuíram para o desenvolvimento deste tema. Pode-se considerar que este é o trabalho acadêmico que mais se aproxima do tema abordado neste trabalho teórico.

A estrutura do presente trabalho procurou a construção de um texto claro mesmo que este se tenha realizado num processo, por vezes confuso e difícil, de constante diálogo e articulação entre as diferentes áreas ou disciplinas abordadas (os interstícios da cidade, educação musical, projetos de arquitetura de intervenção, projetos sociais). A estrutura encontrada procurou espelhar a linha que unifica e tece as questões levantadas no trabalho. Optou-se, em consequência, por organizar o texto final em torno das seguintes partes: (i) A Música e a Cidade; (ii) A Cidade como Casa; (iii) Considerações finais.

Na primeira parte, denominada como “A Música e a Cidade”, é feita uma breve contextualização das origens da música, ao papel da música na vida do Homem e também quanto à educação musical e à sua evolução. Com esta contextualização pretende-se destacar o importante papel que a música, até à data, representa na vida do Homem e na vida urbana, e o(s) caminho(s) que a educação musical e a respetiva filosofia que a acompanha têm vindo a tomar. Desta forma e com o surgir de projetos utilizam a experiência musical como ferramenta com objetivos sociais considerou-se

que se pode estar perante um novo fenómeno da educação musical que se aproxima da génese dos primeiros conservatórios (estes que tinham função social). Fez-se uma seleção e descrição de projetos, inseridos em comunidades desfavorecidas, que se consideram exemplos de sucesso enquadrados neste novo fenómeno.

Na segunda parte, denominada como “A Cidade como Casa”, são sintetizadas algumas reflexões desenvolvidas por Aldo Van Eyck e Jorge Jáuregui relativamente à cidade moderna e à cidade contemporânea, respetivamente, e à sua dispersão (social/urbana). Ambos demonstram uma preocupação quanto à maneira de atuar na cidade, identificando uma falta de sentido “humano” nos seus espaços e uma cidade dividida. São também expostos pelos autores o que estes consideram como os problemas que dão origem a esta divisão das cidades moderna e contemporânea. Aldo Van Eyck e Jorge Jáuregui identificam o espaço no limite como o espaço de intervenção na cidade, é o espaço que se encontra entre os dois mundos ou entre as partes divididas da cidade, salientando-o como um espaço que não pertence a nenhuma das partes mas que pode pertencer a ambas. As considerações tomadas relativamente à necessidade de intervenção na cidade contemporânea aproximam-se essencialmente de observações tomadas por estes autores, sobre os quais se reconhece ter uma dificuldade de distância crítica.

Ainda na segunda parte são identificadas as potencialidades da arte urbana como elemento revitalizador e regenerador do espaço público. Entre a arte urbana é destacada a música como uma importante ferramenta para a criação de um “lugar”. Associado a esse poder revitalizador e regenerador do espaço urbano surgem projetos de arquitetura de intervenção, a nível nacional e internacional, que utilizam a arte urbana (preferencialmente a música) como uma das ferramentas de intervenção no espaço público. Foi feita uma seleção de projetos, com as características mencionadas anteriormente, que se consideram exemplos de sucesso.

Na terceira fase de desenvolvimento do trabalho procurou-se a articulação entre os vários contributos disciplinares. Essa procura de articulação refletida também

na estrutura apresentada, reflete a metodologia perseguida associada às ideias de exploração, pesquisa e descoberta. Nesta terceira parte procurou-se reunir e sintetizar as considerações tomadas ao longo do desenvolvimento do trabalho, destacando-se as mais relevantes e que apontam para uma possível resposta à questão enunciada por Jorge Jáuregui relativamente às estratégias de atuação na cidade contemporânea, conciliando os diferentes interesses, para uma cidade mais conectada. Esta tentativa de resposta procura articular e utilizar as qualidades sociais e urbanas da música como ferramenta de intervenção. Apesar de se intitular de considerações finais, não se pretende que estas sejam tidas como conclusões, mas questões lançadas para um possível debate. Considera-se que o processo não está concluído mas sim, iniciado, ambicionando-se com uma possível materialização.

1. A Música e a Cidade

Fig. 1 – Partilha musical na cidade, Londres.



1.1. Antecedentes

A música responde a uma necessidade de comunicação do Homem. Esta tem a capacidade de traduzir sentimentos, atitudes e valores pessoais ou de um grupo de pessoas, desenvolvendo-se em cada cultura através da necessidade de comunicação. Segundo Bennett Reimer (1932-2013) “a música civiliza-nos, humaniza-nos e harmoniza-nos com o nosso mundo”¹⁸.

Para dar continuidade às identidades construídas por cada cultura é necessária a educação musical, básica ou não, transmitindo o trabalho dos antepassados através de códigos e simbolismos que variam de cultura para cultura. Segundo Michael Schutz (19..-) (“(..)[o] som torna-se música apenas com a mente do ouvinte”¹⁹, reforçando a importância da história de cada cultura que apoia a criação do imaginário de cada um. Gabriela Ilie (19..-) e William Forde Thompson (19..-) defendem que a música, tal como o discurso, pode comunicar emoções e induzir estados emocionais, partilhando estes – a música e o discurso - um código para expressar emoções²⁰. Para além do seu papel transmissor das identidades culturais, a educação musical também é destacada pelo seu poder na transformação da sociedade.

A música, apesar de ter um papel diferente em cada cultura e civilização, é geralmente considerada como parte integrante da vida quotidiana, de celebrações e cerimónias e, conseqüentemente, parte da vida no espaço público. A necessidade de comunicação do Homem é manifestada desde cedo e, na pré-história, este manifesta os seus desejos, medos e outras sensações fora do campo da razão, através de sons como

18. “(..)music civilizes us, humanizes us, and harmonizes us with our world.” In REIMER, Bennett - Music Education as Aesthetic Education: Past and Present. **Music Educators Journal**. Nº 75 (1989), p.25. **Cit.**

por TUNSTALL, Tricia - Music and Morality. The Music Educator’s Perspective. **Symposium on Music and Morality** (2009) p.11

19. “(..) sound becomes music only within the mind of the listener” in SCHUTZ, Michael - The Mind of the Listener: Acoustics, Perception, and the Musical Experience. **Percussive Notes**. Nº47 (2009) p.22

20. ILLIE, Gabriela e THOMPSON, William Forde. Experiential and Cognitive Changes Following Seven Minutes Exposure to Music and Speech and Music Perception. **An Interdisciplinary Journal**. Vol.28: (2011), p. 247.

gritos, sons corporais, batimentos de pedras ou outros objetos do seu quotidiano. Os objetos, utilizados como instrumentos musicais (consciente ou inconscientemente), vão-se tornando cada vez mais controláveis e sofisticados à medida que são descobertos novos materiais e técnicas de execução.

A origem da educação musical é imprecisa mas, segundo Charles Plummeridge (19.-), já existem pequenos registos da música e do estudo musical com fins religiosos, em 3000 a.C.²¹, e segundo Michael Laurence Mark (1936-) e Charles Gary (1917-2004) a educação musical tem início na civilização ocidental com a cultura hebraica (2000 a.C.), destacando que a “música fazia parte da vida de todas as pessoas e não apenas o domínio dos músicos profissionais”²². No período da Idade Antiga surgem as primeiras civilizações musicais. Nestas civilizações, a música assume um papel primordial e é uma atividade relacionada com a magia, saúde, metafísica e política, utilizada em rituais, cerimónias e guerras.

Apesar da importância do papel da educação musical ser reconhecido ao longo da história, a referência mais completa e antiga alusiva relativamente a este tema, é, segundo Diana Hollinger, pertencente aos antigos gregos (1100 a.C. a 146 a.C.)²³. O tema da educação musical já é debatido por Platão (427 a.C. -348 a.C.) e Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) que reconhecem o poder da educação musical na contribuição de melhores valores sociais. De acordo com K Marie Stolba (1919-2005) a civilização da Antiga Grécia defende que a música deve ser incluída na educação dado o seu poder no carácter moral das pessoas²⁴. É destacada por Michael Laurence Mark a afirmação de Platão de que a educação musical torna as crianças “mais civilizadas, mais equilibradas

21. PLUMMERIDGE, C. - Schools. **Grove Music** [Em linha] (2007). Disponível em WWW:<<http://www.grovemusic.com>> **Cit. por** HOLLINGER, Diana M. Inspired Teaching. *Introduction to Music Education*. p.3

22. “Music was part of the lives of all the people and not just the domain of professional musicians.” In MARK, M. e GARY, C. - **The history of American music education**. Reston, Virginia: The National Association for Music Education, 1999, p.3. **Cit. por** HOLLINGER, Diana M. - Inspired Teaching: Introduction to Music Education. p.3.

23. HOLLINGER, Diana M. - Inspired Teaching: Introduction to Music Education.

24. STOLBA, K.M. - **The development of Western music: A history**. 3ª ed. Boston: McGraw Hill, 1998, p.12. **Cit. por** HOLLINGER, Diana M. - Inspired Teaching: Introduction to Music Education. p.4.

e mais ajustadas a elas mesmas, e muito mais capazes naquilo que dizem ou fazem”²⁵. Na obra *The Republic and Other Works*, Platão afirma que “[a] formação musical é um instrumento mais potente que todos os outros” pois o ritmo e harmonia incutidos nesta educação contribuem para uma formação espirituosa do indivíduo²⁶. O mesmo autor, segundo Tricia Tunstall, considera que uma educação musical “correta”²⁷ resulta na formação de um ser “nobre e bom”²⁸. Também Aristóteles, segundo Michael Laurence Mark, considera a educação musical benéfica para a formação do carácter e defende a sua inclusão na educação da juventude²⁹. Ainda Aristóteles, segundo Diana Hollinger destaca a educação musical com fins morais e sociais, da educação musical com fins profissionais³⁰, e afirma, segundo Michael Mark, que a música para fins profissionais “não é de um homem livre mas sim de um artista pago”³¹. Tanto Platão como Aristóteles, segundo Diana Hollinger, apoiam um estudo musical com moderação, alertando que “demasiado estudo musical pode distorcer o carácter em vez de o equilibrar”³². Apesar dos ideais defendidos a educação musical na Idade Antiga é essencialmente teórica.

Quando os Romanos conquistam a Grécia, em 146 a.C., estes absorvem a cultura já existente. Apesar da educação musical ser defendida pelos antigos gregos, de 25. “(...)become more civilized, more balanced, and better adjusted in themselves and so more capable in whatever they say or do (...)” in MARK, Michael L. - **Music Education: Source Readings from Ancient Greece to Today**. 3ª ed. Nova Iorque: Routledge, 2007. **Cit. por** HOLLINGER, Diana M. - Inspired Teaching: Introduction to Music Education.p.4.

26. “(...) musical training is a more potent instrument than any other” in Plato - **The Republic and Other Works**. Tradução por: JOWETT, B. Nova Iorque: Doubleday & Co., Inc., p.90 **Cit. por** TUNSTALL, Tricia - Music and Morality. The Music Educator’s Perspective. **Symposium on Music and Morality** (2009) p.2.

27. Como educação musical “correta”, tanto Platão como Aristóteles, referiam-se à educação musical com fins morais e sociais.

28. “The result of “right” music education, Plato concludes, is that the student so educated “becomes noble and good.” In TUNSTALL, Tricia - Music and Morality. The Music Educator’s Perspective. **Symposium on Music and Morality** (2009) p.2

29. MARK, Michael L. - **Music Education: Source Readings from Ancient Greece to Today**. 3ª ed. Nova Iorque: Routledge, 2007. **Cit. por** TUNSTALL, Tricia - Music and Morality. The Music Educator’s Perspective. **Symposium on Music and Morality** (2009) p.2.

30. HOLLINGER, Diana M. - Inspired Teaching: Introduction to Music Education. p.4.

31. “[the execution of such music] is not the part of a freeman, but of a paid performer (...)” in MARK, Michael L. - **Music Education: Source Readings from Ancient Greece to Today**. 3ª ed. Nova Iorque: Routledge, 2007. p. 17. **Cit. por** HOLLINGER, Diana M. - Inspired Teaching: Introduction to Music Education. p.4.

32. “(...) too much musical study could distort the character rather than create balance.” In HOLLINGER, Diana M. - Inspired Teaching: Introduction to Music Education. p.4

acordo com Diana Hollinger os Romanos restringem-na e consideram-na inapropriada para os rapazes e aceitável para as raparigas³³. Boécio (aproximadamente 480 a.C. - 524 a.C.), estudioso e estadista Romano, recolhe, traduz e renova o interesse nos ideais musicais gregos através da obra *De Institutione Musica*, proporcionando com o seu trabalho a abertura de um caminho para uma educação mais completa que inclui a música (permanecendo a educação musical essencialmente teórica). A música passa a fazer parte das sete artes liberais que incluíam também a aritmética, astronomia e geometria.

Na Idade Média, com a queda do Império Romano e o crescimento do Cristianismo, a Igreja assume um papel essencial no desenvolvimento e evolução da música. O crescimento do Cristianismo levou a que os líderes eclesiásticos se preocupassem em rever a liturgia e com a organização da educação. Tal como os antigos gregos, os chefes da Igreja também acreditavam no poder da música na formação do carácter pessoal do indivíduo e defendem que esta devia ser utilizada para servir propósitos religiosos, inculcando um sentimento religioso adequado³⁴. Acrescenta-se a necessidade de educar cristãos e melhoramento da música da Igreja e sob o poder do Papa Gregório (540-604) difundem-se as *scholae conatorum* (escolas de canto) romanas. Estas escolas incluíam ensino de canto, de instrumentos e bases de harmonia e composição³⁵, ensinados por professores encarregues de formar rapazes e homens em músicos de igreja³⁶. Nesta época, a música religiosa e a música popular começam a afastar-se, diferenciando-se pelos instrumentos utilizados (apenas o órgão é utilizado na música de Igreja, enquanto na música popular, são utilizados outros instrumentos) e pela língua utilizada nos cânticos sendo que na música popular é utilizado o dialeto da própria região. No período de Carlos Magno (742-814) é feita uma reforma na educação

33. HOLLINGER, Diana M. - *Inspired Teaching: Introduction to Music Education*. p.5

34. HOLLINGER, Diana M. - *Inspired Teaching: Introduction to Music Education*. p.6

35. ABELES, Harold F., . HOFFER, Charles R. e KLOTMAN, Robert H. - **Foundations of music education**. 2ª ed. Nova Iorque: Schirmer Books, 1994, p. 5 **Cit. por** HOLLINGER, Diana M. - *Inspired Teaching: Introduction to Music Education*.p.5

36. GROUT, Donald Jay - **A history of Western music**. Nova Iorque: W.W. Norton and Company, 1988, p. 33.

Cit. por HOLLINGER, Diana M. - *Inspired Teaching: Introduction to Music Education*. p.6

no seu império e estabelece-se um currículo mínimo que inclui a música³⁷ e as outras artes liberais. Também nesta época houve o esforço de se desenvolver um sistema de linguagem escrita musical a fim de se unificar e standartizar a música da Igreja. A este acontecimento, que passa a exigir uma instrução musical mais formal, junta-se o apoio de Carlos Magno no renascimento do Cristianismo e da educação, e dá-se um crescimento da educação musical que passa a ser facultada em vários mosteiros, catedrais e escolas paroquiais.

De acordo com Harold F. Abeles, Charles R. Hoffer e Robert H. Klotman o uso das escolas de música com o fim de melhorar o canto na Igreja começou em 1500, com o objetivo de terem cantos interpretados adequadamente durante as cerimónias³⁸. É neste contexto que surgem os primeiros conservatórios (o primeiro conservatório data de 1537, em Nápoles, Itália – este surge com objetivo de instruir crianças órfãs, incluindo a educação musical) funcionavam como hospitais e orfanatos dirigidos a crianças órfãs e abandonadas. Na procura de um direcionamento para uma vida útil destas crianças o ensino passa a fazer parte do programa destas instituições, incluindo a educação musical. Esta educação musical procurava não só a alegria que transmitia às crianças e a sua formação do carácter, mas também um melhoramento da música da Igreja³⁹. No Renascimento, o homem deixa de viver dominado apenas pelos valores da Igreja e passa a valorizar-se a si mesmo e à Natureza. Nesta época, os donos das cortes e homens de maiores posses económicas promovem festas, audições e outros acontecimentos culturais, oferecendo assim oportunidades de trabalho a músicos e compositores. Apesar da música vocal continuar a ser de enorme importância, neste período começa-se a compor música para ser tocada por instrumentos musicais. No Renascimento os artistas procuram uma música mais universal e um afastamento da

37. MARK, Michael L. - The Evolution of Music Education Philosophy from Utilitarian to Aesthetic. **Journal of Research in Music Education**. Vol. 30, nº1 (1982) p.16

38. ABELES, Harold F., . HOFFER, Charles R. e KLOTMAN, Robert H. - **Foundations of music education**. 2ª ed. Nova Iorque: Schirmer Books, 1994, p. 6 **Cit. por** HOLLINGER, Diana M. - Inspired Teaching: Introduction to Music Education p.7.

39. HOLLINGER, Diana M. - Inspired Teaching: Introduction to Music Education. p.6.

Igreja.

Em 1600, a qualidade da música nos conservatórios, anteriormente descritos, atinge um padrão de excelência, representando, estes, um papel importante na educação musical do século XVIII⁴⁰. Este sucesso levou também a que estas instituições acabem por se afastar da sua função caritativa inicial.

O sucesso da qualidade da música alcançada nos conservatórios leva a uma expansão destas escolas (anteriormente funcionando apenas como orfanatos e hospitais para crianças abandonadas) para outros países em finais do século XIX. Apesar dos seus princípios serem baseados em ideais sociais, segundo Diana Hollinger começam a ser aceites alunos que pagassem nos conservatórios, o que levava a possíveis conflitos entre a educação musical com fins sociais da com fins profissionais⁴¹. A divergência, já sublinhada por Platão e Aristóteles, entre estes dois tipos de ensino começa a entrar em conflito, por um lado um ensino caro, orientado para uma carreira musical que enfatiza objetivos musicais, e por outro a música com fins sociais que procura resultados não-musicais, na formação e desenvolvimento pessoais. O primeiro tem um ensino concentrado em aulas individuais, história da música, teoria, composição e linguagem, enquanto o segundo, com objetivos sociais, concentra-se na aprendizagem em grupo. O contraste entre estes dois tipos de ensino começa a gerar incompatibilidades e obriga a clarificação da missão de cada escola, adaptando-se assim a um dos tipos de ensino. Crê-se que a mais-valia estará numa conciliação, como algumas escolas procuram, entre os dois tipos de ensino, beneficiando tanto de objetivos sociais como de objetivos de formação mais profissional.

No século XX, a rádio e novas tecnologias permitem uma maior divulgação das obras dos artistas, a música torna-se mais portátil, não sendo necessária a presença física do artista para que a obra seja reproduzida. Esta facilidade não se aplica à educação musical pois é um ensino que requer a formação presencial (quer seja uma educação musical com fins profissionais ou sociais). A procura de novos sons faz com

40. HOLLINGER, Diana M. - Inspired Teaching: Introduction to Music Education. p.7.

41. HOLLINGER, Diana M. - Inspired Teaching: Introduction to Music Education. p.7.

que alguns compositores explorem diferentes objetos e utensílios, transformando-os em instrumentos musicais.

A par da evolução da música e dos seus instrumentos, também a filosofia da educação musical sofre alterações e evolui, apesar de até meados do século XX se ter mantido a mesma. São desenvolvidas diferentes filosofias da educação musical, centradas em diferentes princípios, destacando-se as filosofias da educação estética e praxialista.

A filosofia estética da educação musical desenvolve os seus princípios na segunda metade do século XX. Esta procura valorizar a obra de arte e divide-se em três teorias: (1) o referencialismo – centra-se na mensagem que a obra pretende transmitir, portanto objetivos não musicais; (2) o formalismo – a obra de arte é o elemento central e valorizam-se as suas relações formais; (3) o expressionismo – uma conciliação das duas teorias referidas anteriormente, valorizando tanto aspetos formais como a mensagem que esta pretende transmitir. A filosofia estética do expressionismo defende que o significado não musical (a “mensagem” – defendido pela teoria do referencialismo) e o significado formal (defendido pela teoria do formalismo) podem coexistir⁴² e que a arte nos proporciona experiências cognitivas e expressivas essenciais para a humanização de todas as pessoas que não podem ser adquiridas de outra forma⁴³.

Segundo Tricia Tunstall a filosofia estética da educação musical é caracterizada por alguns teóricos como uma rutura com as visões tradicionais dos valores e propósitos da educação musical⁴⁴. Por exemplo, Michael Laurence Mark descreve-a como uma

42. BEINEKE, Viviane - O debate sobre filosofia da educação musical: Uma revisão de tendências e perspectivas.

Expressão, Revista do Centro de Artes e Letras da UFSM, Vol.3, nº 1, (1999), p.117-125. [Consult. 10 Agosto 2015]. Disponível em WWW:<http://pages.udesc.br/~c7apice/txt/txt_sala.php?titulo=O%20debate%20sobre%20filosofia%20da%20educa%E7%E3o%20musical:%20uma%20revis%E3o%20de%20tend%Eancias%20e%20perspectivas&mostra=titulo>

43. REIMER, Bennett - **A philosophy of music education**. Nova Jersey: Prentice-Hall, 1970, p.26.

Cit. por BEINEKE, Viviane - O debate sobre filosofia da educação musical: Uma revisão de tendências e perspectivas. **Expressão, Revista do Centro de Artes e Letras da UFSM**, Vol.3, nº 1, (1999), p.117-125. [Consult. 10 Agosto 2015]. Disponível em WWW:<http://pages.udesc.br/~c7apice/txt/txt_sala.php?titulo=O%20debate%20sobre%20filosofia%20da%20educa%E7%E3o%20musical:%20uma%20revis%E3o%20de%20tend%Eancias%20e%20perspectivas&mostra=titulo>

44. TUNSTALL, Tricia - Music and Morality. The Music Educator's Perspective. **Symposium on Music and**

filosofia que “(...) apoia o ensino da música para um desenvolvimento estético sem expressar para sociedade o valor do indivíduo esteticamente desenvolvido”⁴⁵, alegando que esta dissocia, pela primeira vez, a educação musical dos seus objetivos sociais⁴⁶. Philip Alperson (1946-) considera que esta filosofia se concentra numa experiência estética de uma percepção desinteressada⁴⁷. Também David Elliot (19..) questiona os princípios desta filosofia e crê necessária a existência de uma nova filosofia.

Em finais dos anos 1980 e 1990 como crítica e alternativa à filosofia da Educação Estética, surge a filosofia praxialista. Esta filosofia destaca a atividade de “fazer música” e coloca a obra (resultado da atividade) como elemento secundário. Na filosofia praxialista a música é tomada como “uma atividade humana”⁴⁸ e como um fenómeno que envolve quatro dimensões: (1) o indivíduo que a faz; (2) a atividade de fazer – que se relaciona conseqüentemente com a audição musical, formando em conjunto o que é a prática musical⁴⁹; (3) a obra feita e (4) o contexto em que esta atividade está inserida⁵⁰. É defendido por David Elliot que o conhecimento musical

Morality (2009) p.8

45. “(...)has supported the teaching of music for aesthetic development without expressing the value to society of the aesthetically developed individual.” in MARK, Michael L. - The Evolution of Music Education Philosophy from Utilitarian to Aesthetic. **Journal of Research in Music Education**. Vol. 30, nº1 (1982) p. 20.

46. MARK, Michael L. - The Evolution of Music Education Philosophy from Utilitarian to Aesthetic. **Journal of Research in Music Education**. Vol. 30, nº1 (1982) p. 20.

47. ALPERSON, Philip - What Should One Expect from a Philosophy of Music Education? **Journal of Aesthetic Education**. Vol. 25, nº3 (1991) p. 219

48. “[In short, what music is, at root, is] a human activity” in ELLIOT, David J. – **Music Matters: A New Philosophy of Music Education**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1995, p.39. **Cit. por** THE JOURNEY OF MUSIC ED - **More thoughts about praxialism**. [Em linha] [Consult. 1 Set. 2015]. Disponível em WWW:<<http://thejourneyofmusic.ed.blogspot.pt/2008/11/more-thoughts-about-praxialism.html>>.

49. ELLIOTT, David - First steps to a new philosophy of music education. **International Journal of Music Education**. Nº24 (1994) p. 17. **Cit. por** BEINEKE, Viviane - O debate sobre filosofia da educação musical: Uma revisão de tendências e perspectivas. **Expressão, Revista do Centro de Artes e Letras da UFSM**, Vol.3, nº 1, (1999), p.117-125. [Consult. 10 Agosto 2015]. Disponível em WWW:<http://pages.udesc.br/~c7apice/txt/txt_sala.php?titulo=0%20debate%20sobre%20filosofia%20da%20educa%20musical%20uma%20revis%20de%20tend%20e%20perspectivas&mostra=titulo>.

50. ELLIOTT, David - First steps to a new philosophy of music education. **International Journal of Music Education**. Nº24 (1994) p. 17. **Cit. por** BEINEKE, Viviane - O debate sobre filosofia da educação musical: Uma revisão de tendências e perspectivas. **Expressão, Revista do Centro de Artes e Letras da UFSM**, Vol.3, nº 1, (1999), p.117-125. [Consult. 10 Agosto 2015]. Disponível em WWW:<http://pages.udesc.br/~c7apice/txt/txt_sala.php?titulo=0%20debate%20sobre%20filosofia%20da%20educa%20musical%20uma%20revis%20de%20tend%20e%20perspectivas&mostra=titulo>

formal deve ser convertido em conhecimento prático e através da prática musical se alcançar o seu potencial⁵¹.

Robert Walker (19..-) critica a filosofia praxialista da educação musical quanto à sua concentração na prática musical⁵² e propõe uma filosofia da educação musical vinculada ao contexto. Walker considera que a música está fortemente relacionada com o contexto em que foi feita e para entendimento dos significados da obra considera necessário o estudo desse mesmo contexto⁵³. Robert Walker propõe o afastamento de uma visão universalista da música e sugere o alargamento da educação musical para outras áreas de conhecimento que apoiem o entendimento do contexto em que a obra se insere, e consequentemente a compreensão da mesma⁵⁴.

Keith Swanwick (19..-) defende uma perspectiva filosófica da música como forma de conversação/discurso, considerando que esta é uma janela para o mundo⁵⁵

51. ELLIOT, David J. – **Music Matters: A New Philosophy of Music Education**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1995 p.61. **Cit. por** THE JOURNEY OF MUSIC ED - **More thoughts about praxialism**. [Em linha] [Consult. 1 Set. 2015]. Disponível em WWW:<<http://thejourneyofmusiced.blogspot.pt/2008/11/more-thoughts-about-praxialism.html>>.

52. WALKER, Robert- Music education freed from colonialism: a new praxis. **International Journal of Music Education**. N.º27 (1996), pp. 2-15 **Cit. por** BEINEKE, Viviane - O debate sobre filosofia da educação musical: Uma revisão de tendências e perspectivas. **Expressão, Revista do Centro de Artes e Letras da UFSM**, Vol.3, n.º 1, (1999), p.117-125. [Consult. 10 Agosto 2015]. Disponível em WWW:<http://pages.udesc.br/~c7apice/txt/txt_sala.php?titulo=0%20debate%20sobre%20filosofia%20da%20educa%E7%E3o%20musical:%20uma%20revis%E3o%20de%20tend%Eancias%20e%20perspectivas&mostra=titulo>.

53. WALKER, Robert- Music education freed from colonialism: a new praxis. **International Journal of Music Education**. N.º27 (1996), pp. 2-15 **Cit. por** BEINEKE, Viviane - O debate sobre filosofia da educação musical: Uma revisão de tendências e perspectivas. **Expressão, Revista do Centro de Artes e Letras da UFSM**, Vol.3, n.º 1, (1999), p.117-125. [Consult. 10 Agosto 2015]. Disponível em WWW:<http://pages.udesc.br/~c7apice/txt/txt_sala.php?titulo=0%20debate%20sobre%20filosofia%20da%20educa%E7%E3o%20musical:%20uma%20revis%E3o%20de%20tend%Eancias%20e%20perspectivas&mostra=titulo>.

54. BEINEKE, Viviane - O debate sobre filosofia da educação musical: Uma revisão de tendências e perspectivas. **Expressão, Revista do Centro de Artes e Letras da UFSM**, Vol.3, n.º 1, (1999), p.117-125. [Consult. 10 Agosto 2015]. Disponível em WWW:<http://pages.udesc.br/~c7apice/txt/txt_sala.php?titulo=0%20debate%20sobre%20filosofia%20da%20educa%E7%E3o%20musical:%20uma%20revis%E3o%20de%20tend%Eancias%20e%20perspectivas&mostra=titulo>.

55. SWANWICK, Keith - Music education liberated from new praxis. **International Journal of Music Education**. N.º28 (1996), pp.16-24. **Cit. por** BEINEKE, Viviane - O debate sobre filosofia da educação musical: Uma revisão de tendências e perspectivas. **Expressão, Revista do Centro de Artes e Letras da UFSM**, Vol.3, n.º 1, (1999), p.117-125. [Consult. 10 Agosto 2015]. Disponível em WWW:<http://pages.udesc.br/~c7apice/txt/txt_sala.php?titulo=0%20debate%20sobre%20filosofia%20da%20educa%E7%E3o%20musical:%20uma%20revis%E3o%20de%20tend%Eancias%20e%20perspectivas&mostra=titulo>.

e nos proporciona diferentes experiências sensoriais. Swanwick considera benéfica a interação com diferentes tradições musicais e acredita que potencializa a criação de outras variações e outros significados a partir das primeiras. Esta forma de discurso/conversaçoão estende-se a diferentes culturas podendo por vezes encontrar-se semelhanças a nível formal dos elementos musicais. Conciliam-se assim os aspetos formais da educaçoão musical com a prática e interaçãoo musicais. A música na escola torna-se um lugar de convívio criado pelo discurso humano e de celebraçoão que procura a expressividade e se distancia de rótulos/referências⁵⁶.

Considera-se pertinente, tal como Reimer também defende, uma filosofia de educaçoão musical que concilie os diferentes elementos das diferentes perspetivas - forma, prática, referências e contexto. Esta corelaçoão pode contribuir positivamente para a educaçoão musical, seja para fins profissionais como para fins sociais, e, tal como Reimer afirma, promover a satisfaçoão das necessidades humanas ao mais alto nível⁵⁷.

Observa-se que, ao longo dos anos, a música tem manifestado o seu importante papel na vida quotidiana, utilizada essencialmente em eventos da comunidade, como cerimónias, festas, ou seja, momentos de partilha e interaçãoo social. De uma maneira geral os músicos, para as suas composiçoões, inspiram-se na vida, na comunidade, na cidade e também o seu trabalho funciona como uma inspiraçoão para as pessoas e consequentemente para a cidade. Assim, pode-se evidenciar a música como voz do Homem e da sociedade.

Considera-se que atualmente, apesar do anterior afastamento da educaçoão

56. SWANWICK, Keith - Music education liberated from new praxis. **International Journal of Music Education**. Nº28 (1996), pp.16-24. **Cit. por** BEINEKE, Viviane - O debate sobre filosofia da educaçoão musical: Uma revisãoo de tendências e perspetivas. **Expressãoo, Revista do Centro de Artes e Letras da UFSM**, Vol.3, nº 1, (1999), p.117-125. [Consult. 10 Agosto 2015]. Disponível em WWW:<http://pages.udesc.br/~c7apice/txt/txt_sala.php?titulo=O%20debate%20sobre%20filosofia%20da%20educa%20musical:%20uma%20revis%20de%20tend%20perspectivas&mostra=titulo>

57. REIMER, Bennett - Should there be a universal philosophy of music education? **International Journal of Music Education**. Nº29 (1997), pp.4-21. **Cit. por** BEINEKE, Viviane - O debate sobre filosofia da educaçoão musical: Uma revisãoo de tendências e perspetivas. **Expressãoo, Revista do Centro de Artes e Letras da UFSM**, Vol.3, nº 1, (1999), p.117-125. [Consult. 10 Agosto 2015]. Disponível em WWW:<http://pages.udesc.br/~c7apice/txt/txt_sala.php?titulo=O%20debate%20sobre%20filosofia%20da%20educa%20musical:%20uma%20revis%20de%20tend%20perspectivas&mostra=titulo>

musical da sua função caritativa, começa a existir uma procura e um regresso a objetivos sociais, utilizando o poder da música para formação e desenvolvimento pessoais. Esta procura reflete-se em projetos sociais que incorporam a educação musical como uma das ferramentas ou como ferramenta principal na intervenção em comunidades desfavorecidas, considera-se estar perante um novo paradigma, um fenómeno da educação musical.

1.2. O fenómeno das “orquestras de rua”

É importante relembrar que o poder de formação do carácter através da educação musical já era destacado por Platão e Aristóteles na Antiga Grécia. Estes acreditam que a educação musical incute e promove valores morais, defendendo o ensino da música com fins sociais e de formação do indivíduo. Entende-se no presente trabalho teórico a educação musical, e, conseqüentemente, a música, como ferramentas de formação e desenvolvimento do indivíduo.

Estas características da música e da educação musical têm-se vindo a recuperar e a valorizar em projetos, a nível nacional e internacional, que integram a experiência musical em comunidades mais desfavorecidas e com situações de vida peculiares. Nestes projetos, geralmente enquadrados em comunidades localizadas em aglomerações urbanas excluídas da cidade, a música atua como ferramenta de inclusão social, tanto da pessoa como da comunidade, e de formação do indivíduo, com o intuito de amenizar os problemas com o íntimo de cada um, procurando a motivação e fé pessoais, apontando Simon Rattle (1955-) que “a música não é algo decorativo, é algo que fala da condição mais profunda do ser humano, nos diz quem nós somos”⁵⁸. Estes projetos atuam geralmente nas camadas jovem e infantil, mas os resultados refletem-se numa maior escala ao nível da comunidade em que estes se inserem. A música assume um papel de destaque nestas comunidades e segundo José Antonio Abreu Anselmi (1939-) (esta “(...) tem de ser reconhecida como um agente de desenvolvimento social no sentido mais elevado porque transmite valores de grande importância – solidariedade, harmonia, compaixão mútua”⁵⁹. Estes projetos são um testemunho do poder da música

58. “La música no es algo decorativo, es algo que habla de la condición más profunda del ser humano, nos dice quiénes somos.” In BORZACCHINI, Chafi - **Venezuela en el cielo de los escenarios**. [Em linha] Fundación Bancaribe para la Ciencia y la Cultura, 2010. [Consult. 26 Nov. 2014]. Disponível em WWW: <http://www.musicabancaribe.com/Publicaciones/Libro_digital/VenezuelaEnElCielo/index.php> p.178

59. “[Music] has to be recognized as an ... agent of social development in the highest sense, because it transmits the highest values -- solidarity, harmony, mutual compassion.” in TED – **Jose Antonio Abreu** [Em linha]. TED Conferences. [Consult. 22 Out. 2015] Disponível em WWW: <https://www.ted.com/speakers/jose_antonio_abreu>

Fig. 2 – Membros de orquestra do projeto *El Sistema* pelas ruas de San Pedro del Río, Venezuela.



na formação e desenvolvimento do indivíduo.

Geralmente estes projetos iniciam-se sem um lugar fixo e apropriam-se de espaços da comunidade desenhados para outras funções. A música que invade estas comunidades desfavorecidas representa um novo paradigma da educação musical, um novo “conservatório” (que se aproxima dos objetivos sociais que estão na gênese dos primeiros conservatórios), são orquestras de rua, orquestras da cidade.

Também têm vindo a ser reconhecidos outros projetos, também integrados em comunidades desfavorecidas, que utilizam a experiência artística em geral, ou alguma em específico, com objetivos sociais e com intuito de integrar essas comunidades na cidade. Estes põem em prática o que já é afirmado por Aldo Van Eyck: “a relação entre a criança e a arte é, de facto, vital, independentemente da forma como olharmos para ela”⁶⁰.

Após uma pesquisa e estudo de projetos que integrassem a experiência musical, e de outros que não se especificassem apenas na música mas que utilizassem outras artes na procura dos mesmos resultados, é feita uma seleção dos que se consideram exemplares na construção deste novo paradigma. Como critérios de seleção teve-se: (1) a integração de experiência artística, preferencialmente musical, com objetivos sociais; (2) a relação do projeto com uma (ou mais) comunidade(s) desfavorecida(s); (3) diferentes estratégias de ação, procurando uma diversidade ainda que com o mesmo tipo de objetivos. Enunciam-se, por ordem cronológica, os projetos selecionados: (1) *El Sistema*, o sistema pioneiro que em 1975, na Venezuela, transformou o paradigma da educação musical e propaga uma rede de orquestras pelo país, considerando-se um exemplo de maior destaque; (2) *Inner City Arts* ou a cidade das artes de Los Angeles; (3) Orquestra Geração um projeto português que inicia uma rede de “orquestras de rua” que se tem vindo a alastrar em território nacional, também um exemplo de maior destaque tal como o *El Sistema*; (4) *Orquesta de Instrumentos Reciclados de Cateura* que

60. “The relation between the child and art is indeed vital, whichever way we look at it.” In EYCK, Aldo Van - **The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm**. Amsterdão: Sun, 20--. P.23.

transforma o lixo em música. Considera-se importante destacar a abordagem que estes projetos têm quanto à formação musical, utilizando-a como instrumento de crescimento e formação pessoal, que acaba por contagiar o bairro e a cidade. É também importante destacar a importância do lugar onde toda a “festa” acontece, sendo interessante compreender a organização dos projetos, os espaços onde as atividades se desenvolvem e que espaços utilizam/procuram para representação.

1.2.1. El Sistema, o pioneiro

O *El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela*⁶¹, também conhecido como *El Sistema* é um projeto social e cultural do estado venezuelano. Este projeto, de carácter nacionalista, surge em 1975 com José Antonio Abreu Anselmi, músico (maestro e pianista) e economista venezuelano.

José Antonio Abreu declara que sempre teve o sonho de ser músico, teve oportunidade de realizar o sonho e manifestou o interesse de dar essa oportunidade a todos⁶², considerando a arte um direito social de todo o povo⁶³. Com intuito de pôr em prática essa vontade, em 1974, José Antonio Abreu convida alguns jovens estudantes de música a formar uma orquestra juvenil, começando-se a reunir nos finais desse ano. Abreu estava convicto de que estava “a criar o início de uma rede que poderia transformar a Venezuela e, através da força musical, resgatar crianças e jovens das zonas mais vulneráveis do país”⁶⁴. O primeiro grande ensaio realiza-se a 12 de fevereiro de 1975, na sede da *Escuela de Música Juan José Landaeta*, em Caracas⁶⁵. Para este ensaio deslocaram-se jovens de toda a Venezuela, os jovens que formariam a primeira *Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil de Venezuela Juan José Landaeta*, estreando-se esta oficialmente no dia 30 de Abril de 1975⁶⁶. Em 1978, o nome da orquestra modifica-se para *Orquesta de la Juventude Venezolana Simón Bolívar*, atualmente o El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela daqui em diante designado como El Sistema.

62. TED – **Jose Antonio Abreu: The El Sistema music revolution** [Registo vídeo em linha] TED2009, 2009. Disponível em WWW:<https://www.ted.com/talks/jose_abreu_on_kids_transformed_by_music>

63. TED – **Jose Antonio Abreu: The El Sistema music revolution** [Registo vídeo em linha] TED2009, 2009. Disponível em WWW:<https://www.ted.com/talks/jose_abreu_on_kids_transformed_by_music>

64. “[I told those first 11 members of the orchestra that we] were creating the beginning of a network that would eventually turn Venezuela into a musical power by rescuing children from low-income families.” In BURTON-HILL, Clemency – José Antonio Abreu on Venezuela’s El Sistema miracle. **The Guardian** [Em linha] [Consult. 22 Out. 2014]. Disponível em WWW:<<http://www.theguardian.com/music/2012/jun/14/abreu-el-sistema-venezuela-interview-clemency-burton-hill>>

65. FUNDACIÓN MUSICAL SIMÓN BOLÍVAR, El Sistema – **Historia** [Em linha] Caracas: Prensa FundaMusical Bolívar.[Consult. 22 Out. 2014] Disponível em WWW:<<http://fundamusical.org.ve/el-sistema/historia>>

66. FUNDACIÓN MUSICAL SIMÓN BOLÍVAR, El Sistema – **Historia** [Em linha] Caracas: Prensa FundaMusical Bolívar.[Consult. 22 Out. 2014] Disponível em WWW:<<http://fundamusical.org.ve/el-sistema/historia>>

expoente máximo de qualidade resultado do *El Sistema*, conhecida como *Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela*.

O órgão administrativo do *El Sistema* é a *Fundación Musical Simón Bolívar*, em parceria com Ministério do Poder Popular do Gabinete da Presidência e Seguimento da Gestão do Governo da República Bolivariana da Venezuela. Em Novembro de 2007, surge a *Misión Música* com o intuito de fortalecer a *Misión Cultura*⁶⁷ e de consolidar o *El Sistema*, através da criação de *Centros de Acción Social Por la Música*, centros comunitários e escolas, pretendendo garantir o acesso à formação musical a todas as crianças e jovens⁶⁸.

O *El Sistema* é considerado um programa de resgate pedagógico, ocupacional e ético para crianças e jovens⁶⁹, é descrito por Simon Rattle como uma iniciativa social que acredita já ter salvo muitas vidas⁷⁰. O programa foca-se sobretudo em comunidades com baixos recursos económicos e inseridas em ambientes mais desorientados procurando oferecer a “(...) oportunidade de um desenvolvimento pessoal a nível intelectual, espiritual, social e profissional(...)”⁷¹ e proporcionar um futuro com mais oportunidades a crianças e jovens com maior tendência a problemas de insucesso e abandono escolar e dificuldades de integração social, considerando José Antonio

67. A *Misión Cultura* surge no início de Outubro de 2004 com o intuito de potenciar o talento e promoção das manifestações culturais da sociedade venezuelana. Esta missão, uma proposta entre a *Universidad Simón Rodríguez* e o Conselho Nacional da Cultura Venezuelano, tem como alguns dos seus objetivos garantir o acesso generalizado à cultura e a construção de uma sociedade democrática e participativa e com justiça social.

68. GOBIERNO BOLIVARIANO DE VENEZUELA – **Misión Música** [Em linha]. Caracas [Consult. 22 Out. 2014] Disponível em WWW:<http://peru.embajada.gob.ve/index.php?option=com_content&view=article&id=103%3Amision-musica&Itemid=100&lang=es>

69. FUNDACIÓN MUSICAL SIMÓN BOLÍVAR, *El Sistema – Misión y Visión* [Em linha] Caracas: Prensa FundaMusical Bolívar.[Consult. 22 Out. 2014] Disponível em WWW:<<http://fundamusical.org.ve/el-sistema/mision-y-vision/>>

70. BORZACCHINI, Chefi - **Venezuela en el cielo de los escenarios**. [Em linha] Fundación Bancaribe para la Ciencia y la Cultura, 2010. [Consult. 26 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<http://www.musicabancaribe.com/Publicaciones/Libro_digital/VenezuelaEnElCielo/index.php> p.26

71. “(...) una oportunidad para el desarrollo personal en lo intelectual, en lo social y en lo profesional (...)” in FUNDACIÓN MUSICAL SIMÓN BOLÍVAR, *El Sistema – Misión y Visión* [Em linha] Caracas: Prensa FundaMusical Bolívar.[Consult. 22 Out. 2014] Disponível em WWW:<<http://fundamusical.org.ve/el-sistema/mision-y-vision/>>

Fig. 3 – Jovem maestrina do *El Sistema*



Abreu que a riqueza espiritual da música “termina por vencer a pobreza material”⁷². Através deste sistema de instrução e prática o projeto procura desenvolver a autoestima, a segurança pessoal, o sentido de disciplina e perseverança, a competitividade e liderança, a realização de metas a atingir, a tolerância e a solidariedade, estimulados por uma cultura de paz⁷³. O *El Sistema* é aberto a toda a sociedade, sem distinção de qualquer estrato social, embora o seu enfoque seja essencialmente em comunidades mais desfavorecidas e problemáticas. De acordo com José Antonio Abreu, este programa é um “modelo flexível que se adapta às características de cada comunidade e região”⁷⁴.

O *El Sistema* vem transformar o conceito (a nível teórico e prático e objetivos) de conservatório e das escolas de músicas tradicionais, aproximando-se da génese dos primeiros conservatórios. Segundo Julian Lloyd Webber (1951-) após visitar a Venezuela acredita ter visto o modelo para a educação musical do século XXI, passa-se a citar: “(...) Voltei convencido que, a par do enorme benefício de aproveitar o poder da música para melhorar a coesão social, vi o modelo para a educação musical do século XXI”⁷⁵. O método de instrução e prática musical do *El Sistema* concentra-se na prática em grupo, em orquestras sinfónicas e coros, considerados por José Antonio Abreu “muitos mais que estruturas artísticas, mas modelos e escolas de vida social”⁷⁶, não desvalorizando o desempenho individual bastante importante para que o grupo possa funcionar.

O projeto é composto por orquestras pré-infantis, orquestras infantis,

72. TED – **Jose Antonio Abreu: The El Sistema music revolution** [Registo vídeo em linha] TED2009, 2009. Disponível em WWW:<https://www.ted.com/talks/jose_abreu_on_kids_transformed_by_music>

73. TED – **Jose Antonio Abreu: The El Sistema music revolution** [Registo vídeo em linha] TED2009, 2009. Disponível em WWW:<https://www.ted.com/talks/jose_abreu_on_kids_transformed_by_music> (16min. 46 seg.)

74. TED – **Jose Antonio Abreu: The El Sistema music revolution** [Registo vídeo em linha] TED2009, 2009. Disponível em WWW:<https://www.ted.com/talks/jose_abreu_on_kids_transformed_by_music>

75. “(...) I returned convinced that, alongside the huge additional benefit of harnessing the power of music to improve social cohesion, I had seen the template for music education in the 21st century.” In WEBBER, Julian Lloyd - *El Sistema: when music cuts crime and saves lives*. **The Telegraph** [Em linha] [Consult. 22 Out. 2014]. Disponível em WWW:<<http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/6866818/El-Sistema-when-music-cuts-crime-and-saves-lives.html>>

76. TED – **Jose Antonio Abreu: The El Sistema music revolution** [Registo vídeo em linha] TED2009, 2009. Disponível em WWW:<https://www.ted.com/talks/jose_abreu_on_kids_transformed_by_music>

orquestras juvenis, orquestras profissionais e grupos de coro. Tal como José Antonio Abreu descreve os resultados acabam por se expressar em três esferas: (1) na esfera pessoal - a música tem, como já foi mencionado anteriormente (ver I.1.), o poder de formar o carácter, procurando-se também desenvolver o sentido de compromisso e responsabilidade, contribuindo-se assim para a elevação da condição espiritual de cada um; (2) na esfera familiar - a família passa a estar mais presente na vida da criança, orgulhando-se da presença da sua criança na orquestra; (3) na esfera comunitária - as orquestras promovem a cultura da comunidade, e assim, a música passa a ser património da sociedade⁷⁷.

O *El Sistema*, com a ajuda de alguns dos músicos pioneiros⁷⁸ que se espalham pelos seus estados natais, começa a estender uma rede de orquestras (coros, programas especiais, núcleos e escolas de música) pelas zonas mais vulneráveis de toda a Venezuela⁷⁹. Durante todo o processo de crescimento e multiplicação das orquestras, Abreu procura fundos económicos e infraestruturas para as orquestras, a par do estabelecimento das bases da plataforma musical.

Com a expansão e sucesso do *El Sistema* surge a necessidade de planificar e construir um espaço com infraestruturas adequadas às orquestras. É neste contexto que, em 1983, se edifica a sede do *El Sistema*, o *Centro Nacional de Acción Social Por la Música*⁸⁰, em Santa Rosa de Quebrada Honda, no parque Los Caobos, em Caracas. Com a proposta apresentada em concurso internacional, o desenho do *CNASPM* ficou a cargo do arquiteto venezuelano Tomás Lugo Marcano (1944-), a construção a cargo do

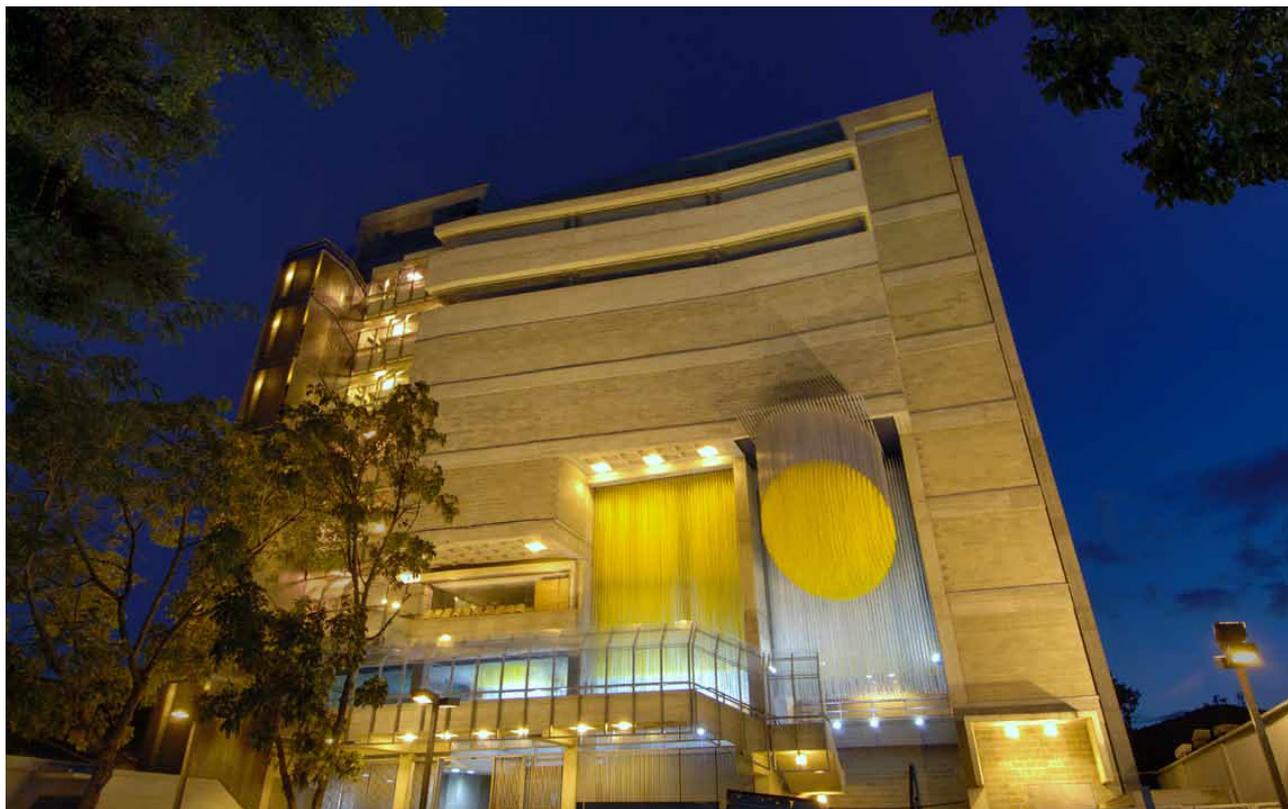
77. TED – **Jose Antonio Abreu: The El Sistema music revolution** [Registo vídeo em linha] TED2009, 2009. Disponível em WWW:<https://www.ted.com/talks/jose_abreu_on_kids_transformed_by_music>

78. Entre eles Beatriz Abreu, Ana Cecilia Abreu, Florentino Mendoza, Jesús hernandez, Alejandro Blanco Uribe, Antonio Huizi, Carlos Villamizar, Lope Valles, Marlyn Bosque, Edgar Saume, Andrés Sucre, Frank Di Polo, Igor Lanz. In FUNDACIÓN MUSICAL SIMÓN BOLÍVAR, *El Sistema – Historia* [Em linha] Caracas: Prensa FundaMusical Bolívar.[Consult. 22 Out. 2014] Disponível em WWW:<<http://fundamusical.org.ve/el-sistema/historia>>

79. FUNDACIÓN MUSICAL SIMÓN BOLÍVAR, *El Sistema – Impacto Social y Cultural* [Em linha] Caracas: Prensa FundaMusical Bolívar.[Consult. 22 Out. 2014] Disponível em WWW:<<http://fundamusical.org.ve/category/el-sistema/impacto-social/>>

80. Centro Nacional de Acción Social Por la Música daqui em diante designado como *CNASPM*

Fig. 4 - *Centro Nacional de Acción Social Por la Música*, vista do exterior.



engenheiro Otokar Kondrat, sendo o engenheiro Aurelio Manzano e o arquiteto Marco Pitrelli os responsáveis da execução de obra⁸¹. Este centro musical e cultural pretende ser um espaço de integração artística de outras artes, tendo como elemento unificador a música. A sede, para além de acomodar os serviços administrativos do *El Sistema*, tem espaços para educação musical, salas de instrumento e de coro, salas de música de câmara, sala de concertos e teatro, camarins, arquivos musicais e de instrumentos, espaço de conferências, biblioteca, espaços públicos amplos e uma concha acústica ao ar livre.

Apesar da existência deste espaço projetado com as infraestruturas adequadas, outros núcleos e centros, com o apoio da *Misión Música*, vão encontrando o seu lugar em edifícios projetados para outras funções que se transformam em novos centros ou núcleos do *El Sistema*⁸².

Atualmente, a *Orquesta Sinfónica Simón Bolívar*, o maestro Gustavo Dudamel (1981-), Edicson Ruíz (1985-) e são exemplos de reconhecimento mundial e de sucesso do programa. Em 1993, o *El Sistema* recebeu o prémio Internacional de Música da UNESCO (IMC-UNESCO)⁸³. O sucesso deste programa na Venezuela, faz com que este método seja aplicado noutros países em África, na América, na Ásia, na Oceânia e na Europa⁸⁴, nomeadamente em Portugal com o projeto Orquestra Geração (ver 1.2.3.).

Considera-se que este projeto se aproxima dos objetivos sociais (objetivos estes já defendidos por Platão e Aristóteles como os orientadores de uma educação musical “correta”, ver 1.1.) dos primeiros conservatórios que depois da excelência

81. FUNDACIÓN MUSICAL SIMÓN BOLÍVAR, *El Sistema – Centro Nacional de Acción Social por la Música* [Em linha] Caracas: Prensa FundaMusical Bolívar.[Consult. 22 Out. 2014] Disponível em WWW:<<http://fundamusical.org.ve/educacion/centro-nacional-de-accion-social-por-la-musica/>>

82. WEBBER, Julian Lloyd - *El Sistema: when music cuts crime and saves lives*. **The Telegraph** [Em linha] [Consult. 22 Out. 2014]. Disponível em WWW:<<http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/6866818/El-Sistema-when-music-cuts-crime-and-saves-lives.html>>

83. INOVADORES DE AMÉRICA – **José Antonio Abreu** [Em linha] Santo Domingo: INNOVAMERICA, INC. [Consult. 20 Nov. 2014] Disponível em WWW:<http://inspiracion.innovadoresdeamerica.org/icms/en/2013/icons_and_legends/7282/jos%C3%A9-antonio-abreu.do>

84. FUNDACIÓN MUSICAL SIMÓN BOLÍVAR – **El Sistema Around the World: Programs inspired on the National Network of Youth and Children’s Orchestras of Venezuela**. [Brochura] Caracas: Dirección de Comunicaciones, División de Publicaciones (2014)

musical atingida por estas instituições, acabam por se perder. O *El Sistema* regressa a estes objetivos sociais e utiliza a educação musical como uma ferramenta de esperança na vida de crianças residentes em comunidades desfavorecidas. Os objetivos do *El Sistema* não se limitam à esfera individual, mas ambicionam um contágio à esfera da comunidade, o que se considera bastante pertinente tendo em conta as problemáticas encontradas atualmente na cidade contemporânea (ver 2.1.) e na vida em comunidade.

Fig. 5 – O pátio de uma casa rural como palco e cenário de uma das orquestras integrantes do *El Sistema*.



1.2.2. Inner City Arts, a cidade das artes de Los Angeles

Nos finais da década de 1970, com cortes no orçamento de Los Angeles, a educação musical é excluída das escolas públicas da cidade⁸⁵. Neste contexto, Bob Bates (19..-) e Irwin Jaeger (19..-) juntam-se para formar a *Inner-City Arts*, em 1989, no bairro *Skid Row*, um dos mais pobres da cidade norte americana de Los Angeles. Este projeto procura trazer os benefícios das artes para a vida das crianças e jovens do bairro, sublinhando a importância da relação da criança com a arte já considerada por Aldo Van Eyck⁸⁶.

Em parceria com a *Los Angeles Unified School District*⁸⁷, em 1989, 60 estudantes da *9th Street Elementary School*, localizada no centro de Los Angeles, tiveram aulas de educação visual e de artes performativas no primeiro estúdio da *Inner-City Arts*, em *Olympic Boulevard*⁸⁸. Atualmente, a *Inner-City Arts* é um campus, no bairro *Skid Row* localizado a Este do centro de Los Angeles, focado na educação artística para crianças e jovens em situações de risco das escolas públicas da cidade.

Com o sucesso a nível académico e pessoal apresentado pelo projeto, diretores e professores de outras escolas integram o projeto, e especialistas em música, teatro e dança juntam-se como professores. A formação de profissionais, um importante passo para que o projeto tenha continuidade, fica a cargo do *Inner-City Arts – Annenberg Professional Development Program* (Programa de Desenvolvimento Profissional) que

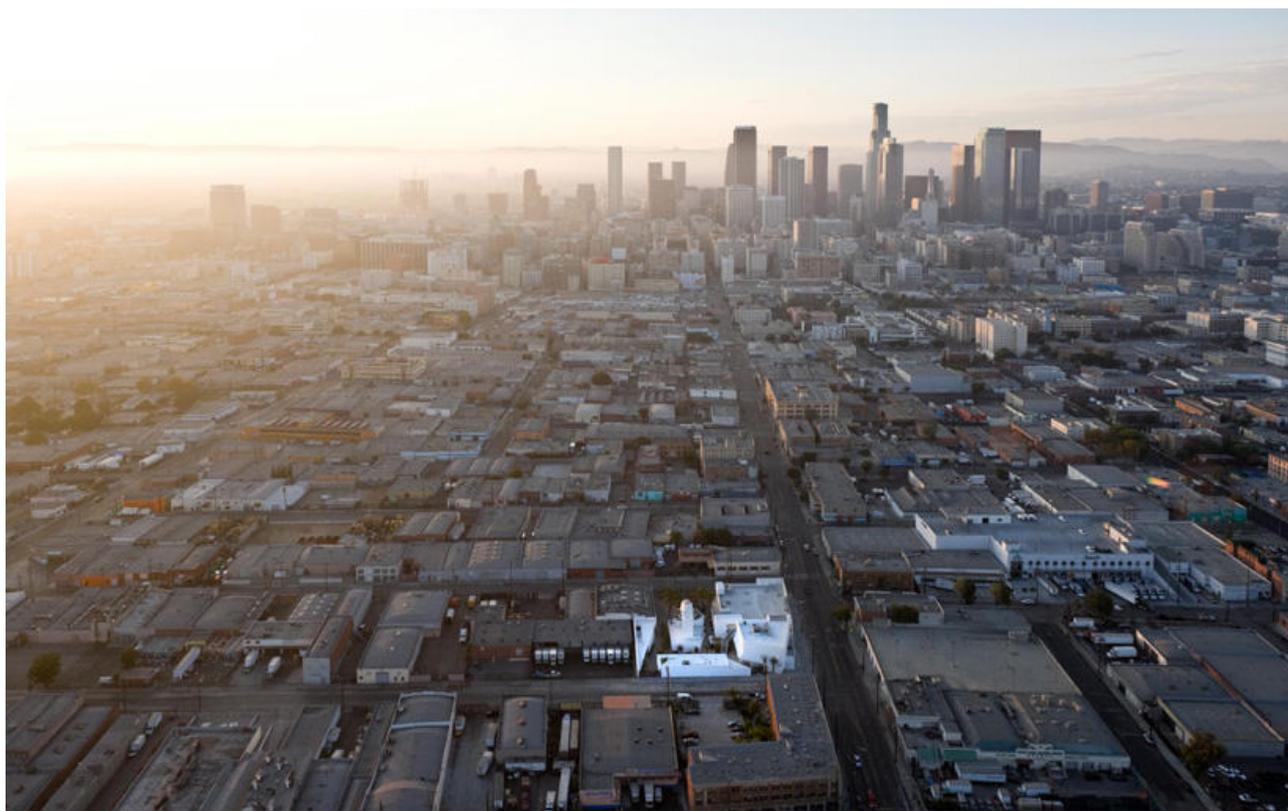
85. INNER-CITY ARTS – **Why We’re Here**. [Em linha] Los Angeles: Inner-City Arts. [Consult. 26 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<<http://www.inner-cityarts.org/why-were-here.php>>

86. “The relation between the child and art is indeed vital, whichever way we look at it.” In EYCK, Aldo Van - **The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm**. Amsterdão: Sun, 20--, p.23

87. *Los Angeles Unified School District* envolve escolas dentro dos limites da cidade de Los Angeles e também de outros municípios nos arredores da cidade in LOS ANGELES UNIFIED SCHOOL DISTRICT, Board of Education – **About the Los Angeles Unified School District**. [Em linha] Los Angeles: Los Angeles Unified School District. [Consult. 26 Nov. 2014] Disponível em WWW:<<http://achieve.lausd.net/Page/82>>

88. INNER-CITY ARTS – **History**. [Em linha] Los Angeles: Inner-City Arts. [Consult. 26 Nov. 2014]. Disponível em WWW:< <http://www.inner-cityarts.org/who-we-are-history.php>>

Fig. 6 – Vista aérea da cidade de Los Angeles, do bairro *Skid Row*.



forma educadores, estudantes universitários e outras pessoas que se dediquem à educação artística, de modo a dar-lhes ferramentas para construírem uma ponte entre as artes e as disciplinas acadêmicas⁸⁹. Atualmente este projeto é “(...) considerado um dos prestadores mais eficazes de educação artística do país (...) e um parceiro vital para a criação de uma Los Angeles mais segura e saudável”⁹⁰, investindo principalmente nas crianças e jovens em maior situação de risco.

Esta “cidade das artes” apresenta dois tipos de programa de ensino, um (1) de aulas para ensino experimental⁹¹, num curso de sete semanas em que se deve frequentar o centro durante e depois do dia de aulas, e outro (2) aos fins-de-semana para um trabalho mais específico incentivando o prosseguimento dos estudos para o ensino superior⁹². Estes programas focam-se numa área específica podendo esta ser na área das artes visuais, música, dança, teatro, cerâmica, fotografia digital e animação. São também realizados programas, como aulas e *workshops*, para os pais e família, estendendo o espectro de ação do projeto. Estes programas podem ser em *storytelling*, dança, teatro, artes visuais e música⁹³, e não só permitem a descoberta das artes dos alunos junto das suas famílias, funcionando como um apoio às crianças, como também contribuem para um desenvolvimento e fortalecimento do espírito de comunidade. Todos os programas da *Inner-City Arts* são com intuito de desenvolver o pensamento crítico, promover a alfabetização e de melhorar os resultados de aprendizagem em geral, estes já com resultados positivos num estudo realizado pela *UCLA – Graduate*

89. INNER-CITY ARTS – **History**. [Em linha] Los Angeles: Inner-City Arts. [Consult. 26 Nov. 2014]. Disponível em WWW:< <http://www.inner-cityarts.org/who-we-are-history.php>>

90. “[Inner-City Arts, widely] regarded as one of the nation’s most effective arts education providers (...) and a vital partner in the work of creating a safer, healthier Los Angeles.” In INNER-CITY ARTS – **Who We Are**. [Em linha] Los Angeles: Inner-City Arts. [Consult. 26 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<<http://www.inner-cityarts.org/who-we-are.php>>

91. INNER-CITY ARTS – **School-Day Programs**. [Em linha] Los Angeles: Inner-City Arts. [Consult. 26 Nov. 2014]. Disponível em WWW:< <http://www.inner-cityarts.org/what-we-do-programs-during-school.php>>

92. INNER-CITY ARTS – **After-School & Weekend Programs**. [Em linha] Los Angeles: Inner-City Arts. [Consult. 26 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<<http://www.inner-cityarts.org/what-we-do-programs-after-school.php>>

93. INNER-CITY ARTS – **Programs for Parents & Families**. [Em linha] Los Angeles: Inner-City Arts. [Consult. 26 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<<http://www.inner-cityarts.org/what-we-do-programs-parents-families.php>>

*School of Education and Information Studies (GSE & IS)*⁹⁴. Em trabalho individual, pequenos ou grandes grupos, as crianças e jovens desenvolvem o seu espírito de comunidade, através da cooperação e da paciência, e desenvolvem também as suas habilidades verbais e de autoconfiança. O trabalho realizado nestes programas fornece ferramentas e competências que apoiam o crescimento académico e desenvolvimento pessoal do aluno.

O apoio de parceiros e financiamentos permitiu que a *Inner-City Arts* expandisse o seu programa e construísse um campus, com espaços e equipamento necessários e adequados⁹⁵, a Este do centro de Los Angeles, no bairro *Skid Row*, um dos mais pobres da cidade. O campus, projetado pelo estúdio *Michael Maltzan Architecture* funciona como uma “cidade” composta por vários espaços destinados ao ensino e prática de diferentes artes, articulados e relacionados de forma a atenuar a diferença entre espaço interior e exterior. Nesta “cidade das artes” encontram-se: uma *blackbox* para cerca de 100 lugares; área de serviços administrativos; estúdios de cerâmica; estúdios de animação de vídeo; salas polivalentes de grande dimensão. Para uma maior flexibilidade e exploração dos espaços são utilizados sistemas como divisórias pivotantes e portas *roll-up*. Nos espaços mais públicos são expostos e partilhados os trabalhos dos alunos⁹⁶.

O sucesso do projeto tem vindo a ser reconhecido por organizações que se interessam em colaborar e, em 2009, a *Inner-City Arts* recebe o prémio *Rudy Bruner* pela excelência urbana⁹⁷.

Considera-se este projeto exemplar pela procurar ser uma “casa” do bairro e da cidade, uma “cidade” que utiliza as artes como ferramenta de união e interação

94. INNER-CITY ARTS – **Why We’re Here**. [Em linha] Los Angeles: Inner-City Arts. [Consult. 26 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<<http://www.inner-cityarts.org/why-were-here.php>>

95. INNER-CITY ARTS – **Art Forms at Inner-City Arts**. [Em linha] Los Angeles: Inner-City Arts. [Consult. 26 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<<http://www.inner-cityarts.org/what-we-do-art-forms.php>>

96. MICHAEL MALTZAN ARCHITECTURE – **Inner-City Arts**. [Em linha] Los Angeles: Michael Maltzan Architecture. [Consult. 26 Nov. 2014] Disponível em WWW:<<http://www.mmaltzan.com/projects/inner-city-arts/>>

97. INNER-CITY ARTS – **History**. [Em linha] Los Angeles: Inner-City Arts. [Consult. 26 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<<http://www.inner-cityarts.org/who-we-are-history.php>>

entre crianças, jovens e pais. Este, através das atividades e programas que desenvolve também procura, tal como o *El Sistema* (ver 1.2.1.), dar esperança à vida das crianças e jovens de comunidades desfavorecidas, oferecendo-lhes ferramentas para construírem um futuro com mais oportunidades.

Fig. 7 – Pátio da *Inner-City Arts*.

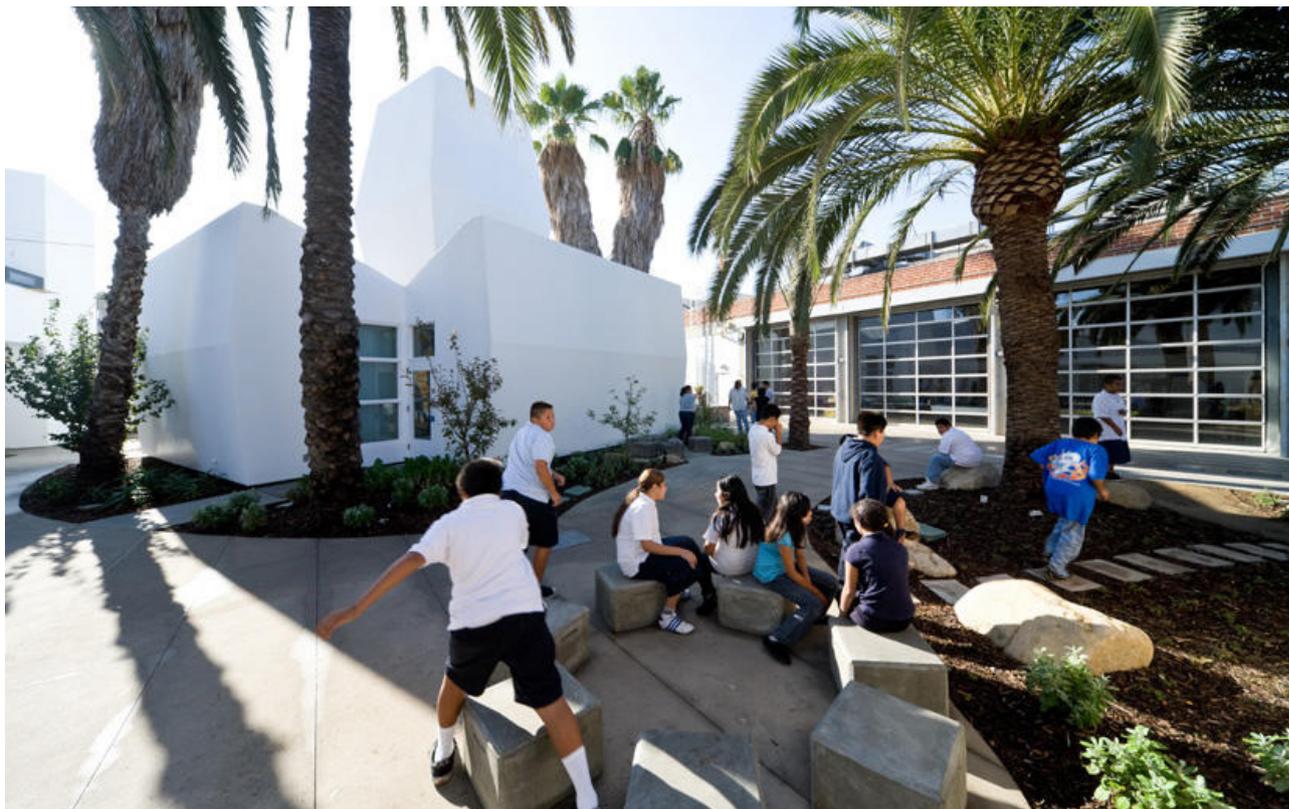


Fig. 8 – Sala polivalente da *Inner-City Arts*.



1.2.3. Orquestra Geração, o El Sistema português

É em 2007, a par do início do ano letivo 2007/2008, que numa conversa entre Jorge Augusto Miranda (à época inserido no Departamento da Educação e da Cultura da Câmara Municipal da Amadora) e o Professor António Wagner Diniz se decide adicionar uma orquestra ao Projeto Geração, inserido no bairro da Boba, concelho da Amadora, desde 2005⁹⁸. Dado o sucesso obtido nesta primeira orquestra, associada à Escola Miguel Torga, o projeto tem continuidade e expande-se para outros territórios iniciando-se o projeto Orquestra Geração⁹⁹. O projeto estende-se pela área metropolitana de Lisboa e também se encontra em Coimbra, Amarante, Mirandela e Murça¹⁰⁰.

Este projeto centra-se na ação e desenvolvimento social através da música e aplica, em Portugal, o método do *El Sistema* (ver 1.2.1.), criado na Venezuela. O projeto destina-se a escolas do 1º, 2º e 3º ciclos inseridas em bairros problemáticos ou de habitação social onde problemas de insucesso e absentismo escolar, exclusão social, marginalidade e situações familiares frágeis são mais comuns¹⁰¹. O principal objetivo do projeto é, através do ensino da música em prática de grupo (orquestra), a inclusão social das crianças e jovens de bairros mais problemáticos na sociedade¹⁰². Associados ao principal objetivo estão outros objetivos como: (1) o combate ao abandono e insucesso escolares; (2) a aproximação da família da vida escolar dos alunos; (3) estimular o trabalho em grupo, a disciplina e o espírito de responsabilidade; (4) aumentar a

98. ORQUESTRA GERAÇÃO - **Orquestra Geração**. [Em linha] Lisboa. [Consult. 31 Out. 2014]. Disponível em WWW:<<http://www.orquestra.geracao.aml.pt/o-projecto>>

99. ORQUESTRA GERAÇÃO - **Orquestra Geração**. [Em linha] Lisboa. [Consult. 31 Out. 2014]. Disponível em WWW:<<http://www.orquestra.geracao.aml.pt/o-projecto>>

100. ORQUESTRA GERAÇÃO - **Orquestra Geração**. [Em linha] Lisboa. [Consult. 31 Out. 2014]. Disponível em WWW:<<http://www.orquestra.geracao.aml.pt/o-projecto>>

101. OBSERVATÓRIO LUTA CONTRA A POBREZA NA CIDADE DE LISBOA - **Ficha de Caracterização de Projecto: Orquestra Geração**. Lisboa. p.4

102. OBSERVATÓRIO LUTA CONTRA A POBREZA NA CIDADE DE LISBOA - **Ficha de Caracterização de Projecto: Orquestra Geração**. Lisboa. p.4

autoestima dos alunos, das suas famílias e comunidade; (5) a construção de projetos de vida mais promissores; (6) o acesso de todos à educação musical¹⁰³. Apesar do seu foco nas camadas jovem e infantil, o espectro de ação do projeto estende-se às famílias, que se tornam mais participativas na vida escolar das crianças, à comunidade que se orgulha da sua orquestra, e possível e desejavelmente à cidade. Mas como?

O projeto Orquestra Geração é apoiado pelo Ministério da Educação, ficando a coordenação pedagógica geral, artística e administrativa e executiva a cargo da Escola de Música do Conservatório Nacional¹⁰⁴. Em cada escola em que o projeto é aplicado deve existir um coordenador musical (a cargo e sob responsabilidade da Escola de Música do Conservatório Nacional) que organiza a estrutura de funcionamento do projeto na escola, e um coordenador de escola (professor da escola, nomeado pela direção) que está responsável pelos alunos, articulando os professores, a escola e as famílias. Os professores do projeto são indicados pela Escola de Música do Conservatório Nacional, após uma autorização por parte do Ministério da Educação e Ciência para a sua contratação¹⁰⁵. A formação de formadores/professores para aplicação deste método e a existência de parceiros financeiros são dois pontos fundamentais para a garantia da continuidade do projeto.

O processo inicia-se com a divulgação do projeto e recrutamento de alunos, selecionados pela coordenação pedagógica. Feito o recrutamento de alunos o projeto divide-se em quatro fases: a (1) primeira fase desenvolve-se em 3 anos de implementação (vão-se introduzindo lentamente os diferentes tipos de instrumentos) em escolas básicas de ensino (1º, 2º e 3º ciclos) passando os alunos por vários níveis de orquestra de acordo com o seu desenvolvimento; a (2) segunda fase (já iniciada no ano letivo 2012/2013) visa a constituição de orquestras municipais, reunindo

103. OBSERVATÓRIO LUTA CONTRA A POBREZA NA CIDADE DE LISBOA - **Ficha de Caracterização de Projecto: Orquestra Geração**. Lisboa. p.4

104. ORQUESTRA GERAÇÃO - **Orquestra Geração**. [Em linha] Lisboa. [Consult. 31 Out. 2014]. Disponível em WWW:<<http://www.orquestra.geracao.aml.pt/o-projecto>>

105. ORQUESTRA GERAÇÃO - **Orquestra Geração**. [Em linha] Lisboa. [Consult. 31 Out. 2014]. Disponível em WWW:<<http://www.orquestra.geracao.aml.pt/o-projecto>>

alunos que finalizaram o 9º ano e pretendem continuar a prática orquestral (mesmo que estes não prossigam um ensino relacionado com a música); a (3) terceira fase, a par do desenvolvimento progressivo das duas fases anteriores, visa a constituição de orquestras regionais (Sul, Centro, Norte) agrupando as orquestras municipais de cada região; a (4) quarta fase propõe a constituição de uma orquestra nacional de cariz profissional (tal como a *Orquestra Sinfónica Simón Bolívar*, o expoente máximo do *El Sistema* venezuelano), formada por alunos selecionados entre os melhores das orquestras regionais¹⁰⁶. Todas estas orquestras pretendem ser um instrumento de união das populações locais, com a integração dos seus jovens neste projeto social e educativo. A frequência é gratuita e os instrumentos são cedidos aos alunos, por apoios da autarquia ou de outros financiadores (como por exemplo a Fundação Calouste Gulbenkian e a Fundação EDP)¹⁰⁷. As parcerias com outros financiadores são também importantes para a realização de iniciativas complementares do projeto.

O trabalho em grupo é um fator fulcral para a consecução dos objetivos do projeto e para a partilha de experiências, sonhos, ambições, etc, sendo o empenho individual, assiduidade e disciplina fatores igualmente importantes para que o grupo possa funcionar. Os alunos mais avançados são encorajados a ajudar os mais iniciados, uma entreajuda que aumenta a autoestima e o sentido de responsabilidade, colocando-os como intervenientes diretos do projeto.

O ensino instrumental é realizado com aulas mais individuais de técnica instrumental, aulas de naipe (todos os instrumentos do mesmo tipo), prática de orquestra e ainda aulas de formação musical e coro. Neste projeto não é feita uma avaliação formal, sendo o desenvolvimento das competências musicais do aluno um meio para atingir os objetivos sociais descritos anteriormente¹⁰⁸.

106. ORQUESTRA GERAÇÃO - **Orquestra Geração**. [Em linha] Lisboa. [Consult. 31 Out. 2014]. Disponível em WWW:<<http://www.orquestra.geracao.aml.pt/o-proyecto>>

107. ORQUESTRA GERAÇÃO - **Orquestra Geração**. [Em linha] Lisboa. [Consult. 31 Out. 2014]. Disponível em WWW:<<http://www.orquestra.geracao.aml.pt/o-proyecto>>

108. OBSERVATÓRIO LUTA CONTRA A POBREZA NA CIDADE DE LISBOA - **Ficha de Caracterização de Projecto: Orquestra Geração**. Lisboa. p.9

Fig. 9 - Ensaio da Orquestra Geração na sala de convívio da Escola Miguel Torga.



As aulas decorrem nas instalações das escolas selecionadas ou noutros espaços disponíveis que se adaptam ao ensino da música. Os corredores e *halls* são utilizados como espaços de aprendizagem informal, onde os alunos tocam em conjunto e aprendem com o trabalho uns dos outros. O projeto conta com sete horas semanais em horário pós-escolar, mas sem um programa curricular fixo, sendo flexível o tipo de aula a realizar, de acordo com as necessidades e objetivos da altura¹⁰⁹.

As apresentações públicas das orquestras são uma importante parte da estratégia para motivação dos alunos e de demonstração do trabalho realizado às famílias e comunidade. Estas apresentações podem ser feitas em concertos, *workshops* e estágios e também contribuem para a socialização e aproximação de alunos inseridos em diferentes bairros e orquestras. Para a realização das apresentações, sem um espaço próprio, as orquestras deslocam-se a salas de concerto, mas também a outros espaços desenhados para outras funções.

São resultados do projeto as Orquestras Municipais da Amadora, Oeiras, Sesimbra e Sintra e ainda a Orquestra Interatlântico, que reúne os concelhos de Oeiras, Sesimbra e Sintra. Em 2011 o projeto foi considerado um dos 50 projetos identificados como Boas Práticas pela Comissão Europeia (REGEA)¹¹⁰.

Considera-se este projeto, tal como o *El Sistema*, um exemplo de destaque pois recupera, em Portugal, os objetivos sociais da educação musical. Através deste projeto as crianças e jovens desenvolvem o espírito de equipa e também ferramentas individuais que permitem um futuro com mais promissor, não necessariamente na área musical. Os resultados obtidos não só se refletem nas crianças e jovens mas também, tal como referido anteriormente, estendem-se às famílias e comunidade, e porque não à cidade?

109. ORQUESTRA GERAÇÃO - **Orquestra Geração**. [Em linha] Lisboa. [Consult. 31 Out. 2014]. Disponível em WWW:<<http://www.orquestra.geracao.aml.pt/o-projeto>>

110. OBSERVATÓRIO LUTA CONTRA A POBREZA NA CIDADE DE LISBOA - **Ficha de Caracterização de Projecto: Orquestra Geração**. Lisboa. p.7

Fig. 10 - Gala da Orquestra Geração no Teatro S. Luiz.

Fig. 11 - Orquestra Geração no auditório da Fundação Calouste Gulbenkian.





1.2.4. Orquestra de Instrumentos Reciclados de Cateura, a orquestra reciclada

A origem da *Orquestra de Instrumentos Reciclados de Cateura*¹¹¹ remonta a 2006, quando Favio Chávez começa a trabalhar com a comunidade de *Bañado de Sur*, em Assunção, Paraguai, como técnico ambiental¹¹², apesar de só no final de 2012, após ter sido lançado o *trailer* do documentário *Landfill Harmonic* que conta a história da mesma, ter obtido mais reconhecimento. A comunidade de *Bañado de Sur*, por vezes denominada como de Cateura (principal e maior aterro em Assunção, capital do Paraguai), tal como muitas outras, vive com e dos resíduos do aterro.

Um dia Favio, músico amador, leva os seus alunos da escola de música no Carapeguá a Cateura, o que despoleta a vontade dos trabalhadores do aterro que os seus filhos também tenham oportunidade de aprender música. Favio começa a ficar umas horas extra na comunidade para dar aulas de música aos filhos dos trabalhadores, mas existia a necessidade de instrumentos para o ensino¹¹³. Aliando essa necessidade à realidade em que a comunidade se insere (em que os resíduos significam trabalho e recursos) surge a ideia de se produzirem instrumentos musicais a partir do material reciclado, transformando os resíduos em música. Favio e Nicolás Gómez, trabalhador do aterro de Cateura e assim o conhecedor das características dos materiais¹¹⁴, realizam os primeiros instrumentos testando a eficiência dos materiais encontrados no aterro. Foram desenvolvidos materiais, técnicas e processos construtivos de forma a otimizar os instrumentos e possibilitar a elaboração de outros instrumentos. E, assim, se começa a formar o grupo musical dirigido por Favio Chávez composto por crianças

111. Orquestra de Instrumentos Reciclados de Cateura daqui em diante designada como OIRC

112. ORQUESTA DE INSTRUMENTOS RECICLADOS DE CATEURA – **La Orquesta**. [Em linha] [Consult. 26 Fev. 2015] Disponível em WWW:<<http://www.recycledorchestracateura.com/#!orquestra/c11ql>>

113. ORQUESTA DE INSTRUMENTOS RECICLADOS DE CATEURA – **Historial del Proyecto**. [Em linha] [Consult. 26 Fev. 2015] Disponível em WWW:<<http://www.recycledorchestracateura.com/#!historial/cdsl>>

114. TEDxAmsterdam 2015 – **Favio Chávez: The world sends us garbage, we send back music** [Registo vídeo em linha] TEDxAmsterdam, 2015. Disponível em WWW:<<http://tedx.amsterdam/speakers/favio-chavez/>>

Fig. 12 - Alunos da OIRC à porta do espaço da orquestra.



e jovens que vivem em situações precárias, vulneráveis e de exclusão social, residentes na comunidade de *Bañado Sur* e também de outras comunidades próximas. Naquele lugar, tal como Favio Chávez relata “(...) transformamos o lixo em música”¹¹⁵.

Os instrumentos de cordas e percussão são construídos na oficina de *lutherie* da orquestra. Os instrumentos de sopro são produzidos em Capiatá, na oficina de Don Tito Romero, um *luthier* de instrumentos de sopro que ofereceu a sua ajuda para construir os instrumentos de sopro a partir de material reciclado¹¹⁶. A estrutura de todos os instrumentos é feita na oficina e as cordas e outros acessórios de cada instrumento são colocados pelo diretor da orquestra, acompanhado dos músicos de cada instrumento, e em conjunto fazem as afinações necessárias para que os instrumentos estejam prontos a ser utilizados. Os instrumentos musicais da *OIRC* assemelham-se a violinos, violas, violoncelos, baixos, guitarras, flautas, saxofones, trompetes, trombones e instrumentos de percussão, funcionando atualmente quase como instrumentos formais.

Este projeto tem como objetivo desenvolver um processo de formação para estas crianças e jovens através da música, utilizando-a como elemento motivador. São proporcionadas experiências que ajudam estas crianças a aprender, a permanecer na escola (numa área em que mais de 40% das crianças deixa a escola porque são necessários para trabalhar para a família¹¹⁷), a desenvolver a sua criatividade e a criar um futuro com mais oportunidades¹¹⁸.

O sucesso da *OIRC* tem-se refletido em convites para visitar e apresentar obras em países como a Colômbia, Brasil, Chile, Argentina, Equador, Perú, Panamá, Estados Unidos, Canadá, Noruega, Alemanha, França, Holanda, Bélgica, Espanha,

115. “(...) [en este lugar] convertimos la basura en música.” in TEDxAmsterdam 2015 – **Favio Chávez: The world sends us garbage, we send back music** [Registo vídeo em linha] TEDxAmsterdam, 2015. Disponível em WWW:<<http://tedx.amsterdam/speakers/favio-chavez/>>

116. ORQUESTA DE INSTRUMENTOS RECICLADOS DE CATEURA – **Instrumentos**. [Em linha] [Consult. 26 Fev. 2015] Disponível em WWW:<<http://www.recycledorchestracateura.com/#!instrumentos/c65t>>

117. LANDFILLHARMONIC – **The Orchestra**. [Em linha] The LandFillharmonic. [Consult. 23 Fev. 2015] Disponível em WWW:<<http://www.landfillharmonicmovie.com/#the-orchestra>>

118. ORQUESTA DE INSTRUMENTOS RECICLADOS DE CATEURA – **Biografía**. [Em linha] [Consult. 26 Fev. 2015] Disponível em WWW:<<http://www.recycledorchestracateura.com/#!the-band/cjg9>>

Suíça, Palestina e Japão¹¹⁹. Nos países visitados a *OIRC* deixa a mensagem da cultura ser uma necessidade básica, utilizando neste caso a educação musical como ferramenta de formação do indivíduo, mesmo que seja a um nível básico e em situações precárias.

Considera-se este exemplo, um projeto singular e de grande sucesso e importância. Este não só utiliza a música como ferramenta de inclusão social e formação do indivíduo, como também, procura valorizar os bens da comunidade, neste caso os resíduos existentes no aterro que são a fonte de subsistência de muitas famílias residentes, famílias com poucas possibilidades financeiras. Com a falta de fundos monetários e com o seu conhecimento relativamente as características e potencialidades dos materiais, estes deixam de ser lixo, e passam a representar um bem maior - a música.

119. ORQUESTA DE INSTRUMENTOS RECICLADOS DE CATEURA – **La Orquesta**. [Em linha] [Consult. 26 Fev. 2015] Disponível em WWW:<<http://www.recycledorchestracateura.com/#!orquesta/c11ql>>

Fig. 13 - Concerto da *OIRC* na Fundação Champalimaud, em Lisboa.

Fig. 14 - Integrantes da *OIRC* e respetivos instrumentos.





2. A Cidade como Casa

2.1. A Cidade como Casa

No que respeita à cidade moderna, considera-se pertinente apresentar questões como a ausência de “lugar” e a conseqüente falta de identidade levantadas por Aldo Van Eyck, por se considerarem também condicionantes reais da cidade contemporânea. Também questões levantadas por Jorge Jáuregui se associam ao mesmo tipo de inquietações, quanto à cidade contemporânea, como a dispersão urbana que esta apresenta.

Aldo Van Eyck questiona: serão as cidades desenhadas para as crianças, e, portanto, para os cidadãos¹²⁰? Van Eyck considera que se as cidades deixaram de ter e ser lugar para as crianças, é porque também não o tem para o homem adulto. Sem espaço para as crianças, Van Eyck afirma que estas então “não são cidades”¹²¹. Aldo Van Eyck declara uma falta do sentido de “casa” na cidade moderna (que se considera encontrar também na cidade contemporânea) e uma conseqüente necessidade de humanização da mesma. Este sentido de “casa” a que Van Eyck se refere associa-se à sua perspectiva de que devemos habitar a cidade como habitamos a casa e viver na

120. EYCK, Aldo Van - **The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm**. Amsterdão: Sun, 20-- P.18

121. “[If they are not meant for citizens – ourselves –]they are not cities.” In EYCK, Aldo Van - **The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm**. Amsterdão: Sun, 20-- p.19

casa como vivemos na cidade¹²², estejamos onde estivermos. Segundo Aldo Van Eyck “uma cidade é uma cidade porque também é uma grande casa / Uma casa é uma casa porque também é uma pequena cidade”¹²³. Como apoio à compreensão da relação casa-cidade o autor utiliza a árvore como uma espécie de analogia, tanto na cidade como na árvore identifica uma sequência natural para uma entidade integrada (casa-cidade e folha-árvore)¹²⁴. Esta não é uma analogia direta visto que a árvore não pode ser concebida como uma sequência de componentes individuais (folha, ramos, etc.), numa ideia ascendente e de complexidade para formar um todo como a cidade pode (casas, ruas, quarteirões, etc.)¹²⁵. A semelhança que Van Eyck encontra entre a casa e a cidade é que ambas são (ou devem ser) um lugar ou conjunto de lugares humanizados e isso implica terem a justa medida (*right size*). Para ser um verdadeiro grupo de lugares Aldo Van Eyck deixa implícito que não se pode sair de um lugar sem se entrar noutro, a saída deve significar uma entrada¹²⁶.

Van Eyck identifica uma ausência de justa medida e consequentemente de escala humana na cidade moderna¹²⁷. O mesmo autor descreve estas cidades como “*just planned wasteland*”¹²⁸, como resultado de um planeamento e organização dos elementos da cidade comum e repetitivo. Segundo Van Eyck os edifícios e estruturas

122. EYCK, Aldo Van - **The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm**. Amsterdão: Sun, 20-- p.65

123. “A city is a city because it is also a large house/ A house is a house because it is also a small City” in EYCK, Aldo Van - **The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm**. Amsterdão: Sun, 20-- p.102.

124. EYCK, Aldo Van - **The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm**. Amsterdão: Sun, 20--p.100

125. EYCK, Aldo Van - **The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm**. Amsterdão: Sun, 20-- p.101

126. EYCK, Aldo Van - **The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm**. Amsterdão: Sun, 20-- p.56

127. “As soon however as they [abstract antonyms] are permitted to materialize into house or city their emptiness materializes into cruelty, for in such places everything is always too large and too small, too few and too many, too far and too near, too much and too little the same, too much and too little diferente. There is no question of right-size (by right size I mean the right effect of size) and hence no question of human scale.” in EYCK, Aldo Van - **The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm**. Amsterdão: Sun, 20--

128. “Just planned wasteland” in EYCK, Aldo Van – Steps Towards a Configurative Discipline. In **Collected articles and other writings 1947-1998**. Amsterdão: Sun, 2008. p.328.

surtem agressivamente e tornam o espaço num vazio sem significado, sem emoção¹²⁹. Na ausência de lugar, estes elementos, que este autor considera desproporcionados, estimulam a existência de opostos que não se relacionam e criam limites. O mesmo autor alerta ainda que apesar de se verificar uma tentativa de organização da cidade moderna eliminando e reestruturando os “bairros pobres”, as cidades se passam a caracterizar por uma “ausência de lugar” organizada¹³⁰. Van Eyck refere ainda que sem lugar e ocasião não há identidade¹³¹. Entende-se, segundo a definição proposta por Aldo Van Eyck, que lugar é o espaço humanizado, tal como ocasião é o tempo humanizado. Ambos implicam a experiência humana no espaço e tempo, associando o mesmo autor à imagem do esqueleto - sem uma vida nele e em torno dele, não é uma pessoa, então um lugar não é um lugar se não tiver alguém a experienciá-lo¹³².

Já para Jorge Jáuregui “a trilogia ambiente-desigualdade-mobilidade está no centro da questão urbana que caracteriza as cidades do século XXI”¹³³ – considerando que os problemas ambientais se encontram associados ao saneamento, contaminação do ar e das águas e ao consumo de combustíveis fósseis, a desigualdade social relaciona-se com o acesso aos serviços públicos, e a mobilidade com a constante expansão da cidade e intensa utilização do automóvel. Segundo o mesmo autor “(...) desde os anos 80 que se assiste a uma precarização das relações económicas e sociais, refletindo-se também no espaço urbano”¹³⁴ contribuindo, assim, para a ocupação das periferias

129. EYCK, Aldo Van - **The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm**. Amsterdão: Sun, 20-- p.93

130. EYCK, Aldo Van - **The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm**. Amsterdão: Sun, 20-- p.66

131. EYCK, Aldo Van - **The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm**. Amsterdão: Sun, 20-- p.61

132. EYCK, Aldo Van - **The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm**. Amsterdão: Sun, 20-- p.67

133. “El trípode ambiente-desigualdad-movilidad está en el centro de la cuestión urbana que caracteriza a las ciudades del siglo XXI.” In JÁUREQUI, Jorge Mario - **Arquitectura, Urbanismo y Compromiso Social**. [Em linha] [Consult. 20 Nov. 2014] Disponível em WWW:<<http://www.jauregui.arq.br/arb-urb.html>>

134. “(...) desde los años 80 es la precarización de las relaciones económicas y sociales como un todo, con su manifestación en el espacio urbano.” In JÁUREQUI, Jorge Mario - **Economías Informales/Espacios Temporarios**. [Em linha] [Consult. 20. Nov. 2014] Disponível em WWW:<http://www.jauregui.arq.br/econ_info.html>

Fig. 15 - Corredor da Escola de Música do Conservatório Nacional.



Fig. 16 -O espaço humanizado na Escola de Música do Conservatório Nacional



dos centros urbanos que se estendem desde o centro da cidade através de tecidos não hierárquicos e não organizados¹³⁵. Jorge Jáuregui identifica a dispersão para as periferias como “um processo desurbanizante em ambos os casos, com características de conectividade-desconectividade diferentes”¹³⁶ (os casos de dispersão a que se refere são: (1) tanto de pessoas de uma classe social mais alta que procuram a calma fora do centro agitado da cidade, (2) tanto de população com menos posses que são alojadas em terrenos periféricos de menor custo) que diferencia as classes sociais criando uma clara divisão e conseqüentemente exigindo uma maior segurança no limite entre estas. Jáuregui identifica como resultado desse processo “desurbanizante” a clara divisão entre o que é a cidade planeada/formal que obedece a regras de organização e ordem estabelecidas pelo poder público, e a cidade não planeada/informal, para a qual não existem regras de operar previamente estabelecidas¹³⁷ senão as suas “leis” próprias. O mesmo autor alerta também que esta dicotomia urbana (entre a cidade planeada e a cidade não planeada) estimula a exclusão e divisão social (e a conseqüente marginalização, violência, condições de vida precárias, etc.)¹³⁸. Jáuregui identifica este crescimento e distribuição desigual da cidade contemporânea como resultado de uma “(...) falta de estratégias e políticas urbanas capazes de re-articular o território urbano com continuidade”¹³⁹.

É importante frisar a ausência de estratégias apontada por Jorge Jáuregui, estratégias socio-espaciais que procurem um crescimento da cidade como um todo, com

135. JÁUREGUI, Jorge Mario - **Arquitectura, Urbanismo y Compromiso Social**. [Em linha] [Consult. 20 Nov. 2014] Disponível em WWW:<<http://www.jauregui.arq.br/arq-urb.html>>

136. “Esto determina un proceso desurbanizante en ambos casos, con características de conectividad-desconectividad diferentes” in JÁUREGUI, Jorge Mario - **Arquitectura, Urbanismo y Compromiso Social**. [Em linha] [Consult. 20 Nov. 2014] Disponível em WWW:<<http://www.jauregui.arq.br/arq-urb.html>>

137. JÁUREGUI, Jorge Mario - **Arquitectura, Urbanismo y Compromiso Social**. [Em linha] [Consult. 20 Nov. 2014] Disponível em WWW:<<http://www.jauregui.arq.br/arq-urb.html>>

138. JÁUREGUI, Jorge Mario. **Urban and Social Articulation: Megacities, exclusion and “Worldzation”** [Em linha] [Consult. 11 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<http://www.jauregui.arq.br/urban_design.html>

139. “(...) la carencia de estrategias y políticas urbanas capaces de rearticular el territorio urbano con continuidad y coordinación de iniciativas.” In JÁUREGUI, Jorge Mario – **Nuevas respuestas para las Metrópolis Contemporáneas: el PAC Urbano (Programa de Aceleración del Crecimiento) del Gobierno Lula**. [Em linha] [Consult. 20 Nov. 2014] Disponível em WWW:<http://www.jauregui.arq.br/nuevas_respuestas.html>

continuidade e na procura de espaços humanizados, como Aldo Van Eyck descreve: “lugares”. A existência destas estratégias e políticas urbanas poderiam contribuir para a redução da dispersão urbana e amenização da problemática da exclusão social que se sentem na cidade contemporânea.

2.1.2. O interstício como espaço público

A divisão entre as áreas formais e informais observada na cidade contemporânea resulta num limite, físico ou não, entre esses dois mundos. Nestes limites ou fronteiras cruzam-se e encontram-se fatores éticos, políticos, sociais, económicos de cada uma das partes, de cada pessoa. Na identificação de uma falta de estratégias de atuação na cidade, tanto Aldo Van Eyck como Jorge Jaurégui defendem que é no limite (no espaço fronteira), onde os extremos se encontram, que se deve trabalhar e procurar a criação de “lugar”, o espaço humanizado.

Aldo Van Eyck considera que a arquitetura deve estender o “estreito limite” (o espaço entre os extremos como por exemplo as áreas planeadas e não planeadas da cidade, o grande-pequeno, etc.) e através da construção, desde a casa à escala da cidade, proporcionar lugares “reais” para pessoas “reais” e coisas “reais”¹⁴⁰, criar o mundo de entre-espaços (*in-between*), o lugar para o fenómeno duplo (*twin phenomena*)¹⁴¹. O mesmo autor defende a articulação da transição entre os opostos através de entre-espaços que induzem a simultânea consciência do que é significativo em ambos os 140. EYCK, Aldo Van - **The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm**. Amsterdão: Sun, 20-- p.55

141. Aldo Van Eyck defende que os opostos (grande, pequeno; longe, perto; etc), que na cidade moderna resultam como partes dissociadas, são ambivalentes e se completam tornando-se em fenómeno duplo (*twin phenomena*). Relativamente ao conceito de fenómeno duplo (*twin phenomena*) Van Eyck considera o espaço que resulta entre eles, o entre-espaço (*in-between*), tão importante como cada um dos opostos, é onde estes entram em equilíbrio. Esta nota (escrita de acordo com os escritos de Aldo Van Eyck e dos textos de apoio de Francis Strauven que são utilizados como referências para a construção do texto do presente trabalho) pretende apenas ser uma ferramenta de apoio à compreensão destes conceitos.

lados. Estes entre-espços segundo Aldo Van Eyck são o terreno comum onde os elementos contrastantes interagem e se tornam fenómeno duplo¹⁴². É defendido pelo mesmo autor um planeamento que procure a construção de lugar e ocasião, que se baseie na consciência de que é nos entre-espços onde os extremos se encontram e tornam um fenómeno duplo, que seja um contramolde da realidade humana, e assim conceber lugares onde o homem se sinta em “casa” esteja onde estiver¹⁴³. Aldo Van Eyck defende uma distribuição destes lugares (cada um com uma função, ou até a mesma mas de uma maneira diferente) pelas diferentes áreas da cidade, fazendo com que todo o conjunto da cidade ganhe relevância pela sua singularidade¹⁴⁴. Na necessidade de humanização da cidade moderna (que se considera verificar também na cidade contemporânea) pela carência de lugar, o espaço onde o homem se sente em “casa”, o mesmo autor considera que o arquiteto-urbanista deve proporcionar o lugar para esse “regresso a casa” (*homecoming*), deve conceber uma arquitetura do lugar, da ocasião¹⁴⁵. Aldo Van Eyck identifica o trabalho em separado das disciplinas arquitetura e urbanismo como um problema que está na génese das questões levantadas quanto à cidade moderna. O mesmo autor defende uma alteração do processo de desenho e pensamento a fim de se conceber arquitetura urbanisticamente e urbanismo arquitetonicamente¹⁴⁶, pois tal como defende “a casa é como uma pequena cidade se for uma verdadeira casa e uma cidade é uma grande casa se for uma verdadeira cidade”.

142. EYCK, Aldo Van - **The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm**. Amsterdão: Sun, 20-- p.63

143. EYCK, Aldo Van - **The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm**. Amsterdão: Sun, 20-- p.63

144. EYCK, Aldo Van - **The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm**. Amsterdão: Sun, 20-- p.84

145. EYCK, Aldo Van - **The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm**. Amsterdão: Sun, 20-- p.62

146. EYCK, Aldo Van - **The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm**. Amsterdão: Sun, 20-- p.60

“Uma parede, um banco ou alguns degraus onde repousar, falar, esperar ou ver; uma mesa em torno da qual as pessoas se reúnem para uma ocasião; um corrimão, parede ou poste contra o qual se pode inclinar e fumar um cachimbo, uma porta que permite ficar com dignidade. Todas estas coisas não são espaços mas constituem lugar no seu sentido físico mais direto.”

In EYCK, Aldo Van - The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm. Amsterdão: Sun, 20-- p.69

Fig. 17 - Mobiliário restaurado e adaptado pelo grupo Pátio Ambulante.



Em linha com Aldo Van Eyck, Jorge Jáuregui considera o entre-espaço, o interstício, como o lugar de expressão para a arquitetura contemporânea¹⁴⁷, os lugares que se encontram entre as áreas planeadas e não planeadas da cidade. Estas últimas são destacadas por Jáuregui pela enorme interação social que se encontra nestes espaços independentemente do tipo de contexto em que se insere (cidade planeada ou não planeada, situações económicas mais precárias ou não, etc.)¹⁴⁸. O mesmo autor identifica a ambiguidade como uma “(...) peça fundamental da informalidade”¹⁴⁹, não existem passagens bruscas, “(...) o que define cada parte e a outra é a continuidade (...)”¹⁵⁰ entre si, diluem-se os limites habitação/rua e a rua é parte da casa. Jáuregui identifica na cidade informal uma essência criativa refletida num permanente intercâmbio entre as pessoas e crê que esta (a cidade informal - mesmo que por vezes em situações de carência económica ou desenho urbano sem nenhuma qualidade) pode ser uma referência sobre como atuar no todo da cidade contemporânea¹⁵¹. Jorge Jáuregui considera que as estratégias de intervenção socio-espacial necessárias na cidade contemporânea devem procurar novas relações que articulem a grande e a pequena escalas, a fim de transformar a cidade num conjunto de qualidade e mais conectada¹⁵². Estas intervenções, segundo o mesmo autor, devem ser “instrumentos de mediação” que conciliem o interesse geral da cidade e os interesses das comunidades

147. JÁUREGUI, Jorge Mario - **Condensações: Pensamentos, absorções e contaminações em torno de questões relativas à arquitetura, ao urbanismo, à paisagem e à arte contemporânea.** [Em linha] [Consult. 20 Nov. 2014] Disponível em WWW:<<http://www.jauregui.arq.br/condensa.html>>

148. JÁUREQUI, Jorge Mario - **Economías Informales/Espacios Temporarios.** [Em linha] [Consult. 20. Nov. 2014] Disponível em WWW:<http://www.jauregui.arq.br/econ_info.html>

149. “[La ambigüedad es, en este sentido,] pieza fundamental de la informalidade” In JÁUREQUI, Jorge Mario - **Arquitectura, Urbanismo y Compromiso Social.** [Em linha] [Consult. 20 Nov. 2014] Disponível em WWW:<<http://www.jauregui.arq.br/arq-urb.html>>

150. “(...) lo esencial que define cada parte que se conecta a otra, es la continuidad (...)” In JÁUREQUI, Jorge Mario - **Arquitectura, Urbanismo y Compromiso Social.** [Em linha] [Consult. 20 Nov. 2014] Disponível em WWW:<<http://www.jauregui.arq.br/arq-urb.html>>

151. JÁUREQUI, Jorge Mario - **Economías Informales/Espacios Temporarios.** [Em linha] [Consult. 20. Nov. 2014] Disponível em WWW:<http://www.jauregui.arq.br/econ_info.html>

152. . JÁUREGUI, Jorge Mario – **Nuevas respuestas para las Metrópolis Contemporáneas: el PAC Urbano (Programa de Aceleración del Crecimiento) del Gobierno Lula.** [Em linha] [Consult. 20 Nov. 2014] Disponível em WWW:<http://www.jauregui.arq.br/nuevas_respuestas.html>

locais¹⁵³ e devem ainda procurar articular “lugar, estrutura social e condições de vida”, oferecendo opções que potencializem o existente e que permitam diferentes alternativas de evolução e transformação do espaço público e da cidade¹⁵⁴. Jáuregui defende que as intervenções também devem também ser um impulso para a revitalização e inclusão da comunidade no contexto da cidade¹⁵⁵. A articulação urbana, segundo Jorge Jáuregui referindo-se ao ponto de vista da América Latina, deve-se focar em diferentes questões (que no entanto se considera estender a outros locais) descrevendo-se algumas delas: (1) criar condições vida urbana comum nos territórios excluídos da cidade; (2) pensar no espaço público da cidade não só como um espaço confortável mas também como espaço de informação, interação e educação; (3) utilizar o espaço público como palco para eventos culturais de modo a introduzir a cultura de modo informal na vida urbana; (4) pensar sobre os limites da cidade contemporânea; (5) introduzir elementos de pequena dimensão na cidade através de uma rede de centralidades – tal como Aldo Van Eyck também defende - que articula a pequena e a grande escala da cidade¹⁵⁶.

Entende-se que o espaço público, considerado por Jorge Jáuregui como “(...) o fator número um de regeneração urbana”¹⁵⁷, pode acontecer no entre-espaço, no espaço congregador de diferentes pessoas, culturas, mentalidades, etc. Para tal, considera-se pertinente que as estratégias de intervenção urbana atuem essencialmente no espaço público, no espaço que pode reunir a cidade planeada e a cidade não planeada.

Convocam-se os parecez de alguns autores que revelam preocupação com

153. JÁUREQUI, Jorge Mario - **Economías Informales/Espacios Temporarios**. [Em linha] [Consult. 20. Nov. 2014] Disponível em WWW:<http://www.jauregui.arq.br/econ_info.html>

154. JÁUREQUI, Jorge Mario - **Economías Informales/Espacios Temporarios**. [Em linha] [Consult. 20. Nov. 2014] Disponível em WWW:<http://www.jauregui.arq.br/econ_info.html>

155. JÁUREQUI, Jorge Mario - **Arquitectura, Urbanismo y Compromiso Social**. [Em linha] [Consult. 20. Nov. 2014] Disponível em WWW:<<http://www.jauregui.arq.br/arq-urb.html>>

156. JÁUREGUI, Jorge Mario. **Urban and Social Articulation: Megacities, exclusion and “Worldzation”** [Em linha] [Consult. 11. Nov. 2014]. Disponível em WWW:<http://www.jauregui.arq.br/urban_design.html>

157. “[Public space today is] the number-one factor of urban regeneration” in JÁUREGUI, Jorge Mario – **Broken City – Mangueiros Complex | Territorial Scale: Public Space in the context of the divided society. Urban, Social and Environmental Articulation – PAC – Programa de Aceleração do Crescimento of Lula government (Project under execution)**. [Em linha] [Consult. 20. Nov. 2014] Disponível em WWW:<http://www.jauregui.arq.br/broken_city.html>

Fig. 18 – Informalidade na cidade formal, Cidade do México.

Fig. 19 - Informalidade na cidade informal, favela da Rocinha no Rio de Janeiro.





humanização do espaço público. Estes apontam o que consideram caracterizar ou que deve caracterizar o espaço público, destacando-se a unanimidade quanto à relevância da experiência humana no mesmo. Henri Lefebvre (1901-1991) introduz uma tríade espacial “conceptual” que relaciona as representações e práticas do espaço social. Os três elementos que Lefebvre considera que produzem o espaço social são: (1) as práticas espaciais – o entendimento do ambiente construído do espaço público segundo quem o habita; (2) as representações do espaço – o espaço concebido por urbanistas, geógrafos etc. (desenhos, conceitos, planos, etc.); (3) os espaços de representação – o espaço vivido, as experiências¹⁵⁸. William Hollingsworth Whyte (1917-1999) defende que um espaço público de sucesso deve prever tanto atributos físicos e do desenho do espaço (espaço para sentar, sol/sombra, água, verde) como atributos relacionados com a interação e comunidade (rua, segurança, triangulação – esta inclui as práticas e atividades do espaço público que promovem a interação entre as pessoas¹⁵⁹)¹⁶⁰. Já Seta Low (1948-) considera que o espaço (público) físico é o resultado da “produção social do espaço” e a responsável pela “atual transformação do espaço”, dependente de fatores variáveis como o uso do espaço (e outros como: fatores sociais, económicos, ideológicos e tecnológicos)¹⁶¹. Segundo Maria João Durão (19.-) para um espaço ser lugar “evidência corporal e experiência são requeridas”, sendo o ambiente construído

apenas o cenário onde as pessoas se podem expressar¹⁶². Para Vivian Doumpa o espaço

158. LEFEBVRE, Henri – **The Production of Space**. Tradução por: Donald Nicholson-Smith. Malden:

Blackwell Publishing, 1991. **Cit. por** DOUMPA, Vivian - **Music in Public Space: Changing Perception, Changing Urban Experience?** Utrecht, Holanda: Faculty of Geosciences of Utrecht University, 2012. Tese de Mestrado.

159. WHYTE, William H. – **City: Rediscovering the Center**. Nova Iorque: Anchor Books, 1988. p.154. **Cit.**

por DOUMPA, Vivian - **Music in Public Space: Changing Perception, Changing Urban Experience?** Utrecht, Holanda: Faculty of Geosciences of Utrecht University, 2012. Tese de Mestrado. p. 30

160. WHYTE, William H. - **The Social Life of Small Urban Spaces - The Street Corner**. [Registo vídeo]

1979. **Cit. por** DOUMPA, Vivian - **Music in Public Space: Changing Perception, Changing Urban Experience?** Utrecht, Holanda: Faculty of Geosciences of Utrecht University, 2012. Tese de Mestrado.p. 23

161. LOW, Seta M. - Spatializing Culture: The social construction and social production of public space in Costa Rica. In **Theorizing the City: The New Urban Anthropology Reader**. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1999. P.112 **Cit. por** DOUMPA, Vivian - **Music in Public Space: Changing Perception, Changing**

Urban Experience? Utrecht, Holanda: Faculty of Geosciences of Utrecht University, 2012. Tese de Mestrado. p. 24

162. DURÃO, Maria João - Embodied Space: a sensorial approach to spatial experience. In **Space, Propulsion**

público é o resultado “(...) de uma rede de relações e conexões entre a realidade social, financeira, política, cultural” e da relação entre os indivíduos e o ambiente construído que as envolve¹⁶³, sendo assim uma reflexão dependente das diferentes percepções de cada um.

A necessidade de humanização da cidade identificada por Aldo Van Eyck e a dispersão urbana e social à qual Jorge Jáuregui se refere consideram-se questões que tornam necessária a existência de estratégias socio-urbanas, intervenções na cidade contemporânea, que procurem resolver, ou amenizar, estas problemáticas.

Concorda-se, tal como é referido por Jáuregui, que o espaço de intervenção seja no entre-espaço, onde os dois mundos divididos (áreas de planeamento formal e áreas de planeamento informal) na cidade contemporânea se encontram, no espaço público que tem um papel congregador. Defende-se que estas intervenções procurem não so uma diluição dos limites existentes na cidade contemporânea e mas também que articulem os interesses da cidade formal e da cidade informal, revitalizando e regenerando esses espaços. Para tal, considera-se pertinente, previamente à intervenção, uma análise de interesses e necessidades do poder público e da comunidade local, e com a ajuda de experientes profissionais conduzir as intervenções de acordo com essas necessidades. Nesta procura de articulação de interesses, considera-se que a intervenção deve procurar tornar cada espaço num lugar singular, um lugar de relevância tanto para a comunidade onde se insere como para toda a cidade, e assim passar a existir uma rede de pequenas centralidades distribuídas pela cidade. Para que o “espaço” se torne em “lugar” considera-se importante não só o desenho urbano, mas também os fatores sociais, que se consideram muitas vezes ignoradas no desenho e intervenção na cidade contemporânea.

and Energy Sciences International Forum. Alabama: American Institute of Physics, 2009. **Cit. por** DOUMPA, Vivian - **Music in Public Space: Changing Perception, Changing Urban Experience?** Utrecht, Holanda: Faculty of Geosciences of Utrecht University, 2012. Tese de Mestrado. p.29

163. “(...) [public space is conceived] as a net of relations and links, with social, financial, political, cultural as well as real substance where people come into contact with other people and with the physical environment on a daily basis.” In DOUMPA, Vivian - **Music in Public Space: Changing Perception, Changing Urban Experience?** Utrecht, Holanda: Faculty of Geosciences of Utrecht University, 2012. Tese de Mestrado. p.22

Releva-se a ideia de Jorge Jaurégui quanto à importância da ambiguidade e permanente intercâmbio social registados na cidade informal e questiona-se se as características de permeabilidade e diluição de limites da mesma não poderão fazer parte do paradigma de como intervir na cidade contemporânea. Este tipo de intervenções disseminadas pela cidade poderiam contribuir para uma cidade que se torna numa “grande casa” tal como Aldo Van Eyck descreve, onde não se sai de um lugar sem se entrar noutra.

Ainda que se façam especulações de como intervir na cidade contemporânea a questão de Jorge Jaurégui relativamente a que estratégias utilizar de modo a conciliar os interesses locais e os interesses gerais da cidade na construção de uma estrutura única, da cidade como um todo, mantém-se¹⁶⁴.

164. JÁUREGUI, Jorge Mario. **Urban and Social Articulation: Megacities, exclusion and “Worldzation”** [Em linha] [Consult. 11 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<http://www.jauregui.arq.br/urban_design.html>

Fig. 20 - Atuação musical no lugar proporcionado pelo grupo Pátio Ambulante no Festival Silêncio 2015.



2.2. A Música na Cidade

A falta de humanização da cidade e a dispersão urbana e social que esta apresenta, tornam necessária a existência de estratégias de intervenção na cidade contemporânea que procurem resolver ou amenizar estas rupturas. Considera-se que a arte urbana, nomeadamente a atuação musical, constitui uma área de intervenção neste tipo de lugares. Tal como Jorge Jáuregui afirma “precisamos de cidades com lugares onde as pessoas se possam encontrar e conviver para criar”¹⁶⁵.

As qualidades da arte urbana entendidas aqui enquanto ferramentas de intervenção e da perceção do espaço público têm sido reconhecidas por um conjunto de autores que importa neste contexto relevar. Yi-Fu Tuan (1930-) argumenta que a arte urbana é capaz de alterar a maneira como o espaço é experienciado através da sua capacidade de produzir diferentes interpretações e sentimentos e que tem o poder de criar o seu próprio espaço¹⁶⁶. Charles Landry (1948-) defende a utilização da cultura como ferramenta para a regeneração urbana da cidade considerando que as torna mais humanas e mais vivas¹⁶⁷. O mesmo autor reconhece os recursos naturais, como a arte urbana, como “(...) a matéria-prima das cidades e o seu valor base”¹⁶⁸. Tim Hall e Iain Robertson consideram que a arte urbana possui 6 atributos: (1) promove o espírito de comunidade e clarifica a identidade cultural do lugar; (2) promove a coesão social

165. JÁUREGUI, Jorge Mario. **Punto de Vista: Cidade aberta, democrática, amável e sustentável...** [Em linha] [Consult. 11 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<<http://www.jauregui.arq.br/ponto-de-vista-cidade-aberta.html>>

166. TUAN, Yi-Fu – **Space and Place: The Perspective of Experience**. Londres: Edward Arnold, 1977.

P.162 cit. por DOUMPA, Vivian - **Music in Public Space: Changing Perception, Changing Urban Experience?** Utrecht, Holanda: Faculty of Geosciences of Utrecht University, 2012. Tese de Mestrado. p.38

167. LANDRY Charles; GREENE, Lesley; MATARASSO, Francois; BIANCHINI Franco – **The art of regeneration: Urban Renewal through Cultural Activity**. Gloucestershire, 1996. Cit. por DOUMPA, Vivian - **Music in Public Space: Changing Perception, Changing Urban Experience?** Utrecht, Holanda: Faculty of Geosciences of Utrecht University, 2012. Tese de Mestrado. p. 30

168. “(...) are the raw materials of the city and its value base” in LANDRY, Charles - **The creative city; a toolkit for urban innovators**. Londres: Comedia, 2000. (p.7) Cit. por DOUMPA, Vivian - **Music in Public Space: Changing Perception, Changing Urban Experience?** Utrecht, Holanda: Faculty of Geosciences of Utrecht University, 2012. Tese de Mestrado. P. 103

desenvolvendo redes sociais e promovendo inclusão social; (3) aumenta a sensibilidade relativamente ao lugar, criando uma maior ligação entre a(s) comunidade(s) e o espaço; (4) desenvolve e promove o civismo; (5) tem propósitos educativos; (6) pode ser um passo para a mudança social¹⁶⁹. Foram identificados por Tim Hall e Chereen Smith outros 3 resultados da arte urbana: (1) a sua contribuição estética na perceção do espaço; (2) um meio de comunicação quer seja de ideais políticos, vontades sociais, etc.; (3) promove a cooperação e participação da população nos processos de regeneração¹⁷⁰. Segundo Vivian Doumpa, é defendido que a música de rua é a mais eficiente das formas de arte urbana na “construção” de lugar (através de perceções e experiências) “pela sua capacidade de transferir emoções e sentimentos de uma forma mais direta e intensa”¹⁷¹. Também segundo a mesma autora, é argumentado que “(...) uma das qualidades mais importantes da música no espaço público é a sua capacidade de produzir atividade e espaço social”¹⁷². De acordo com a sua investigação, Vivian Doumpa considera que a atuação musical no espaço público tem o poder de mudar a perceção que as pessoas têm da qualidade do espaço¹⁷³ e atuar como uma ferramenta de revitalização e regeneração urbana¹⁷⁴.

Pode-se considerar que a arte urbana, especialmente a atuação musical no

169. HALL, Tim; ROBERTSON, Iain - Public Art and Urban Regeneration: advocacy, claims and critical debates. **Landscape Research**. Vol. 26, nº1 (2001) Cit. por DOUMPA, Vivian - **Music in Public Space: Changing Perception, Changing Urban Experience?** Utrecht, Holanda: Faculty of Geosciences of Utrecht University, 2012. Tese de Mestrado. pp. 30-31

170. HALL, Tim; SMITH, Chereen - Public Art in the City: Meanings, Values, Attitudes and Roles. **Advances in Art, Urban Futures**. Vol. 4 (2004). p. 176 Cit. por DOUMPA, Vivian - **Music in Public Space: Changing Perception, Changing Urban Experience?** Utrecht, Holanda: Faculty of Geosciences of Utrecht University, 2012. Tese de Mestrado.p. 31

171. DOUMPA, Vivian - **Music in Public Space: Changing Perception, Changing Urban Experience?** Utrecht, Holanda: Faculty of Geosciences of Utrecht University, 2012. Tese de Mestrado. p. 5

172. “(...) one of the most important qualities of music performance in the public realm is that it produces social activity and social space” DOUMPA, Vivian - **Music in Public Space: Changing Perception, Changing Urban Experience?** Utrecht, Holanda: Faculty of Geosciences of Utrecht University, 2012. Tese de Mestrado. p. 38

173. DOUMPA, Vivian - **Music in Public Space: Changing Perception, Changing Urban Experience?** Utrecht, Holanda: Faculty of Geosciences of Utrecht University, 2012. Tese de Mestrado. p.42

174. DOUMPA, Vivian - **Music in Public Space: Changing Perception, Changing Urban Experience?** Utrecht, Holanda: Faculty of Geosciences of Utrecht University, 2012. Tese de Mestrado. p.103

espaço público, pode ser uma das ferramentas para a revitalização e regeneração destes mesmos espaços. A capacidade da música de potenciar percepções e experiências no espaço público é estimulada pela sua temporalidade que quebra a monotonia e ritmo da vida urbana. O fator presença (a música é representada pelo artista ao mesmo tempo que é recebida pelo público) da atuação musical também promove uma maior interação entre as pessoas e das pessoas com o espaço. Às qualidades da música de formação do indivíduo, já referenciadas anteriormente (ver 1.1. e 1.2.), junta-se a sua capacidade de criar “lugar”.

E se as qualidades da música e da arte urbanas fossem propagadas pela cidade?

As qualidades da música (e da arte) urbana quanto à criação de “lugar” têm vindo a ser reconhecidas com o surgir projetos de intervenção no espaço público, através da arte urbana, de carácter temporário, que não deixam marcas físicas mas tentam contribuir para a revitalização desses espaços. Estas intervenções, também pelo seu carácter temporário, quebram a monotonia e intensidade da vida quotidiana trazendo novidade e agitação à vida urbana. Segundo McClish os novos elementos urbanos mostram outras visões/perspetivas de como o espaço/lugar pode ser, física e socialmente, fora a sua função mais comum, e assim chamam a atenção das pessoas¹⁷⁵. Estas intervenções por vezes têm lugar em edifícios que se encontram desocupados ou que acolhem temporariamente estas iniciativas, como por exemplo o caso da *LxFactory*, em Lisboa. Neste lugar os vários espaços disponíveis acolhem tanto exposições, como concertos, entre outras iniciativas, e assim, estes espaços multifuncionais e adaptáveis evitam a monotonia de um espaço que cumpre uma só função. Considera-se que estas intervenções caminham no sentido de tornar a cidade mais “casa” e de promover a interação social, entendendo-se que podem ser um contributo para a inclusão social de comunidades desfavorecidas, principalmente se estas intervenções se aloca-

175. MCCLISH, Carmen L. - Orange Houses and Tape Babies: Temporary and Nebulous Art in Urban Spaces. **Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research**. Vol. 2 (2010). pp. 852-853 **Cit. por** DOUMPA, Vivian - **Music in Public Space: Changing Perception, Changing Urban Experience?** Utrecht, Holanda: Faculty of Geosciences of Utrecht University, 2012. Tese de Mestrado. p. 29

Fig. 21 - O espaço na LxFactory.



Fig. 22 - O lugar na LxFactory.



nessas mesmas comunidades.

Considera-se também que estas intervenções temporárias no espaço público devem ser no sentido de potencializar e revitalizar o existente, atuando tanto na cidade planeada, como na cidade não planeada, como no limite entre estes dois mundos. Crê-se que estas intervenções podem atuar como pequenas ou grandes centralidades, no sentido em que tornam a área onde se intervém num lugar singular e de interesse tanto para a comunidade local como para a cidade. A importância que estas intervenções podem adquirir, ao nível da cidade, mas especialmente em bairros desfavorecidos, é descrita por Jorge Jáuregui:

*“Quando um novo edifício planeado chega à favela (...) torna-se imediatamente um monumento. Foi concebido por um arquiteto, indica que as coisas estão a mudar. As pessoas percebem que agora têm direito àquilo que só estava disponível na chamada “cidade formal””*¹⁷⁶.

Após uma pesquisa e estudo de projetos, a nível nacional e internacional, de arquitetura de intervenção temporária que utilizem a arte urbana (essencialmente as artes performativas) com o objetivo de revitalizar e explorar novas relações humanas em diferentes lugares, foi realizada uma seleção daqueles que se consideram exemplares. Como critérios de seleção teve-se: (1) o carácter temporário, e se possível móvel, da intervenção; (2) a utilização da arte urbana como ferramenta de revitalização e regeneração urbana, preferencialmente a música. Descrevem-se, por ordem cronológica, os projetos selecionados: (1) os grupos de teatro ambulante espanhóis *La Barraca* e *Teatro del Pueblo* que viajam pelas terras espanholas com menor acesso à cultura; (2) *Manchester International Festival*, um festival alojado em contentores de música; (3) *La Nave de Música* no antigo *Matadero* de Madrid; (4) *NOMAD*, na procura do lugar no jardim; (5) o(s) Pátio(s) Ambulante(s), a nova vida dos vazios da cidade de Lisboa.

176. “When a new, planned building rises in the slum (...) it immediately becomes a monument, It was conceived by an architect, it indicates things are changing: People understand they now have the right to what was only available in the so-called “formal city”” in JÁUREGUI, Jorge Mario. **Favelas: Brazilian Heatwave** [Em linha] [Consult. 20 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<http://www.jauregui.arq.br/favelas2_ing2.html>

2.2.1. *La Barraca* e o *Teatro del Pueblo*, os teatros ambulantes espanhóis

Os grupos *La Barraca* e *Teatro del Pueblo* foram projetos desenvolvidos em simultâneo¹⁷⁷, lançados com o apoio do Governo da Segunda República espanhol. Este governo procurava fazer chegar a educação a diferentes lugares do país. Embora projetos com fundos semelhantes, diferenciam-se no seu campo de intervenção, enquanto o grupo *La Barraca* tinha como objetivo levar boas representações e modernas a populações espanholas com pouca acessibilidade à cultura e com repertório de pouca qualidade, o *Teatro del Pueblo* procurava levar o teatro a populações rurais que iam ver teatro pela primeira vez¹⁷⁸, optando por um repertório mais simples de fácil compreensão.

O grupo *La Barraca* criado em 1931 no começo da Segunda República espanhola, teve o apoio do Governo espanhol, nomeadamente do Ministério da Cultura e Informação Pública¹⁷⁹, era considerado por alguns, inclusivamente Luis Escobar (1908-1991), como um instrumento de propaganda do Governo da Segunda República espanhola¹⁸⁰. Segundo Carlos Morla Lynch (1885-1969), a ideia surge numa tertúlia em Novembro de 1931, em que Federico García Lorca propõe a construção de uma “barraca” que tivesse possibilidade de acomodar público com o intuito de “salvar o teatro espanhol e de o colocar ao alcance de todos”¹⁸¹. Esta construção era o palco

177. PALENCIA, Benjamín; SÁNCHEZ, Alberto; CABALLERO, José - **La Barraca: Teatro y Universidad. Ayer y hoy de una utopía**. Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural, VEGAP, 2011. P.6

178. ALEJANDRO CASONA – **Vida y semblanza de Alejandro Casona**. [Em linha] Lia Beeson. [Consult. 5 Jan. 2015] Disponível em WWW:<<http://www.alejandrocasona.com/vida.htm>>

179. ESPAÑOL 11, Introducción a la literatura española – **Federico García Lorca: poeta, dramaturgo, músico artista 1898-1936**. [Em linha] [Consult. 29 Dez. 2014]. Disponível em WWW:<http://www.swarthmore.edu/Humanities/mguardi1/espanol_11/lorca.htm>

180. PALENCIA, Benjamín; SÁNCHEZ, Alberto; CABALLERO, José - **La Barraca: Teatro y Universidad. Ayer y hoy de una utopía**. Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural, VEGAP, 2011. P.90

181. “[construir] una barraca (...) [con el fin de] ‘salvar al teatro español’ y de ponerlo al alcance del pueblo” in FUNDACIÓN FEDERICO GARCÍA LORCA – **Biografía: Una vida en breve**. [Em linha] Madrid: Fundación Federico García Lorca. [Consult. 5 Jan. 2015] Disponível em WWW: <<http://www.garcia-lorca.org/federico/Biografia.aspx?Sel=Itinerario%20cultural%20de%20la%20Rep%C3%BAblica:%20La%20Barraca>>

para a representação de obras do teatro clássico espanhol, seria, segundo a vontade de García Lorca, levada a todas as regiões espanholas e pelo mundo fora¹⁸². O projeto foi apresentado oficialmente em Dezembro de 1931 no auditório da *Universidad Central de Madrid*.

Este grupo de teatro ambulante, dirigido por Federico García Lorca (1898-1936) e Eduardo Ugarte (1900-1955), era formado por estudantes voluntários e tinha como objetivo levar o teatro clássico espanhol do Século de Ouro a zonas do país com pouca atividade e acessibilidade à cultura, fazendo assim um intercâmbio cultural entre as cidades e as aldeias de Espanha. Os voluntários do projeto, recrutados principalmente na *Universidad Central de Madrid* (mas também alguns pintores e artistas de vanguarda) tinham de conciliar os estudos com a paixão pelo teatro, que os levaria a percorrer Espanha inteira¹⁸³. Estes apresentaram-se numa convocatória para conseguirem o lugar de atores no grupo e foram, posteriormente, selecionados por Ugarte e Lorca. A partir de 10 de Julho de 1932 o grupo começa a sair à rua e entre 1932 e 1936 representou um total de 13 obras de teatro em 74 localidades¹⁸⁴. Nas suas deslocações, o equipamento transportado em camiões disponibilizados pelo *Departamento de Instrucción Pública* era carregado, montado e desmontado pelos próprios atores. *La Barraca* encontrava-se entre a tradição e a vanguarda, entre o respeito pelos antigos autores e a renovação do cenário espanhol. Os clássicos nacionais eram representados a partir de uma perspetiva própria e apresentados a quem tinha sido privado do teatro. Lorca afirma que “(...) o teatro é o mesmo para a senhora encopetada como para a criada”¹⁸⁵, defendendo assim a apresentação de clássicos entre

182. FUNDACIÓN FEDERICO GARCÍA LORCA – **Biografía: Una vida en breve**. [Em linha] Madrid: Fundación Federico García Lorca. [Consult. 5 Jan. 2015] Disponível em WWW: <<http://www.garcia-lorca.org/federico/Biografia.aspx?Sel=Itinerario%20cultural%20de%20la%20Rep%C3%ABlica:%20La%20Barraca>>

183. PALENCIA, Benjamín; SÁNCHEZ, Alberto; CABALLERO, José - **La Barraca: Teatro y Universidad. Ayer y hoy de una utopía**. Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural, VEGAP, 2011. P.36

184. ESPAÑOL 11, Introducción a la literatura española – **Federico García Lorca: poeta, dramaturgo, músico artista 1898-1936**. [Em linha] [Consult. 29 Dez. 2014]. Disponível em WWW: <http://www.swarthmore.edu/Humanities/mguardi1/espanol_11/lorca.htm>

185. “(...) el teatro es el mismo para la señora encopetada como para la criada.” In 2R – **El teatro de los jóvenes universitarios. La Barraca**. [Em linha] [Consult. 29 Dez. 2014] Disponível em WWW: <<https://vivalarepublica>.

Fig. 23 - *La Barraca* percorrendo terras.



Fig. 24 - Atuação do *Teatro del Pueblo* numa praça



os povos, que apesar de difícil compreensão, o sentimento está ao alcance de todos.

O *Teatro del Pueblo* criado em 1931 e dirigido por Alejandro Casona (1903-1965) estava inserido no projeto das *Misiones Pedagógicas*¹⁸⁶. Estas missões, criadas em 1931 por Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935), estavam encarregues de difundir a cultura e educação nas zonas mais esquecidas de Espanha. O teatro das *Misiones Pedagógicas* ou o *Teatro del Pueblo* procurava levar o teatro a populações rurais que iam ver teatro pela primeira vez¹⁸⁷. O grupo formado por cerca de 50 estudantes de diferentes universidades e escolas tinha um trabalho voluntário de sentido missionário e artístico¹⁸⁸. Segundo Alejandro Casona este teatro ambulante de carácter desprezioso devia acima de tudo ser um projeto educativo e proporcionador de momentos de alegria tanto para as populações visitadas como para o grupo¹⁸⁹.

Associado a objetivos mais pedagógicos do que artísticos, o grupo teve que optar por um repertório mais simples, com peças mais curtas, mais música e dança para ser mais acessível à população que assistia¹⁹⁰. As peças eram representadas num palco de madeira, transportado num camião e construído e montado pelos próprios atores quase sempre na praça pública da aldeia, sendo destacado por Alejandro Casona que “o ideal como cenário é o ar livre, e como público o povo inteiro”¹⁹¹. No final do espetáculo o grupo entregava alguns livros para que pudesse começar a ser construída uma biblioteca¹⁹².

Com o começo da Guerra Civil espanhola e a morte de Federico García Lorca

wordpress.com/2012/02/12/el-teatro-de-los-jovenes-universitarios-la-barraca/

186. PALENCIA, Benjamín; SÁNCHEZ, Alberto; CABALLERO, José - **La Barraca: Teatro y Universidad. Ayer y hoy de una utopia**. Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural, VEGAP, 2011.P.20

187. ALEJANDRO CASONA – **Vida y semblanza de Alejandro Casona**. [Em linha] Lia Beeson. [Consult. 5 Jan. 2015] Disponível em WWW: <<http://www.alejand-ro-casona.com/vida.htm>>

188. CASTAÑÓN, Carmen Díaz – Casona y el Teatro del Pueblo. **La Ratonera. Revista asturiana de teatro**. [Em linha] N°8 (2003). [Consult. 2 Fev. 2015] Disponível em WWW: <http://www.la-ratonera.net/numero8/n8_casona.html>

189. RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, Las Misiones Pedagógicas – **Testimonios: Repase la historia de las Misiones Pedagógicas a través de los testimonios de sus protagonistas**. [Em linha] [Consult. 2 Fev. 2015] Disponível em WWW: <http://www.residencia.csic.es/misiones/ruta/inicio_antecedentes.htm>

190. CASTAÑÓN, Carmen Díaz – Casona y el Teatro del Pueblo. **La Ratonera. Revista asturiana de teatro**. [Em linha] N°8 (2003). [Consult. 2 Fev. 2015] Disponível em WWW: <http://www.la-ratonera.net/numero8/n8_casona.html>

191. “El ideal como escenario el aire libre, como público el pueblo entero” in CASONA, Alejandro - Pueblo y teatro. **El Universal**. (1957) **Cit. por** FERNÁNDEZ, María Jesús Ruiz – De Sanaria a Buenos Aires: el destierro escénico de Alejandro Casona. In **Pequeña memoria recobrada: libros infantiles del exilio del 39**. Madrid: Ministerio de Educación, 2008.

192. ALEJANDRO CASONA – **Vida y semblanza de Alejandro Casona**. [Em linha] Lia Beeson. [Consult. 5 Jan. 2015] Disponível em WWW: <<http://www.alejand-ro-casona.com/vida.htm>>

Fig. 25 - Teatro ao Largo em Castro Verde.



em Agosto de 1936, as atividades do projeto *La Barraca* paralisaram e os membros do grupo dispersaram. Em 1937, houve uma tentativa de reorganização do projeto na direção de Miguel Hernández (1910-1942)¹⁹³, mas dada a situação instalada no país o projeto não teve continuação. Também o *Teatro del Pueblo*, com a guerra civil espanhola cessou as suas atividades¹⁹⁴.

Encontram-se semelhanças entre os dois projetos e o Teatro ao Largo, projeto português criado em 1994 que procura trazer e promover a cultura em zonas rurais onde o acesso a esta é menor. Este projeto foi considerado em 2009/2012 como um projeto de Interesse Cultural. O Teatro ao Largo teve como dois dos seus membros fundadores Steve Johnston e Pureza Pinto Leite, ambos com experiências anteriores em grupos de teatro de zonas rurais (em Inglaterra e na Alemanha)¹⁹⁵. Com o objetivo de conseguir a atenção do público da aldeia o grupo decide representar no largo/prça principal, ao invés de numa sala, sendo por vezes também pode ser utilizado o espaço de cineteatros, casas do povo e escolas da aldeia, quando o espetáculo assim o exige. Para a realização dos espetáculos ao ar livre, o grupo construiu o seu teatro móvel, com palco, bancadas, camarins, sistemas de luz e som¹⁹⁶.

A importância deste tipo de projetos radica no facto de promoverem a cultura, a *performance* e a atividade comunitária em lugares onde estas quase não existem. Estes não só pretendem cultivar a cultura dos cidadãos mas também, voluntária ou involuntariamente, contribuem para a interação social dessas comunidades e revitalização do espaço público, com a atuação neste mesmo - na praça da aldeia. Esta “transformação” temporária da praça quebra o ritmo e monotonia do espaço e dessa forma pode contribuir para a essa revitalização.

193. PALENCIA, Benjamín; SÁNCHEZ, Alberto; CABALLERO, José - **La Barraca: Teatro y Universidad. Ayer y hoy de una utopía**. Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural, VEGAP, 2011. P.107

194. CASTAÑÓN, Carmen Díaz – Casona y el Teatro del Pueblo. **La Ratonera. Revista asturiana de teatro**. [Em linha] N°8 (2003). [Consult. 2 Fev. 2015] Disponível em WWW: <http://www.la-ratonera.net/numero8/n8_casona.html>

195. TEATRO AO LARGO – **Quem Somos**. [Em linha] [Consult. 12 Fev. 2015] Disponível em WWW: <<http://www.teatroalargo.com/info/quem-somos.php>>

196. IDEM

Fig. 26 - O festival de *Music Boxes*.



2.2.2. Um Festival de *Music Boxes*

O *BDP's Manchester Studio* em parceria com o *Manchester International Festival 2011*¹⁹⁷ realizou o projeto de um parque infantil musical, para crianças dos 6 meses aos 7 anos, composto por contentores industriais que se transformam em caixas de música¹⁹⁸. Estas caixas, localizadas no *MediaCityUK* em Salford Quays, em Salford, Inglaterra, receberam *workshops* e sessões para crianças durante o *MIF 2011*, que decorreu entre os dias de 30 de Junho e 17 de Julho desse mesmo ano. O projeto, desenhado pelo *BDP's Manchester Studio* foi produzido pelo *MIF* e *CBeebies* e apoiado pela *Association of Greater Manchester Authorities (AGMA)*¹⁹⁹.

Segundo Gavin Elliot (19.-), diretor do *Manchester Studio*, o desenho do projeto pretende utilizar o que considera como o ícone do século XX - o contentor industrial, procurando refletir a identidade industrial de Salford Quays e propor uma possível regeneração do espaço das docas²⁰⁰.

O parque musical funciona como uma pequena cidade de caixas de música. Esta “cidade” da música é composta por 78 contentores industriais, empilhados no máximo até 3 em altura, dispostos num padrão irregular que se opõe à sua habitual organização linear dos contentores. Embora num padrão irregular, os contentores compostos pelos seus planos texturados acabam por se organizar numa forma elíptica o que é favorável à receção e reflexão do som na pequena “cidade”. Para sombreamento do espaço central são utilizadas lonas.

Uns destes contentores, ou caixas de música, são pequenos espaços de *performance*, outros são estúdios de gravação ou animação, enquanto outros recebem

197. Manchester International Festival Daqui em diante designado como MIF

198. BDP - **Shipping Container Music Installation Revealed**. [Em linha] [Consult. 24 Abr. 2015] Disponível em WWW: <<http://www.bdp.com/en/latest/news/2011/shipping-container-music-installation-revealed/>>

199. ARCHITIZER – **Music Boxes**. [Em linha] Architizer, Inc. [Consult. 24 Abr. 2015] Disponível em WWW: <<http://architizer.com/projects/music-boxes/>>

200. ARCHITIZER – **Music Boxes**. [Em linha] Architizer, Inc. [Consult. 24 Abr. 2015] Disponível em WWW: <<http://architizer.com/projects/music-boxes/>>

instalações interativas permitindo às crianças a exploração do mundo fantástico da música e do som²⁰¹.

Destaca-se este projeto pela sua procura da identidade ancorada ao local e adaptá-la a outras funções. O contentor deixa de servir apenas o transporte de indústrias e torna-se numa caixa de música. O porto transforma-se numa cidade da música e sugere o caminho de uma possível estratégia de regeneração deste espaço industrial.

201. BDP - **Shipping Container Music Installation Revealed.**[Em linha][Consult. 24 Abr. 2015] Disponível em WWW: <<http://www.bdp.com/en/latest/news/2011/shipping-container-music-installation-revealed/>>

Fig. 27 - Espaço central do MIF.



Fig. 28 - *El Matadero de Madrid*, vista exterior.



2.2.3. *La Nave de Música do Matadero de Madrid*

A *Red Bull Music Academy (RBMA)*²⁰² é um evento musical anual nómada que se realiza desde 1998. Este evento já atravessou cidades como Berlim, Barcelona, São Paulo, Londres, Nova Iorque, entre outras. No *RBMA*, cada ano são acolhidos 60 participantes selecionados (músicos, vocalistas, instrumentistas e produtores), numa cidade do mundo, para intercâmbio de conhecimentos e experiências musicais²⁰³. Em 2011, durante 5 semanas desde 23 de Outubro, Madrid foi a cidade que acolheu a 14ª edição da *RBMA*. O projeto para o espaço é de emergência, pois o evento anual *RBMA 2011* teria lugar em Tóquio mas devido ao terramoto e ao desastre nuclear de Fukushima, a sua localização teve que ser alterada e houve necessidade de que o projeto se realizasse num período de 5 meses²⁰⁴. Madrid assume-se como a nova cidade recetora e é no antigo *Matadero* e mercado de Madrid que o evento se instala. O *Matadero* de Madrid foi matadouro e mercado de gado durante a maior parte do século XX da cidade de Madrid, instalações que começam a ser abandonadas em 1970 e atualmente acolhem um centro de apoio à criação.

O projeto para o espaço do *RBMA 2011* fica a cargo dos arquitetos María Langarita e Víctor Navarro. Segundo as premissas, o objetivo era criar, numa condição de urgência, uma infraestrutura que fosse capaz de responder a necessidades técnicas e acústicas precisas, e também, acelerar, favorecer e enriquecer uma série de relações artísticas muito intensas entre os músicos participantes²⁰⁵.

Segundo os arquitetos a proposta desenvolveu-se em 5 critérios de ação: (1) prazos e custos – o desenho procura soluções de construção ligeira através da

202. *Red Bull Music Academy* Daqui em diante designado como *RBMA*

203. RED BULL MUSIC ACADEMY – **Madrid 2011**[Em linha] Red Bull [Consul. 26 Abr. 2015] Disponível em WWW: <<http://www.redbullmusicacademy.com/about/projects/madrid2011>>

204. LANGARITA- NAVARRO ARQUITECTOS - **Red Bull Music Academy Nave 15 Matadero Madrid** [Memória descritiva] Madrid

205. LANGARITA- NAVARRO ARQUITECTOS - **Red Bull Music Academy Nave 15 Matadero Madrid** [Memória descritiva] Madrid

estandardização e espaços adaptáveis, facilitando a rapidez de construção; (2) respeito à nave – a proposta de intervenção parte da lógica de uma matrioska e toma como opção não atuar sobre a nave, não deixando feridas; (3) programa – dado que este obrigava à organização dos espaços em quatro zonas (zonas de oficinas, estúdios para músicos, estúdios de gravação e uma zona de conferências, radio e lounge) procurou-se que o sistema construtivo permitisse uma adaptabilidade dos espaços para ocupações futuras; (4) acústica – as condicionantes acústicas exigidas tiveram bastante influência nas geometrias, como por exemplo a independência estrutural dos espaços, na escolha de materiais e soluções construtivas (algumas das paredes são compostas por sacos de areia, na sala de conferências a cúpula é em tecido, pela sua característica absorvente); (5) temporalidade – dado o carácter temporal da intervenção procuraram-se soluções de construção ligeira, nomeadamente a existência de um embasamento que distancia a construção do chão e que permitisse a deslocação destes espaços para outro local²⁰⁶. Como resultado, o projeto ocupa o interior da nave do *Matadero* de Madrid e funciona como uma estrutura urbana com relações variáveis nos espaços entre si e desses mesmos espaços com a nave, o que permite a existência de cenários imprevistos²⁰⁷.

Após um acordo conseguido, os espaços do festival depois de algumas renovações feitas pelos arquitetos em 2012 permanecem e compõem agora *La Nave de Música*, gerida pela *Red Bull España*²⁰⁸. *La Nave de Música* do *Matadero* de Madrid funciona como uma aldeia musical que prevê um programa dedicado à criação e investigação sonora. A nave da música, palco para importantes eventos musicais em Espanha, ocupa mais de 4000 m² e é composta por um estúdio de rádio, um estudo de gravação profissional, um pequeno espaço para concertos, 9 salas de ensaio e outras instalações²⁰⁹.

206. LANGARITA- NAVARRO ARQUITECTOS - **Red Bull Music Academy Nave 15 Matadero Madrid** [Memória descritiva] Madrid

207. IDEM

208. MATADERO MADRID – **Qué es Matadero** [Em linha] Matadero Madrid [Consult. 26 Abr. 2015] Disponível em WWW: <<http://www.mataderomadrid.org/que-es-matadero.html>>

209. MATADERO MADRID – **Nave de Música** [Em linha] Matadero Madrid [Consult. 26 Abr. 2015] Disponível em WWW: <<http://www.mataderomadrid.org/nave-de-musica.html>>

Fig. 29 - *El Matadero de Madrid* com a ocupação da *La Nave de Música*, vista interior.



Considera-se esta nave um projeto exemplar de arquitetura de intervenção que trabalha com um edifício/espço existente e procura dotá-lo de atributos que o tornem num “lugar”, sem deixar marcas físicas no existente. O espaço temporariamente ocupado e transformado, pelo seu sucesso acaba por permanecer mais tempo. Esta nave transforma-se num espaço para a música e que procura a interação social.

Fig. 30 - Zona de conferências. Cobertura em tecido e paredes em sacos de areia.



Fig. 31 - Vista exterior da *La Nave de Música*.



2.2.4. *NOMAD*, o jardim nómada

NOMAD é uma instalação dos arquitetos suíços *1/100* no jardim do Museu *Quai Branly*, em Paris, França. Este projeto surge numa altura em que a migração/nomadismo, mesmo que involuntariamente, faz parte da cultura mundial. O *NOMAD* instala-se nos jardins do museu durante os meses de verão (desde 4 de Junho até 4 de Setembro) e depois, como é escrito pelos arquitetos, “(...) segue a sua viagem”²¹⁰.

O jardim é temporariamente ocupado por arquitetura informal e um conjunto de objetos transformados e reciclados: caravanas em segunda mão, tendas, tapetes e bancos. São 5 espaços de estrutura móvel e leve revestidos em madeira espalhados pelos caminhos e clareiras do jardim. À frente das caravanas o chão é coberto por tapetes e, de acordo com as necessidades dos espaços, são dispostos alguns móveis leves e desmontáveis, como cadeiras e mesas. Pelo carácter temporário e móvel da instalação são escolhidas as caravanas e equipamentos leves e facilmente transportáveis que permitam a desocupação sem deixar marcas no local²¹¹.

Esta ocupação programática, no centro da cidade ocupa os espaços do jardim do museu e habita-o temporariamente. Estes 5 lugares são: um ponto de informação, um sistema de som, uma loja de gelados, um jardim-de-infância e um pequeno auditório²¹². Estes são lugares de estar, espalhados pelos caminhos do jardim, que proporcionam uma nova rede de relações, através do seu programa, tem a capacidade de promover a interação social. A ocupação quebra os limites do jardim, apropria-se dele e transforma a sua utilização. O jardim pensado para ser admirado, através da ocupação de novas funções é redefinido e habitado, é lugar.

210. “[It inhabits the site from the 4th of June to the 4th of September,] before continuing its journey.” In FEARSON, Amy - Nomad by 1/100. **Dezeen Magazine**. [Em linha] (2011) [Consult. 26 Abr. 2015] Disponível em WWW: <<http://www.dezeen.com/2011/07/03/nomad-by-1100/>>

211. FEARSON, Amy - Nomad by 1/100. **Dezeen Magazine**. [Em linha] (2011) [Consult. 26 Abr. 2015] Disponível em WWW: <<http://www.dezeen.com/2011/07/03/nomad-by-1100/>>

212. FEARSON, Amy - Nomad by 1/100. **Dezeen Magazine**. [Em linha] (2011) [Consult. 26 Abr. 2015] Disponível em WWW: <<http://www.dezeen.com/2011/07/03/nomad-by-1100/>>

Fig. 32 - *NOMAD* a seguir viagem, Paris.



Fig. 33 - Uma das ocupações *NOMAD* nos jardins do Museu Quai Branly.



2.2.5. Pátio Ambulante

O Pátio Ambulante é um projeto da organização *FRAME 408*, uma associação cultural sem fins lucrativos. Esta organização, dirigida por Gabriela Salazar e Agapi Dimitriadou, dedica-se à arquitetura de intervenção que, segundo o Manifesto do grupo, procura uma metodologia que permita uma constante transformação e evolução das relações e micropolíticas urbanas, apoiando-se numa pesquisa participativa e criativa²¹³. O projeto Pátio Ambulante, da organização *FRAME 408*, surge na Trienal de Arquitetura de Lisboa 2013, como um dos 10 projetos vencedores do concurso *Crisis-Buster*²¹⁴. Com a colaboração da Câmara Municipal de Lisboa o projeto avança²¹⁵.

Segundo Gabriela²¹⁶ esta iniciativa começou em Berlim com a reapropriação de espaços subaproveitados da cidade. A cidade é entendida como moldura, *Frame* em inglês, e atua-se nesta através de estratégias de reapropriação e reabilitação²¹⁷.

Para o Pátio Ambulante foi feito um estudo e mapeamento dos pátios e vilas de Lisboa do século XIX, atuando como referência para o projeto²¹⁸. O projeto original propunha a criação de vários pátios pela cidade de Lisboa, procurando desenvolver o comércio local e a interação nos e entre os pátios²¹⁹. As novas intervenções procuram utilizar a arte como ferramenta de criação de espaço e associam-se a intervenções já existentes na comunidade²²⁰.

213. PÁTIO AMBULANTE – **Manifesto Frame** [Em linha] Pátio Ambulante [Consult. 6 Jul. 2015] Disponível em WWW: <<http://patioambulante.pt/manifesto-frame/>>

214. PÁTIO AMBULANTE – **Pátio Ambulante** [Em linha] Pátio Ambulante [Consult. 6 Jul. 2015] Disponível em WWW: <<http://patioambulante.pt/patio-ambulante/>>

215. PÁTIO AMBULANTE – **Manifesto Frame** [Em linha] Pátio Ambulante [Consult. 6 Jul. 2015] Disponível em WWW: <<http://patioambulante.pt/manifesto-frame/>>

216. SIC – **Pátio Ambulante** [Registo vídeo em linha] Sic, 2015. Disponível em WWW: <<http://videos.sapo.pt/zFEGn8GuWgQ5q4dfQB6D>>

217. PÁTIO AMBULANTE – **Manifesto Frame** [Em linha] Pátio Ambulante [Consult. 6 Jul. 2015] Disponível em WWW: <<http://patioambulante.pt/manifesto-frame/>>

218. IDEM

219. PÁTIO AMBULANTE – **Pátio Ambulante** [Em linha] Pátio Ambulante [Consult. 6 Jul. 2015] Disponível em WWW: <<http://patioambulante.pt/patio-ambulante/>>

220. IDEM

O grupo sublinha que a questão da identidade da(s) cidade(s) tem sido levantada com a modernização e renovação das cidades, sentindo-se uma descaracterização das mesmas²²¹, tal como Aldo Van Eyck já identificara na cidade moderna. Segundo a organização *FRAME 408* as normas estabelecidas hoje em dia limitam a utilização das técnicas avançadas desenvolvidas até à época, alegando que estas cidades deixam de ser lugares pela falta de identidade, sendo que o papel do arquiteto, nestes contextos, se restringe a aspectos legais²²². Assim, a *FRAME 408* encontra no espaço público uma possibilidade de intervenção, pois é neste que nos manifestamos, criamos e cultivamos²²³. Esta intervenção deve estar sempre aliada à participação do cidadão, tanto na criação de projetos de raiz, como em projetos em curso, sendo que todos eles estão abertos a uma transformação e evolução, fomentando uma cidade mais interativa e crítica. Foi escrito pelo grupo o Manifesto Frame, o documento que descreve as linhas orientadoras das intervenções da organização. A metodologia adotada pela organização é a seguinte: (1) presença *in loco*, através de performances ou outras ações que permitam a interação entre moradores, técnicos e o espaço; (2) pesquisa, mapeamento e identificação dos fatores locais (interesses e atores, sendo que os interesses, regras e objetivos do grupo também são tidos em conta); (3) definição da estratégia de intervenção; (4) intervenção – esta pode ser uma pontual ou uma série de intervenções²²⁴. Nesta metodologia é privilegiada a ação presencial procurando-se uma interação com o local e organizações locais.

O Pátio Ambulante procura trazer vida a pátios e largos da cidade e promover a interação social (tanto de habitantes como visitantes), neste caso, na cidade de Lisboa. O grupo vai ocupando e reapropriando-se destes vazios (procurando transformá-los em lugar) através de exposições (itinerantes e experimentais), peças de teatro, “reuniões” informais com temas diversos, basicamente de acontecimentos

221. PÁTIO AMBULANTE – **Manifesto Frame** [Em linha] Pátio Ambulante [Consult. 6 Jul. 2015] Disponível em WWW: <<http://patioambulante.pt/manifesto-frame/>>

222. IDEM

223. IDEM

224. IDEM

Fig. 34 - Ocupação Pátio Ambulante na Praça de São Paulo, em Lisboa, durante o Festival Silêncio 2015.



Fig. 35 - Ocupação do Pátio Ambulante no Arco do Cego, em Lisboa.



que promovam a interação e inclusão, tanto social como espacial, o acesso ao espaço público, apontando num caminho de pensar cidade em comunidade. Estas ocupações são acompanhadas por uma carrinha velha de 1975 de bombeiros que ganha, neste projeto, uma nova vida. A carrinha é utilizada com a função de espaço de encontro/congregador das intervenções feitas pelo grupo, e também como gelataria artesanal, o elemento “autofinanciador” do projeto²²⁵.

225. PÁTIO AMBULANTE – **Pátio Ambulante** [Em linha] Pátio Ambulante [Consult. 6 Jul. 2015] Disponível em WWW: <<http://patioambulante.pt/patio-ambulante/>>

3. Considerações Finais

Ao longo dos anos, a música mantém o seu importante papel na vida quotidiana e é utilizada essencialmente em momentos de festa ou cerimónias, são eventos da comunidade e de interação social. Os músicos, embora com diferentes resultados, de uma maneira geral, inspiram-se na vida, na cidade e na comunidade. A música torna-se uma voz do Homem e da sociedade.

Apesar do anterior afastamento da educação musical dos seus objetivos sociais (tendo em conta que os primeiros conservatórios surgem com função cívica) considera-se que atualmente se procuram recuperar e regressar a esse tipo de objetivos. Esta procura pode-se observar em projetos sociais, inseridos em comunidades desfavorecidas, que utilizam a educação musical a fim de amenizar problemáticas como a exclusão social. Estes projetos utilizam o poder da música e da educação musical como ferramenta de formação e desenvolvimento pessoais, ajudando na construção de um futuro mais promissor. Os projetos atuam geralmente nas camadas jovem e infantil, mas pelo sucesso obtido, os seus resultados estendem-se ao nível da comunidade, o que se considera bastante favorável tendo em conta as problemáticas encontradas atualmente na cidade contemporânea e na vida em comunidade. Assim, a música acaba por trazer uma nova esperança na vida destas comunidades com situações de vida mais peculiares, valorizando o seu potencial. Considera-se que se está perante um novo paradigma da educação musical, o fenómeno das “orquestras de rua”. Apesar do seu foco nas camadas jovem e infantil, o espectro de ação do projeto acaba por se

estender às famílias, que se tornam mais participativas na vida escolar das crianças, à comunidade que se orgulha da sua orquestra, e possivelmente à cidade. Mas como?

Na falta do sentido de “casa” na cidade contemporânea identificada como uma cidade dispersa tanto urbana como socialmente (entre as áreas formais e as áreas informais), considera-se necessária a intervenção nesta mesma. Defende-se que estas intervenções devem procurar intervir nos entre-espços, nos espaços entre as partes que se encontram divididas, no espaço público, a fim de se conseguir uma diluição dos limites e uma articulação das necessidades e interesses tanto da cidade planeada como da cidade não planeada, tendo em conta não so o desenho urbano mas também fatores sociais. Defende-se também que estas intervenções devem revitalizar e regenerar os espaços de intervenção através da potencialização do existente. Considera-se que estas intervenções, espalhadas pelas cidade numa rede de centralidades mais distribuída, devem procurar tornar cada espaço singular e de relevância tanto para a comunidade a que pertence, como para a cidade. Considera-se pertinente a atuação na cidade contemporânea, tal como Jorge Jáuregui destaca, segundo as características de permeabilidade e ambiguidade que a cidade informal geralmente apresenta, os limites diluem-se e a rua faz parte da casa. Se estas características se estendessem podia-se estar perto de alcançar a utopia de Aldo Van Eyck “uma cidade como uma grande casa”, mas para tal é necessária a alteração do processo de desenho e pensamento com uma clara articulação e conjugação das disciplinas arquitetura e urbanismo.

As qualidades da arte e música urbanas quanto à sua capacidade de criação de “lugar” podem-se encontrar em projetos de arquitetura de intervenção no espaço público. Estes, de carácter temporário, têm como objetivo revitalizar e regenerar espaços da cidade, caminhando no sentido de tornar a cidade mais “casa” e promover a interação social, podendo contribuir para a inclusão de comunidades favorecidas e estabelecer a cidade como um todo. Considera-se que estas intervenções devem procurar potencializar o existente, atuando tanto nas áreas de planeamento formal, como de planeamento informal, como nas suas fronteiras. Estas podem ter lugar tanto

no espaço público como em edifícios existentes com outras funções ou desabitados.

Mas a questão colocada por Jorge Jáuregui, já mencionada anteriormente, relativamente a como atuar perante a cidade contemporânea, mantém-se:

*“A questão é como, embora forçados a atuar segundo regras estabelecidas, podemos utilizar estratégias urbanas para criar espaço de qualidade que não apague a memória das comunidades locais e que atuem no sentido da conexão geral da estrutura”*²²⁶.

E se o poder da música de formação do indivíduo e de inclusão social se aliar à sua capacidade de criar “lugar”, revitalizar e regenerar os espaços, promovendo a interação social, e em conjunto estas qualidades se propagarem pela cidade?

Considera-se pertinente associar projetos de arquitetura de intervenção no espaço público, através da atuação musical, a projetos de carácter social, inseridos em comunidades excluídas da cidade que integrem a experiência musical como ferramenta de intervenção. Através da associação destes dois tipos de projetos, conjugam-se as qualidades sociais e urbanas da música e podem-se obter resultados a nível urbano, a nível social e um benefício mútuo dos dois tipos de objetivos. Assim, estas intervenções pretendem satisfazer necessidades humanas, para além das necessidades e saneamento básicos, enquadrando-se em estratégias urbanas para a cidade.

A materialização desta associação pode ser um (ou mais) espaço(s), o palco da e na cidade, onde são apresentados os trabalhos desenvolvidos nos projetos sociais. Este pode ser uma pequena caixa de música ambulante, um grande auditório portátil, um regresso ao coreto, um palco que permita espalhar as notas lançadas por estas orquestras-fenómeno por toda(s) a(s) cidade(s).

Imaginemos este grande auditório no bairro da Boba. Imaginemos esta pequena caixa de música na Praça do Comércio. A “rua” torna-se assim a extensão da casa, uma casa de todos, para todos e em comunidade.

226. “The question is how, although forced to act considering market rules, we can use urban strategies to generate quality space which does not erase the recording of territorial communities and to point actions in the direction of the structure’s general connectivity.” in JÁUREGUI, Jorge Mario. **Urban and Social Articulation: Megacities, exclusion and “Worldzation”** [Em linha] [Consult. 11 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<http://www.jauregui.arq.br/urban_design.html>

Bibliografia

2R – **El teatro de los jóvenes universitarios. La Barraca.** [Em linha] [Consult. 29 Dez. 2014] Disponível em WWW: <https://vivalarepublica.wordpress.com/2012/02/12/el-teatro-de-los-jovenes-universitarios-la-barraca/>

ALEJANDRO CASONA – **Vida y semblanza de Alejandro Casona.** [Em linha] Lia Beeson. [Consult. 5 Jan. 2015] Disponível em WWW:<http://www.alejandro-casona.com/vida.htm>

ALPERSON, Philip - What Should One Expect from a Philosophy of Music Education? **Journal of Aesthetic Education.** Vol. 25, nº3 (1991)

ARCHITIZER – **Music Boxes.** [Em linha] Architizer, Inc. [Consult. 24 Abr. 2015] Disponível em WWW: <http://architizer.com/projects/music-boxes/>

ASSOCIAÇÃO CULTURAL MOINHO DA JUVENTUDE – **Estudio “Kova M: o céu é o limite”** [Em linha] (2012) [Consult. 26 nov. 2014] Disponível em WWW:<http://www.moinhodajuventude.pt/index.php/pt/kola-san-jon/111-estudio-de-gravacao/167-estudio-km-o-ceu-e-o-limite>

BDP - **Shipping Container Music Installation Revealed.** [Em linha] [Consult. 24 Abr. 2015] Disponível em WWW: <http://www.bdp.com/en/latest/news/2011/shipping-container-music-installation-revealed/>

BEINEKE, Viviane - O debate sobre filosofia da educação

musical: Uma revisão de tendências e perspectivas. **Expressão, Revista do Centro de Artes e Letras da UFSM**, Vol.3, nº 1, (1999), p.117-125. [Consult. 10 Agosto 2015]. Disponível em WWW:http://pages.udesc.br/~c7apice/txt/txt_sala.php?titulo=O%20debate%20sobre%20filosofia%20da%20educa%E7%E3o%20musical:%20uma%20revis%E3o%20de%20tend%Eancias%20e%20perspectivas&mostra=titulo

BORZACCHINI, Chefi - **Venezuela en el cielo de los escenarios.** [Em linha] Fundación Bancaribe para la Ciencia y la Cultura, 2010. [Consult. 26 Nov. 2014]. Disponível em WWW:http://www.musicabancaribe.com/Publicaciones/Libro_digital/VenezuelaEnElCielo/index.php

BURTON-HILL, Clemency – José Antonio Abreu on Venezuela's El Sistema miracle. **The Guardian** [Em linha] [Consult. 22 Out. 2014]. Disponível em WWW:<http://www.theguardian.com/music/2012/jun/14/abreu-el-sistema-venezuela-interview-clemency-burton-hill>

CABALLERO, José; PALENCIA, Benjamín; SÁNCHEZ, Alberto; - **La Barraca: Teatro y Universidad. Ayer y hoy de una utopia.** Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural, VEGAP, 2011.

CARREIRO, Rosa - Estúdio dá voz ao sonho dos rappers da Cova da Moura. **TVI24.** [Em linha] (2008) [Consult. 26 Nov. 2014] Disponível em WWW:<<http://www.tvi24.iol.pt/musica/kova-m-studio-rappers-cova-da-moura/1010715-4060.html>>

CASTAÑÓN, Carmen Díaz – Casona y el Teatro del Pueblo. **La Ratonera. Revista asturiana de teatro.** [Em linha] N°8 (2003). [Consult. 2 Fev. 2015] Disponível em WWW: http://www.la-ratonera.net/numero8/n8_casona.html

DOUMPA, Vivian - **Music in Public Space: Changing Perception, Changing Urban Experience?** Utrecht, Holanda: Faculty of Geosciences of Utrecht University, 2012. Tese de Mestrado.

ESPAÑOL 11, Introducción a la literatura española – **Federico García Lorca: poeta, dramaturgo, músico artista 1898-1936.** [Em linha] [Consult. 29 Dez. 2014]. Disponível em WWW:http://www.swarthmore.edu/Humanities/mguardi1/ espanol_11/lorca.htm

EYCK, Aldo Van – Steps Towards a Configurative Discipline. In **Collected articles and other writings 1947-1998.** Amsterdão: Sun, 2008.

EYCK, Aldo Van - **The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm.** Amsterdão: Sun, 20--.

FERNÁNDEZ, María Jesús Ruiz – De Sanaria a Buenos Aires: el destierro escénico de Alejandro Casona. In **Pequeña memoria recobrada: libros infantiles del exilio del 39.** Madrid: Ministerio de Educación, 2008.

FREARSON, Amy - Nomad by 1/100. **Dezeen Magazine.** [Em linha] (2011) [Consult. 26 Abr. 2015] Disponível em WWW: <http://www.dezeen.com/2011/07/03/nomad-by-1100/>

FUNDACIÓN FEDERICO GARCÍA LORCA – **Biografía: Una vida en breve.** [Em linha] Madrid: Fundación Federico García Lorca. [Consult. 5 Jan. 2015] Disponível em WWW: <http://www.garcia-lorca.org/federico/Biografia.aspx?Sel=Itinerario%20cultural%20de%20la%20Rep%C3%ABlica:%20La%20Barraca>

FUNDACIÓN MUSICAL SIMÓN BOLÍVAR – **El Sistema Around the World: Programs inspired on the National**

Network of Youth and Children's Orchestras of Venezuela. [Brochura] Caracas: Dirección de Comunicaciones, División de Publicaciones (2014)

FUNDACIÓN MUSICAL SIMÓN BOLÍVAR, El Sistema – **Centro Nacional de Acción Social por la Música** [Em linha] Caracas: Prensa FundaMusical Bolívar.[Consult. 22 Out. 2014] Disponível em WWW:<http://fundamusical.org.ve/educacion/centro-nacional-de-accion-social-por-la-musica/>

FUNDACIÓN MUSICAL SIMÓN BOLÍVAR, El Sistema – **Historia** [Em linha] Caracas: Prensa FundaMusical Bolívar.[Consult. 22 Out. 2014] Disponível em WWW:<http://fundamusical.org.ve/el-sistema/historia>

FUNDACIÓN MUSICAL SIMÓN BOLÍVAR, El Sistema – **Impacto Social y Cultural** [Em linha] Caracas: Prensa FundaMusical Bolívar.[Consult. 22 Out. 2014] Disponível em WWW:<http://fundamusical.org.ve/category/el-sistema/impacto-social/>

FUNDACIÓN MUSICAL SIMÓN BOLÍVAR, El Sistema – **Misión y Visión** [Em linha] Caracas: Prensa FundaMusical Bolívar.[Consult. 22 Out. 2014] Disponível em WWW:<<http://fundamusical.org.ve/el-sistema/mision-y-vision/>>

GOBIERNO BOLIVARIANO DE VENEZUELA – **Misión Música** [Em linha]. Caracas [Consult. 22 Out. 2014] Disponível em WWW:http://peru.embajada.gob.ve/index.php?option=com_content&view=article&id=103%3Amision-musica&Itemid=100&lang=es

HOLLINGER, Diana M. Inspired Teaching. *Introduction to Music Education.*

ILLIE, Gabriela e THOMPSON, William Forde. Experiential and Cognitive Changes Following Seven Minutes Exposure to Music and Speech and Music Perception. **An Interdisciplinary Journal.** Vol.28: (2011)

INNER-CITY ARTS – **After-School & Weekend Programs.** [Em linha] Los Angeles: Inner-City Arts. [Consult. 26 Nov. 2014].

Disponível em WWW:<http://www.inner-cityarts.org/what-we-do-programs-after-school.php>

INNER-CITY ARTS – **Art Forms at Inner-City Arts.** [Em linha] Los Angeles: Inner-City Arts. [Consult. 26 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<http://www.inner-cityarts.org/what-we-do-art-forms.php>

INNER-CITY ARTS – **History.** [Em linha] Los Angeles: Inner-City Arts. [Consult. 26 Nov. 2014]. Disponível em WWW:< <http://www.inner-cityarts.org/who-we-are-history.php>>

INNER-CITY ARTS – **Programs for Parents & Families.** [Em linha] Los Angeles: Inner-City Arts. [Consult. 26 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<http://www.inner-cityarts.org/what-we-do-programs-parents-families.php>

INNER-CITY ARTS – **School-Day Programs.** [Em linha] Los Angeles: Inner-City Arts. [Consult. 26 Nov. 2014]. Disponível em WWW:< <http://www.inner-cityarts.org/what-we-do-programs-during-school.php>>

INNER-CITY ARTS – **Who We Are.** [Em linha] Los Angeles: Inner-City Arts. [Consult. 26 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<http://www.inner-cityarts.org/who-we-are.php>

INNER-CITY ARTS – **Why We're Here.** [Em linha] Los Angeles: Inner-City Arts. [Consult. 26 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<http://www.inner-cityarts.org/why-were-here.php>

INNOVADORES DE AMÉRICA – **José Antonio Abreu** [Em linha] Santo Domingo: INNOVAMERICA, INC. [Consult. 20 Nov. 2014] Disponível em WWW:http://inspiracion.innovadoresdeamerica.org/icms/en/2013/icons_and_legends/7282/jos%C3%A9-antonio-abreu.do

JÁUREQUI, Jorge Mario - **Arquitectura, Urbanismo y Compromiso Social.** [Em linha] [Consult. 20 Nov. 2014] Disponível em WWW:<http://www.jauregui.arq.br/arq-urb.html>

JÁUREGUI, Jorge Mario – **Broken City – Manguinhos Complex | Territorial Scale: Public Space in the**

contexto of the divided society. Urban, Social and Environmental Articulation – PAC – Programa de Aceleração do Crescimento of Lula government (Project under execution). [Em linha] [Consult. 20 Nov. 2014] Disponível em WWW:http://www.jauregui.arq.br/broken_city.html

JÁUREGUI, Jorge Mario - **Condensações: Pensamentos, absorções e contaminações em torno de questões relativas à arquitetura, ao urbanismo, à paisagem e à arte contemporânea.** [Em linha] [Consult. 20 Nov. 2014] Disponível em WWW:<http://www.jauregui.arq.br/condensa.html>

JÁUREQUI, Jorge Mario - **Economías Informales/Espacios Temporarios.** [Em linha] [Consult. 20. Nov. 2014] Disponível em WWW:http://www.jauregui.arq.br/econ_info.html

JÁUREGUI, Jorge Mario. **Favelas: Brazilian Heatwave** [Em linha] [Consult. 20 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<http://www.jauregui.arq.br/favelas2_ing2.html>

JÁUREGUI, Jorge Mario – **Nuevas respuestas para las Metrópolis Contemporáneas: el PAC Urbano (Programa de Aceleración del Crecimiento) del Gobierno Lula.** [Em linha] [Consult. 20 Nov. 2014] Disponível em WWW:http://www.jauregui.arq.br/nuevas_respuestas.html

JÁUREGUI, Jorge Mario. **Punto de Vista: Cidade aberta, democrática, amável e sustentável...** [Em linha] [Consult. 11 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<http://www.jauregui.arq.br/ponto-de-vista-cidade-aberta.html>

JÁUREGUI, Jorge Mario. **Urban and Social Articulation: Megacities, exclusion and “Worldzation”** [Em linha] [Consult. 11 Nov. 2014]. Disponível em WWW:http://www.jauregui.arq.br/urban_design.html

LANDFILLHARMONIC – **The Orchestra.** [Em linha] The LandFillharmonic. [Consult. 23 Fev. 2015] Disponível em WWW:<http://www.landfillharmonicmovie.com/#the-orchestra>

LANGARITA- NAVARRO ARQUITECTOS - **Red Bull Music**

Academy Nave 15 Matadero Madrid [Memória descritiva] Madrid

LOS ANGELES UNIFIED SCHOOL DISTRICT, Board of Education – **About the Los Angeles Unified School District.** [Em linha] Los Angeles: Los Angeles Unified School District. [Consult. 26 Nov. 2014] Disponível em WWW: <http://achieve.lausd.net/Page/82>

MAIA E CARMO, Teresa – Multiculturalidade em zona problemática: a Cova da Moura. **JanusOnline** [Em linha] (2006) [Consult. 26 Nov. 2014] Disponível em WWW: http://janusonline.pt/2006/2006_2_2_10.html

MARK, Michael L. - The Evolution of Music Education Philosophy from Utilitarian to Aesthetic. **Journal of Research in Music Education.** Vol. 30, nº1 (1982)

MATADERO MADRID – **Nave de Música** [Em linha] Matadero Madrid [Consult. 26 Abr. 2015] Disponível em WWW: <http://www.mataderomadrid.org/nave-de-musica.html>

MATADERO MADRID – **Qué es Matadero** [Em linha] Matadero Madrid [Consult. 26 Abr. 2015] Disponível em WWW: <http://www.mataderomadrid.org/que-es-matadero.html>

MICHAEL MALTZAN ARCHITECTURE – **Inner-City Arts.** [Em linha] Los Angeles: Michael Maltzan Architecture. [Consult. 26 Nov. 2014] Disponível em WWW: <http://www.mmaltzan.com/projects/inner-city-arts/>

OBSERVATÓRIO LUTA CONTRA A POBREZA NA CIDADE DE LISBOA - **Ficha de Caracterização de Projecto: Orquestra Geração.** Lisboa.

ORQUESTA DE INSTRUMENTOS RECICLADOS DE CATEURA – **Biografia.** [Em linha] [Consult. 26 Fev. 2015] Disponível em WWW: <http://www.recycledorchestracateura.com/#!/the-band/cjg9>

ORQUESTA DE INSTRUMENTOS RECICLADOS DE CATEURA – **Historial del Proyecto.** [Em linha]

[Consult. 26 Fev. 2015] Disponível em WWW: <http://www.recycledorchestracateura.com/#!/historial/cdsl>

ORQUESTA DE INSTRUMENTOS RECICLADOS DE CATEURA – **Instrumentos.** [Em linha] [Consult. 26 Fev. 2015] Disponível em WWW: <http://www.recycledorchestracateura.com/#!/instrumentos/c65t>

ORQUESTA DE INSTRUMENTOS RECICLADOS DE CATEURA – **La Orquesta.** [Em linha] [Consult. 26 Fev. 2015] Disponível em WWW: <http://www.recycledorchestracateura.com/#!/orquestra/c11ql>

ORQUESTA DE INSTRUMENTOS RECICLADOS DE CATEURA – **Repertorio.** [Em linha] [Consult. 26 Fev. 2015] Disponível em WWW: <http://www.recycledorchestracateura.com/#!/repertorio-de-la-orquesta/catc>

ORQUESTA GERAÇÃO - **Orquestra Geração** [Registo vídeo] Realização de Filipa Reis e João Miller Guerra. Vende-se Filmes, 2011. 1 DVD vídeo (63 min.)

ORQUESTA GERAÇÃO - **Orquestra Geração.** [Em linha] Lisboa. [Consult. 31 Out. 2014]. Disponível em WWW: <http://www.orquestra.geracao.aml.pt/o-projecto>

ORQUESTA GERAÇÃO - **Orquestra Geração vista pelas crianças** [Registo vídeo] Realização de Pedro Caldas. 2012. 1 DVD vídeo

PÁTIO AMBULANTE – **Manifesto Frame** [Em linha] Pátio Ambulante [Consult. 6 Jul. 2015] Disponível em WWW: <http://patioambulante.pt/manifesto-frame/>

PÁTIO AMBULANTE – **Pátio Ambulante** [Em linha] Pátio Ambulante [Consult. 6 Jul. 2015] Disponível em WWW: <http://patioambulante.pt/patio-ambulante/>

RED BULL MUSIC ACADEMY – **Madrid 2011** [Em linha] Red Bull [Consult. 26 Abr. 2015] Disponível em WWW: <http://www.redbullmusicacademy.com/about/projects/madrid2011>

RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, Las Misiones Pedagógicas – **Testimonios: Repase la historia de las Misiones Pedagógicas a través de los testimonios de sus protagonistas.** [Em linha] [Consult. 2 Fev. 2015] Disponível em WWW: http://www.residencia.csic.es/misiones/ruta/inicio_antecedentes.htm

RESIDENCIAKOVAM'S BLOG - **Residência Artística Kova M.** [Em linha] Lisboa. [Consult. 31 Out. 2014] Disponível em WWW:<https://residenciakovam.wordpress.com/2009/04/07/residencia-artistica-kova-m/>

SCHUTZ, Michael - The Mind of the Listener: Acoustics, Perception, and the Musical Experience. **Percussive Notes.** N°47 (2009)

SIC – **Pátio Ambulante** [Registo vídeo em linha] Sic, 2015. Disponível em WWW: <http://videos.sapo.pt/zFEGn8GuWgQ5q4dfQB6D>

STRAUVEN, Francis - Aldo van Eyck, Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number. **Study Centre Mellon Lectures.** (2007)

TEATRO AO LARGO – **Quem Somos.** [Em linha] [Consult. 12 Fev. 2015] Disponível em WWW: <http://www.teatroalargo.com/info/quem-somos.php>

TED – **Jose Antonio Abreu** [Em linha]. TED Conferences. [Consult. 22 Out. 2015] Disponível em WWW: https://www.ted.com/speakers/jose_antonio_abreu

TED – **Jose Antonio Abreu: The El Sistema music revolution** [Registo vídeo em linha] TED2009, 2009. Disponível em WWW:https://www.ted.com/talks/jose_abreu_on_kids_transformed_by_music

TEDxAmsterdam 2015 – **Favio Chávez: The world sends us garbage, we send back music** [Registo vídeo em linha] TEDxAmsterdam, 2015. Disponível em WWW:<http://tedx.amsterdam/speakers/favio-chavez/>

THE JOURNEY OF MUSIC ED - **More thoughts about praxialism.** [Em linha] [Consult. 1 Set. 2015]. Disponível em WWW:<<http://thejourneyofmusiced.blogspot.pt/2008/11/more-thoughts-about-praxialism.html>>.

TUNSTALL, Tricia - Music and Morality. The Music Educator's Perspective. **Symposium on Music and Morality** (2009)

WEBBER, Julian Lloyd - El Sistema: when music cuts crime and saves lives. **The Telegraph** [Em linha] [Consult. 22 Out. 2014]. Disponível em WWW:<http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/6866818/El-Sistema-when-music-cuts-crime-and-saves-lives.html>

Índice de Ilustrações

Fig. 0.0 – A música é a voz da sociedade – in ELVENTANO - **Te doy una canción y una sonrisa** [Em linha]. [Consult. 18 Set. 2015]. Disponível em WWW: <<http://elventano.blogspot.pt/2013/01/te-doy-una-cancion-y-una-sonrisa.html> >

Fig. 0.1 – A música ambulante – in WALKER, Peter - Spandau Ballet still pedals for gold. **The Guardian** [Em linha]. [Consult. 18 Set. 2015]. Disponível em WWW: <<http://www.theguardian.com/environment/green-living-blog/2009/oct/14/gary-kemp-cycling-popstars>>

Fig. 1 – Partilha musical na cidade, Londres – in VINTAGE EVERYDAY - **Old Pictures of London in Victorian Era** [Em linha]. [Consult. 19 Set. 2015]. Disponível em WWW: <<http://www.vintag.es/2013/09/old-pictures-of-london-in-victorian-era.html>>

Fig. 2 – Membros de orquestra do projeto El Sistema pelas ruas de San Pedro del Río, Venezuela. – in FUNDACIÓN MUSICAL SIMÓN BOLÍVAR, El Sistema – **San Pedro Del Río Acogió a Integrantes de La Nacional Infantil en su paso por La Ruta de Occidente** [Em linha] Caracas: Prensa FundaMusical Bolívar. [Consult. 19 Set. 2015] Disponível em WWW:< <http://fundamusical.org.ve/multimedia/san-pedro-del-rio-acogio-a-integrantes-de-la-nacional-infantil-en-su-paso-por-la-ruta-de-occidente>>

Fig. 3 – Jovem maestrina do *El Sistema*. – in FUNDACIÓN MUSICAL SIMÓN BOLÍVAR, El Sistema – **La Sinfónica Nacional Infantil Inspira Sueños en el Estado Bolívar** [Em linha] Caracas: Prensa FundaMusical Bolívar. [Consult. 19

Set. 2015] Disponível em WWW:<<http://fundamusical.org.ve/multimedia/la-sinfonica-nacional-infantil-inspira-suenos-en-el-estado-bolivar/>>

Fig. 4 - *Centro Nacional de Acción Social Por la Música*, vista do exterior. – in BIZZINI, Marco Pitrelli; CASTRO, Mitchele Vidal; HACEN; Frank Balbi – **Arquitectura Musical: Centro Latinoamericano de Acción Social por la Música**. Caracas: Josefina Bertorelli, 2008. P.5

Fig. 5 – O pátio de uma casa rural como palco e cenário de uma das orquestras integrantes do *El Sistema*. - in FUNDACIÓN MUSICAL SIMÓN BOLÍVAR, El Sistema – **La SNIV viajó en el tiempo en la Ciudad de Coro** [Em linha] Caracas: Prensa FundaMusical Bolívar. [Consult. 19 Set. 2015] Disponível em WWW:< <http://fundamusical.org.ve/multimedia/la-sniv-viajo-en-el-tiempo-en-la-ciudad-de-coro>>

Fig. 6 – Vista aérea da cidade de Los Angeles, do bairro *Skid Row*. In – MOMA. Museum of Modern Art – **Inner-City Arts**. [Em linha]. Nova Iorque: The Museum of Modern Art. [Consult. 19 Set. 2015] Disponível em WWW: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/smallscalebigchange/projects/inner_city_arts>

Fig. 7 – Pátio da *Inner-City Arts*. In - MOMA. Museum of Modern Art – **Inner-City Arts**. [Em linha]. Nova Iorque: The Museum of Modern Art. [Consult. 19 Set. 2015] Disponível em WWW: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/smallscalebigchange/projects/inner_city_arts>

Fig. 8 – Sala polivalente da *Inner-City Arts*. In - MOMA. Museum of Modern Art – **Inner-City Arts**. [Em linha]. Nova Iorque: The Museum of Modern Art. [Consult. 19 Set. 2015] Disponível em WWW: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/smallscalebigchange/projects/inner_city_arts>

Fig. 9 - Ensaio da Orquestra Geração na sala de convívio da Escola Miguel Torga. – Fotografia da autora.

Fig. 10 - Gala da Orquestra Geração no Teatro S. Luiz. – Fotografia da autora.

Fig. 11 - Orquestra Geração no auditório da Fundação Calouste Gulbenkian. – in CARVALHO, Jorge – Concerto de Verão das Orquestras e Coro Geração na Fundação Calouste Gulbenkian. **Unidos de Cabo Verde**. [Em linha] (2010) [Consult. 19 Set. 2015] Disponível em WWW: <<http://aucv.blogspot.pt/2010/07/concerto-de-verao-das-orquestras-e-coro.html>>

Fig. 12 - Alunos da *OIRC* à porta do espaço da orquestra. – in ORQUESTA DE INSTRUMENTOS RECICLADOS DE CATEURA – **Galería**. [Em linha] [Consult. 19 Set. 2015] Disponível em WWW:< <http://www.recycledorchestracateura.com/#!/gallery/c24vq>>

Fig. 13 - Concerto da *OIRC* na Fundação Champalimaud, em Lisboa. – in FACEBOOK. Orquestra de Instrumentos Recicladados Cateura – **Fotos de Orquestra de Instrumentos Recicladados Cateura**. [Em linha]. [Consult. 19 Set. 2015] Disponível em WWW: <<https://www.facebook.com/391360090949650/photos/pb.391360090949650.-2207520000.1444986594./880695392016115/?type=3&theater>>

Fig. 14 - Integrantes da *OIRC* e respetivos instrumentos. – in ORQUESTA DE INSTRUMENTOS RECICLADOS DE CATEURA – **Galería**. [Em linha] [Consult. 19 Set. 2015] Disponível em WWW:< <http://www.recycledorchestracateura.com/#!/gallery/c24vq>>

Fig. 15 - Corredor da Escola de Música do Conservatório Nacional. – Fotografia da autora

Fig. 16 - O espaço humanizado na Escola de Música do Conservatório Nacional - Fotografia da autora

Fig. 17 - Mobiliário restaurado e adaptado pelo grupo Pátio Ambulante. - In FACEBOOK. Pátio Ambulante Lisboa – **Fotos de Pátio Ambulante Lisboa**. [Em linha] [Consult. 30 Set. 2015] Disponível em WWW: <<https://www.facebook.com/patioambulantelisboa/photos/pb.563025567083133.-2207520000.1445025291./996214730430879/?type=3&theater>>

Fig. 18 – Informalidade na cidade formal, Cidade do México. - In JÁUREQUI, Jorge Mario - **Economías Informales/Espacios Temporarios**. [Em linha] [Consult. 20. Nov. 2014] Disponível em WWW:<http://www.jauregui.arq.br/econ_info.html>

Fig. 19 -Informalidade na cidade informal, favela da Rocinha no Rio de Janeiro. - In JÁUREQUI, Jorge Mario - **Economías Informales/Espacios Temporarios**. [Em linha] [Consult. 20. Nov. 2014] Disponível em WWW:<http://www.jauregui.arq.br/econ_info.html>

Fig. 20 - Atuação musical no lugar proporcionado pelo grupo Pátio Ambulante no Festival Silêncio 2015. - In FACEBOOK. Pátio Ambulante Lisboa – **Fotos de Pátio Ambulante Lisboa**. [Em linha] [Consult. 19 Set. 2015] Disponível em WWW: <<https://www.facebook.com/patioambulantelisboa/photos/pb.563025567083133.-2207520000.1445025645./958193957566290/?type=3&theater>>

Fig. 21 - O espaço na *LxFactory*.- Fotografia da autora.

Fig. 22 - O lugar na *LxFactory*. - Fotografia da autora.

Fig. 23 - *La Barraca* percorrendo terras. - In PALENCIA, Benjamín; SÁNCHEZ, Alberto; CABALLERO, José - **La Barraca: Teatro y Universidad. Ayer y hoy de una utopia**. Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural, VEGAP, 2011. P.81

Fig. 24 - Atuação do *Teatro del Pueblo* numa praça. – in 2°CIT – Lengua y Literatura-El Teatro Anterior a la Guerra. **2º Cit Ies Aravalle 2011-12**. [Em linha] (2012). [Consult. 19 Set. 2015]

Disponível em WWW: <<http://2citiesaravalle2011-12.blogspot.pt/2012/01/lengua-y-literatura-el-teatro-anterior.html>>

Fig. 25 - Teatro ao Largo em Castro Verde. – in CASA DAS PRIMAS. Blogue do Alentejo – **Teatro na Rua, em Castro Verde**. [Em linha] [Consult. 19 Set. 2015] Disponível em WWW: <<http://casa-das-primas.blogspot.pt/2011/01/teatro-na-rua-em-castro-verde.html>>

Fig. 26 - O festival de *Music Boxes*.- in ARCHITIZER – **Music Boxes**. [Em linha] Architizer, Inc. [Consult. 24 Abr. 2015] Disponível em WWW: <<http://architizer.com/projects/music-boxes/>>

Fig. 27 - Espaço central do *MIF*. - in ARCHITIZER – **Music Boxes**. [Em linha] Architizer, Inc. [Consult. 24 Abr. 2015] Disponível em WWW: <<http://architizer.com/projects/music-boxes/>>

Fig. 28 - *El Matadero de Madrid*, vista exterior. – in LANGARITA NAVARRO – **Red Bull Music Academy**. [Em linha] Langarita-Navarro Arquitectos. [Consult. 19 Set. 2015] Disponível em WWW: <<http://www.langarita-navarro.com/project/red-bull-music-academy/>>

Fig. 29 - *El Matadero de Madrid* com a ocupação da *La Nave de Música*, vista interior. – in MATADERO MADRID – **Nave de Música** [Em linha] Matadero Madrid [Consult. 26 Abr. 2015] Disponível em WWW: <<http://www.mataderomadrid.org/nave-de-musica.html>>

Fig. 30 - Zona de conferências. Cobertura em tecido e paredes em sacos de areia. - in LANGARITA NAVARRO – **Red Bull Music Academy**. [Em linha] Langarita-Navarro Arquitectos. [Consult. 19 Set. 2015] Disponível em WWW: <<http://www.langarita-navarro.com/project/red-bull-music-academy/>>

Fig. 31 - Vista exterior da *La Nave de Música*. – in LANGARITA NAVARRO – **Red Bull Music Academy**. [Em linha] Langarita-Navarro Arquitectos. [Consult. 19 Set. 2015] Disponível em WWW: <<http://www.langarita-navarro.com/project/red-bull-music-academy/>>

Fig. 32 - *NOMAD* a seguir viagem, Paris. - In FREARSON, Amy - Nomad by 1/100. **Dezeen Magazine**. [Em linha] (2011) [Consult. 26 Abr. 2015] Disponível em WWW: <<http://www.dezeen.com/2011/07/03/nomad-by-1100/>>

Fig. 33 - Uma das ocupações *NOMAD* nos jardins do Museu *Quai Branly*. - In FREARSON, Amy - Nomad by 1/100. **Dezeen Magazine**. [Em linha] (2011) [Consult. 26 Abr. 2015] Disponível em WWW: <<http://www.dezeen.com/2011/07/03/nomad-by-1100/>>

Fig. 34 - Ocupação Pátio Ambulante na Praça de São Paulo, em Lisboa, durante o Festival Silêncio 2015. – Fotografia da autora

Fig. 35 - Ocupação do Pátio Ambulante no Arco do Cego, em Lisboa. In FACEBOOK. Pátio Ambulante Lisboa – **Fotos de Pátio Ambulante Lisboa**. [Em linha] [Consult. 19 Set. 2015] Disponível em WWW: <<https://www.facebook.com/patioambulantelisboa/photos/a.764400193612335.1073741853.563025567083133/764400393612315/?type=3&theater>>

Anexos

ISCTE-IUL
Departamento de Arquitectura e Urbanismo
Mestrado Integrado em Arquitectura
Projecto Final de Arquitectura - 5º ano
2014/15

Documento 1 (apresentado na sessão de apresentação do "Projecto Final de Arquitectura, no dia 9 de Junho de 2014)

Não é difícil fazermos coisas. O que é difícil é pormo-nos em estado de fazê-las.

Constantin Brancusi

Introdução

O presente documento resume, no essencial, os objectivos e o método do trabalho a desenvolver, em 2014/15, na Unidade Curricular de Projecto Final de Arquitectura, cujo programa será apresentado no início do ano lectivo.

Procurar-se-á, sobretudo, estabelecer as condições para uma sedimentação do percurso feito pelos alunos durante os oito semestres anteriores, através da simulação crítica de um projecto, ou seja, através da realização, durante um ano lectivo inteiro, de um projecto de arquitectura no

âmbito académico, desde as fases de análise e pesquisa até à fase que pressuporia a sua materialização em obra.

1. Objectivos

- Aprofundar a prática do projecto de arquitectura enquanto andamento e sequência de procedimentos que tendem para uma materialização.
- Consolidar o trabalho de arquitectura enquanto gestão de possibilidades, identificando as circunstâncias e as condicionantes, que no conjunto correspondem sempre a um problema novo e imponderável, não como obstáculos, mas sim como dados e estímulos do projecto.
- Confirmar que os limites do projecto são sempre mais latos do que os limites do objecto projectado, aprofundando a noção de continuidade¹.
- Prosseguir a reflexão sobre a arquitectura enquanto um ofício que pressupõe um tempo próprio, um conjunto de meios e uma ética.

¹ cf. TÁVORA, Fernando (1962), *Da Organização do Espaço*, Publicações FAUP, Porto, 2008

ISCTE-IUL
Departamento de Arquitectura e Urbanismo
Mestrado Integrado em Arquitectura
Projecto Final de Arquitectura - 5º ano
2014/15

Documento 2

A CIDADE E A MÚSICA: A ESCOLA DE MÚSICA DO CONSERVATÓRIO NACIONAL

Exercício I: Visita e Reconhecimento

Compreender qualquer coisa é compreender a sua topografia, saber como traçar o seu mapa. E saber como se perder nele.

W. Benjamin

O objecto de intervenção do projecto a desenvolver durante o ano, deixado em aberto com a apresentação dos objectivos e métodos da disciplina (v. Documento 1), é a Escola de Música do Conservatório Nacional, antigo convento de Nossa Senhora da Divina Providência, chamado dos Caetanos, no Bairro Alto, em Lisboa.

Os trabalhos começam com uma visita a esta parte da cidade e ao edifício.

1. Objectivos

- Avaliar a importância da concentração no primeiro contacto com uma situação concreta sobre a qual se vai trabalhar.
- Desenvolver o olhar crítico sobre a arquitectura, na perspectiva da prática do Espaço e do Projecto, através da sua observação e desenho *in situ*.
- Cruzar o entendimento das várias dimensões do espaço construído, da escala da mão à do território.

2. Programa, Método, Apresentação e Prazos

Os alunos deverão constituir-se em grupos de trabalho de três elementos.

Todos os desenhos, à mão levantada e em escala de aproximação apropriada, terão como suporte o caderno de desenho individual de cada elemento do grupo, encontrando e registando as características arquitectónicas mais significativas da obra, desde a sua implantação à sua pormenorização, percorrendo as escalas da paisagem, da cidade, do edifício e do detalhe, de acordo com o seguinte:

1. Uma planta e uma secção associadas, reflectindo a *implantação* do edificado e o essencial da sua relação com o lugar.
2. Uma axonometria e um alçado significativo, reflectindo a relação entre a *definição formal* e a *estrutura de suporte*.
3. Uma planta evidenciando a relação entre a *estrutura espacial* e o *programa funcional*.
4. Um corte e um apontamento perspéctico revelando a *relação interior / exterior*.
5. Um desenho a claro-escuro evidenciando a percepção da forma do espaço sob a *luz natural*, e um diagrama descrevendo a constituição da *luz artificial*.
6. Um conjunto de apontamentos revelando as *matérias* e *materiais* aparentes fundamentais na constituição da obra.
7. Um *detalhe* em secção horizontal e vertical.
8. Um desenho de acordo com a seguinte citação de Tony Garnier:

ISCTE-IUL
Departamento de Arquitectura e Urbanismo
Mestrado Integrado em Arquitectura
Projecto Final de Arquitectura - 5º ano
2014/15

Documento 3

A CIDADE E A MÚSICA: A ESCOLA DE MÚSICA DO CONSERVATÓRIO NACIONAL

Exercício II: O Edifício, a Cidade e o Programa

Antes de projectar qualquer coisa deveríamos tentar compreender as complexidades de uma dada situação, farejá-la como um cão, observá-la como uma águia, senti-la como um morcego. Metade da intervenção está escondida na investigação imaginativa e nos registos extensivos sobre os vestígios dos diferentes tempos da história do sítio. É essencial trabalhar com o que lá está.

Architectural Research Unit, 2000

A nossa memória é a nossa coerência, a nossa razão, a nossa acção, o nosso sentimento. Sem ela, nada somos.

Luis Buñuel, 1982

1. Objectivos

- Constituição pelo colectivo da turma de uma bibliografia e de uma base de informação crítica relativa ao edifício, à área da cidade onde se insere e a aspectos programáticos essenciais, para utilização durante o processo do projecto.

2. Programa, Método, Apresentação e Prazo

Os alunos, mantendo os grupos de trabalho constituídos para o Exercício I, deverão recorrer a todas as fontes (gráficas, escritas, orais), tendo em vista a recolha da informação, e aos meios adequados (desenhos, fotografias, filmes, textos) para o seu tratamento e partilha, de acordo com os seguintes temas:

- Sobre o edifício e área de intervenção:
 1. Enquadramento histórico. (as transformações do edifício e do lugar ao longo do tempo)
 2. Enquadramento urbano. (a relação do edifício com a cidade)
 3. Levantamento. (actualização dos registos gráficos existentes do edifício e envolvente e recolha de planos e indicações de situação de salvaguarda ou protecção)

- recolha de planos e indicações de situação de salvaguarda ou protecção)
4. Levantamento pormenorizado. (detalhes mais significativos do edificado)

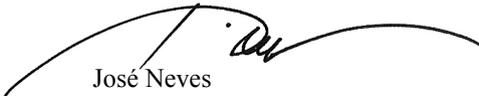
- Sobre o programa:

5. Escolas de música. (a relação entre o uso e a organização do espaço)
6. O som e a arquitectura. (a relação entre a forma, dimensão e materialidade do espaço)
7. A luz e a arquitectura. (a relação interior-exterior, e entre a forma, dimensão, materialidade e orientação solar dos espaços da música e do ensino)
8. Os objectos e a arquitectura. (a relação entre a forma e dimensão dos espaços da música e do ensino e a sua ocupação por objectos à escala do corpo)

Os trabalhos serão apresentados por cada grupo, no dia 27 de Outubro, através de uma projecção na sala de aula e de um caderno A3, ao baixo, que ficará disponível ao longo do ano, com as respectivas bibliografias, para o colectivo da turma.

Apesar do Programa detalhado para a escola de música ser apresentado apenas no próximo enunciado, sugere-se que alunos não se coibam de avançar, desde já, paralelamente e perante os estímulos que vão surgindo, com o trabalho de projecto, entendendo-se que, no trabalho da arquitectura, a análise e a síntese não constituem obrigatoriamente uma sequência.

Lisboa, 10 de Outubro de 2014



José Neves

ISCTE-IUL
Departamento de Arquitectura e Urbanismo
Mestrado Integrado em Arquitectura
Projecto Final de Arquitectura - 5º ano
2014/15

Documento 4

A CIDADE E A MÚSICA: A ESCOLA DE MÚSICA DO CONSERVATÓRIO NACIONAL

Programa

(...) um arquitecto, quando recebe um programa de um cliente, deveria começar (...), desde o primeiro momento, por perguntar “qual é a natureza desta instituição”? Este é o seu primeiro dever. Ele deve tomar todas as áreas que lhe são dadas pelo cliente e traduzi-las em espaços. O cliente só sabe de áreas. Por isso, o arquitecto deve tomar todos os corredores que o cliente tem em mente e torná-los em galerias.

L. Kahn

O presente documento complementa o Documento 1, no qual se traçaram os Objectivos e o Método, juntando-lhe agora o Programa, e definindo as fases de trabalho para o Projecto a realizar.

1. Programa

O Programa, em anexo, elaborado pela Direcção da Escola de Música do Conservatório Nacional, corresponde a uma listagem de espaços, indicando as respectivas quantidades, áreas e

equipamentos necessários, tendo em vista a remodelação e ampliação dos edifícios existentes, incluindo as partes actualmente ocupadas pela Escola de Dança.

Na interpretação crítica deste programa para a sua tradução em arquitectura, deverá ser dada especial atenção, não só à relação dos usos propostos com os utentes mais directos da escola, à escala do edifício, mas também à sua relação com a comunidade, à escala do bairro e da cidade.

2. Faseamento e Prazos

O trabalho, realizado individualmente mas em permanente discussão com o colectivo da turma, desenvolver-se-á nas seguintes fases:

1ª FASE: Estudo Prévio (entrega em 17/12/2014)

Informação:

definição geral da volumetria e implantação, evidenciando as relações com a topografia, a cidade envolvente e a paisagem; acessos; organização do espaço e do uso; compartimentação, estadia e circulação; princípios construtivos e materiais; espaço público.

