

BRUNO ALEXANDRE
BERNARDINO PEREIRA

A (OUTRA) VOZ COMO DISPOSITIVO DE INTERAÇÃO E DIMENSÃO ESTÉTICA NAS PRÁTICAS PERFORMATIVAS CONTEMPORÂNEAS

DISSERTAÇÃO PARA A OBTENÇÃO
DO GRAU DE DOUTOR

ORIENTADOR

PROFESSOR ADRIANO RANGEL, PhD

COORIENTADORA

PROFESSORA CLÁUDIA OLIVEIRA, PhD

UNIVERSIDADE DO PORTO

FACULDADE DE BELAS ARTES

PORTO

2016



La mort au bal masqué, 2010, Ostende, Belgique
Foto de Emilie Lauwers

à minha filha pela doçura; à Aninhas pelo carinho, apoio e paciência;
à minha família pelo apoio de sempre.

AGRADECIMENTOS

Adriano Rangel, Ana Fernandes, António Augusto Aguiar, Bernardo Pinto Almeida, Cláudia Marisa Oliveira, Daniela Coimbra, David Moss, Dimitris Andrikopoulos, Elisabete Moreira, Fátima São Simão, Fernando Coutinho, Girilal Baars, Hans Peter Kuhn, Heitor Alvelos, Horácio Tomé Marques, Inês Vicente, Joana Guedes, José Prata, José Quinta Ferreira, Lúcia Matos, Maria João Calais Pedro, Mário Azevedo, Mervi Junkkonen, Nuno Tudela, Parinaz Faghihi, Patricia Wielewicki, Pedro Santos, Raquel Dias, Renata Lima, Rodrigo Malvar, Rui Damas, Sara Erlingsdotter, Serviços Áudio ESMAE-IPP, Staffan Mossenmark, Telmo Castro, Ute Wasserman

NOTA PRÉVIA

No âmbito de um trabalho de investigação desta natureza é fundamental abordar, com clareza, os assuntos e os conceitos em torno das questões e dos objetivos da investigação. Uma vez que se trata de um trabalho de profundidade conceptual nem sempre é possível encontrar terminologia que seja, por si só, capaz de delimitar contextualmente o nosso propósito a cada momento da elaboração do texto que aqui se apresenta. Muitas vezes, a abrangência ou a especificidade dessa terminologia obriga a uma contextualização adicional. Para evitar a sobrecarga do texto com clarificações permanentes relativamente à definição ou espectro dos conceitos e dos termos, entendemos útil e funcional a criação de um pequeno glossário que ajude o leitor na clarificação do âmbito dos termos utilizados para que a compreensão do texto seja de maior precisão. No entanto, não se espera que o glossário substitua a clarificação, no corpo do texto, dos conceitos chave da investigação. Tomaremos o tempo necessário em torno desses conceitos.

De referir ainda o desafio na adequação de alguns termos à língua portuguesa. Muitas vezes a tradução direta dos termos pode descontextualizá-los ou remetê-los para outro domínio que os faça perder o foco pretendido. Assim, entendemos que, nessas situações, seria mais eficaz e claro utilizar os termos numa língua estrangeira onde esse termo tenha sido cunhado ou, na qual, tenha sido extensivamente utilizado em bibliografia de referência. Ainda assim, e numa tentativa de maior coerência científica, fizemos um esforço cuidado na tradução de todas as citações não originalmente em português, para termos um corpo de texto uniforme ao nível da língua em que se escreve esta dissertação. Fica então esta nota que deixa claro que as traduções das citações são da autoria do investigador. As traduções das citações procuram representar, o mais fielmente possível, as ideias dos seus autores originais.

No que diz respeito à documentação áudio e vídeo apresentada em anexo importa referir que esta documentação tem como único objetivo registar integral ou parcialmente os eventos. Estes registos não devem, por isso, ser considerados como representações fiéis das performances em questão uma vez que apresentam grandes limitações na captação das sensações, na perceção do tempo e do espaço e na energia da performance em geral retirando o importante lado contextual à leitura da obra. Estas limitações são tão mais verdadeiras quando se tratam de performances eminentemente improvisadas onde as características acima descritas ganham ainda um maior protagonismo. Optámos por seguir, como base, as normas de citação APA, 6ª edição, com adaptações pontuais que nos pareceram responder melhor a uma clara leitura do texto.

Segue-se o Acordo Ortográfico de 1990.

Adaptam-se também as citações e nomenclatura em português a esta norma.

RESUMO

***Título:* A (outra) voz como dispositivo de interação e dimensão estética nas práticas performativas contemporâneas**

***Palavras chave:* performance; improvisação; voz; corpo; voz-corpo; interdisciplinaridade; ressonância performativa; tempo; experiencição**

A nossa voz é única. É individual. É identitária, tanto na sua vertente acústica concretizada em som, como na sua formulação mediadora do intangível e de um corpo que, em contraponto, se consolida em sistema visível com essa voz. Essa voz, essa *voz-corpo*, esse *corpo-voz*, assume-se como um *dispositivo* que resulta da interação, em rede, dos elementos tangíveis e intangíveis, formais ou não formais, que se articulam em seu redor. Simultaneamente impacta no equilíbrio dessa interação e, assim, deixa de ser apenas reativa, contaminando-a na mesma medida que se deixa contaminar. A voz que se movimenta entre a intangibilidade do pensamento, a ação transformadora da memória, a ressonância de um corpo que se move livre dentro dos seus limites físicos, a sua *aparção* sonora numa representação livre, improvisada. A voz que se movimenta num espaço, num tempo e num contexto.

Assim:

A voz e o corpo como veículos do pensamento num território de improvisação que se pretende consolidar como tendencialmente livre. A voz que parte de um imaginário formal, lírico, e se emancipa num universo de performance contemporânea.

A performance é duplamente difícil de etiquetar e definir pela sua natureza própria e também pela vasta abrangência dos seus limites. A comum afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas não é suficiente para satisfazer a nossa necessidade de enquadramento.

O projeto que aqui se apresenta pretende ser o contributo de um performer na exploração de ferramentas criativas no âmbito das práticas performativas contemporâneas. Esta exploração acontece eminentemente num espaço interdisciplinar e multidimensional, onde a elasticidade e a concetualização do tempo assumem papel de destaque. É a partir destes pressupostos que se constroem um conjunto de pontos de chegada - e de nova partida – com concretização performativa.

Estes pontos de chegada são traduzidos por seis criações performativas que se constituem base de reflexão, de nova construção de pensamento e de uma (outra) voz. Estas performances são um dos resultados desta investigação que, assim, enfatiza o importante contributo de um performer no devir das práticas performativas contemporâneas. Fica claro que é através de um campo prolífero de criação performativa que esse devir se pode efetivar.

Fica ainda claro que, através da nossa opção por uma metodologia de *investigação qualitativa* - uma combinação equilibrada entre uma *democracia de experiências* inclusiva e uma *abundância metodológica* que permitiu relacionarmo-nos com o mundo -, foi possível criar um espaço de construção de conhecimento próprio, sustentado com vertente artística, estética e reflexiva.

ABSTRACT

Title: The (other) voice as an interaction and aesthetic device within the contemporary performance practice.

Keywords: Performance; improvisation; voice; body; voice-body; interdisciplinarity; performance resonance; experimentation

Our voice is unique. Is individual. It is identitarian both in its acoustic aspect achieved in sound as in its mediating formulation of intangible assets and a body that, in contrast, is consolidated into a visible system with this voice. That voice, that *voice-body*, that *body-voice*, it is assumed as a device that results from the network of interactions between tangible and intangible, formal or unconventional elements that are articulated around it.

At the same time impacts the balance of this interaction and thus ceases to be just reactive, contaminating to the same extent as it gets contaminated. The voice that moves in between the inviolability of thought, the transforming action of memory, the resonance of a body that moves free within its physical limits, the free improvised sound representation. The voice that moves in space, in a time and context.

Thus:

The voice and the body as vehicles of the performers' thought in the territory of improvisation that is willing to become tendentiously free. The voice, part of a formal, lyrical imaginary, emancipates itself within a contemporary performance context.

Performance is quite difficult to label and define by its nature and also by the vast scope of its limits. The common claim that it is an *art made live by artists* is not enough to satisfy our need of framing the concept.

The project presented here aims to be the contribution of a performer in the exploration of creative tools in the contemporary performance practices.

This operation takes place in a highly interdisciplinary and multidimensional context where elasticity and conceptualization of time play a crucial role.

It is from these assumptions that we build a set of arrival points - and new starts - with a performative/reflexive output.

These points of arrival are consummated in six performative creations that work as a basis for reflection, new construction of thought and of a (another) voice. These performances are one of the results of this research thus emphasizes the important contribution of a performer in the transformation of contemporary performance practices. Clearly, it is through a prolific performative creation field that transformation can be accomplish.

It is also clear that, through *qualitative research* methodology – a balanced combination between an inclusive *democracy of experiences* and a *methodological abundance* that allowed us to relate with the world -, it was possible to create the space for new knowledge sustained with artistic, aesthetics and reflective aspects.

SUMÁRIO

Agradecimentos / 4

Nota Prévia / 5

Resumo / 6

Abstract / 8

Lista de Figuras e Tabelas / 14

Abreviaturas, Siglas e Sinais / 16

Introdução / 19

Da Metodologia / 28

1. Uma Breve Leitura Sobre a Arte e a Performance, no Ocidente, na Encruzilhada dos Séculos XX e XXI / 37

- 1.1. Um olhar sobre o futurismo / 39
- 1.2. O transtorno dissociativo da Performance / 48
- 1.3. O papel de Duchamp / 55

2. Da Criação / 61

- 2.1. A criação artística/performativa contemporânea / 62
- 2.2. A experimentação, a experiência e a improvisação / 65
- 2.3. A reinserção do simbólico na criação artística contemporânea / 68
- 2.4. A plasticidade do tempo e a sua relação com o espaço e o contexto / 71
- 2.5. A ressonância performativa / 76
- 2.6. A dicotomia tensional entre processo criativo e output performativo / 79
 - 2.6.1. O arquivo e o seu lado performativo / 79
 - 2.6.2. Memória / 82
 - 2.6.3. Processo vs output performativo/ 83

3. Da Improvisação / 87

- 3.1. Improvisação / 88
- 3.2. Improvisação idiomática / 95
- 3.3. Improvisação não idiomática como improvisação tendencialmente livre / 97
- 3.4. Improvisação em grupo vs improvisação a solo e a gestão do não expectável / 103
- 3.5. Performer improvisador como o 3 em 1 de criador, intérprete e fruidor / 109

4. Da Voz / 117

- 4.1. O lado único da voz / 118
- 4.2. A voz do e no corpo e o corpo da e na voz: o lado multidimensional da voz / 125
- 4.3. A voz como dispositivo / 130

5. Da Criação e Reflexão Performativa / 135

- 5.1. Ponto prévio sobre a criação performativa própria e respetiva reflexão / 136

5.2. Quartas paredes (2014) /	148
5.2.1. Descrição /	148
5.2.2. Os pressupostos /	148
5.2.3. Apresentações /	152
5.3. Suspensão/distensão v.1 (2014)/	154
5.3.1. Descrição /	154
5.3.2. A génese criativa e o seu enquadramento /	155
5.3.3. Os elementos /	155
5.3.4. Camadas de penetração e significação /	157
5.3.5. O texto /	159
5.3.6. Guião /	160
5.4. Sonnet 18 (2015) /	162
5.4.1. Descrição /	162
5.4.2. A génese criativa e o seu enquadramento /	162
5.4.3. Os elementos /	164
5.5. Da comunicação e outras lindas ideias sobre tempos sobrepostos (2015) /	169
5.5.1. Descrição /	169
5.5.2. A génese criativa e o seu enquadramento /	170
5.6. Improvisos sobre “acordos” e “euritmias” de Jorge Coimbra (2015) /	174
5.6.1. Descrição /	174
5.6.2. Enquadramento /	174
5.6.3. Improvisação colaborativa com estímulo visual /	176
5.7. Merce(y) (2016) /	177
5.7.1. Descrição /	177
5.7.2. Estrutura /	180
5.7.3. Lista técnica da performance /	185

6. Conclusão e Desenvolvimentos Futuros / 188

Referências Bibliográficas / 200

Bibliografia Citada / 200

Bibliografia relevante consultada / 208

Anexos / 217

Anexo I – Entrevistas e conversas / 218

David Moss / 219

Hans Peter Kuhn / 223

Girilal baars / 227

Ute wasserman / 235

Cláudia marisa oliveira / 242

Inês Vicente / 260

Rodrigo Malvar / 276

Lê Quan Ninh / 289

Anexo II – Vídeos e áudio / 292

Quartas paredes / 292

Suspensão/Distensão v.1 / 292

Sonnet 18 / 292

Da comunicação e outras lindas ideias sobre tempos sobrepostos / 293

Improvisos sobre “acordos” e “euritmias” de Jorge Coimbra / 293

Merce(y) / 293

Conteúdos disco / 294

Anexo III – Quartas Paredes - Publicação / 296

Resumo / 296

Palavras-chave / 297

Definição conceptual do projeto/ 297

Sinergia ecológica, percepção dinâmica e comportamento / 298

Ato e ressonância / 299

Voz, presença e improvisação / 302

Música (fixed media e eletrónica em tempo-real) / 302

Imagem, e manipulação em tempo-real e tempo-diferido / 303

A obra, Quartas Paredes / 304

Conclusões / 307

Futuros desenvolvimentos / 308

Agradecimentos / 308

Bibliografia / 309

Anexo IV – Voz Submersa / 312

Glossário / 318

LISTA DE FIGURAS E TABELAS

1

Esquema metodológico tripartido de aproximação à produção de conhecimento próprio / 33

2

Esquema metodológico tripartido em equilíbrio – 180° na soma dos ângulos internos / 33

3

Manifesto Futurista no Le Figaro (1909) / 41

4

Velocità + paesaggio (1913), Giacomo Balla / 43

5

Caricatura de um sarau futurista (1911), Umberto Boccioni / 45

6

Retrato de Jerzy Grotowski / 51

7

Bicycle Wheel (1915), Marcel Duchamp (réplica de 1964) / 56

8

Traveler's folding item (1916), Marcel Duchamp / 57

9

Fontaine (1917), Marcel Duchamp / 57

10

Merce Cunningham at 498 3rd Ave / 63

11

Rose Table Perfect (1988), James Lee Byars / 69

12

Flyer original de Fluids (1967), Allan Kaprow / 72

13

Pormenor da partitura de As slow as possible com referência temporal, John Cage (1987) / 78

14

Ateliê de Paulo Bruscky no Recife / 81

15

Modelo ocidental relacional – criação, interpretação e fruição / 110

16

Performer 3 em 1- modelo contemporâneo: improvisação / 115

17

Poster Pierrot Lunaire / 120

18

Pormenor da partitura de Treatise / 140

19

Capa do disco vinil de 45rpm, single 'o superman' / 140

20

Desdobrável da exposição “experimento” onde é estreada a obra Quartas Paredes -parte exterior / 149

21

Desdobrável da exposição “experimento” onde é estreada a obra Quartas Paredes - parte interior / 149

22

Pre-score | draft de forma da performance Quartas Paredes / 151

23

Ressonância Performativa de Quartas Paredes, no Museu Municipal Abade Pedrosa, Santo Tirso, 2014 / 152

24

Folha de sala da performance Quartas paredes, Museu Municipal Abade Pedrosa, Santo Tirso, 18 de Maio 2014 (com ressonância performativa até dia 24 de Maio) / 153

25

Cartaz do Music and Research Festival, Tilburgo, 2016, Quartas Paredes / 153

26

Cartaz da exposição “Heterotopias: percursos criativos paralelos” onde é estreada a obra Suspensão/distensão v1 / 154

27

Guião, estrutura base de Suspensão/distensão v1 / 160

28

Esboço de esquema de implementação na Galeria da FBAUP – Suspensão/Distensão v1 / 161

29

Pormenor TV1 - Suspensão/Distensão v1 / 161

30

Pormenor TV3 - Suspensão/Distensão v1 / 161

31

Pormenor espelho - Suspensão/Distensão v1 / 161

32

Sonnet 18, Fotos da Performance de 10.04.2015, Maus Hábitos, Porto / 163

33

Casal de bibelôs em perigo - Sonnet 18 / 168

34

Bibelô com olhos cobertos por uma fita de natal - Sonnet 18 / 168

35

Bibelôs mix - Sonnet 18 / 168

36

Cartaz da performance/instalação “da comunicação e outras lindas ideias sobre tempos sobrepostos” - Festival ESMAE 2015 / 169

37

Esboço de esquema de implementação “Da comunicação e outras lindas ideias sobre tempos sobrepostos” / 170

38

Imagens da estreia de Comunicação e outras Lindas Ideias sobre tempos sobrepostos (2015), no Festival ESMAE / 172

39

MAX/MSP patch (Pedro Santos) - Da comunicação de outras lindas ideias sobre tempos sobrepostos (screenshots) / 173

40

Cartaz do evento Improviso sobre “Acordos” e “Euritmias” de Jorge Coimbra / 175

41

Quadros de Jorge Coimbra - Acordos e euritmias (quadro A) / 176

42

Quadros de Jorge Coimbra - Acordos e euritmias (quadro B) / 176

43

Cartaz de Merce(y), festival ESMAE, 2016 / 177

44

Desdobrável festival ESMAE, 2016, onde foi estreada Merce(y) / 177

45

Espiral de Fibonacci / 180

46

Patch Reaktor para Merce(y), 2016 / 184

47

Merce(y), 2016, Sala Preta, ESMAE / 184

48

Imagens de preparação de Merce(y), 2016 / 185

ABREVIATURAS, SIGLAS E SINAIS

FBAUP / Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

ESMAE / Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Politécnico do Porto

i2ADS / Instituto de investigação em arte, design e sociedade

NIMAE / Núcleo de Investigação em Música e Artes do Espetáculo
(Núcleo do i2ADS)

NEA / Núcleo de Educação Artística (Núcleo do i2ADS)

IRI / Imagens do Real Imaginado (festival)

IICS / Interdisciplinary Involvement in Community Spaces

CESEM / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

JLB / James Lee Byars

INTRODUÇÃO

Tudo começa com uma voz. A *outra* voz. Daí partimos para a frente e para trás, ou para trás e para a frente.

Partimos para o universo da sua concretização em performance, em fisicalidade, numa profunda cumplicidade com o corpo que a recebe e que a manipula em gesto. Partimos ou regressamos, com essa mesma voz enquanto *dispositivo*, a uma tradução do intangível que lhe constrói o seu conteúdo significativo.

Queremos distender essa voz num tempo plástico, que comunga com o espaço, num contexto desafiante e definidor da textura dessa voz que, viscosamente, escorre e discorre do performer, neste ambiente multidimensional.

Efêmera – mais a sua concretização do que a própria voz que, em silêncio, permanece em ressonância –, arrisca no perigo de se constituir sem referente, derramada numa improvisação que lhe serve o propósito de ser tendencialmente livre num contexto que se abre à interdisciplinaridade porque não torna rígidos os limites das suas disciplinas.

Uma voz que se procura estética, a montante e a jusante, e que responde à tensão genuína da busca de um plano de imanência.

A presente investigação pretende aprofundar a relação entre os conceitos acima apresentados e contribuir para reflexão e sua respetiva aplicação no universo das práticas artísticas contemporâneas. Esta outra designação, para o que entendemos ser a arte contemporânea, na perspetiva específica do *fazer-pensar*, acaba por estar em permanente devir, pela inerência intrínseca da contemporaneidade com que tem que lidar. Este sentido necessário de metamorfose, de que depende a contemporaneidade, que se recusa a um *agir passivo*, acaba por justificar, sem exclusividade, a importância deste tipo de investigação umbilicalmente ligada à criação artística, que experimenta e corre riscos nesse processo. As contribuições de um conjunto de artistas, performers, investigadores ou figuras híbridas do tal *fazer-pensar* ou do *pensar-fazer*, são de importância central na manutenção de um olhar que rasga o tempo e o catapulta para um *outro tempo*. Esta investigação que consubstancia reflexão e prática artística toma o seu humilde papel no processo, necessário, de constante revitalização e devir das práticas artísticas contemporâneas.

Debaixo do grande chapéu das práticas artísticas contemporâneas entramos mais

a fundo na performance. Ainda assim, quando se pensa em performance, está a ser considerado um largo espectro de representações artísticas e a discussão sobre uma definição mais fina de performance é, inclusivamente, uma questão que acaba por não conseguir um consenso alargado. Esta falta de consenso não virá, em nosso entender, de um verdadeiro dissenso, i.e., de uma desavença violenta entre os intervenientes na discussão, mas mais de uma necessidade quase individual de detalhar o seu trabalho e a sua abordagem concetual. No limite teríamos uma definição de performance para cada um dos casos.

Esta especificidade acaba por ter duas leituras possíveis que, de alguma forma, se confrontam: por um lado demonstra a riqueza estética e a quantidade de linguagens artísticas existentes dentro deste género e, por outro, transporta uma dificuldade na definição e na organização de um campo de estudo concreto e claro. A gestão da definição de performance, ou a utilização deste termo no âmbito do nosso trabalho, foi um desafio que nos acompanhou durante toda a investigação. Teremos a oportunidade de adiante, abordar esta questão um pouco mais a fundo.

Com o objetivo de melhor definir o âmbito da nossa investigação, partimos, macroscopicamente, das práticas artísticas contemporâneas e delimitamos o nosso campo de ação ao ainda vasto espectro da performance. Do geral para o particular e apertando ainda mais este enquadramento, aproximamo-nos da maior especificidade da nossa investigação, que tem o seu foco na *improvisação vocal tendencialmente livre*. A improvisação tem sido uma área bastante fértil no desenvolvimento de investigação específica. A improvisação é uma ferramenta criativa que, pelas suas potencialidades, tem atraído a atenção de muitos artistas e investigadores e, por isso, tem vindo a ser explorada de diversas formas e partindo de abordagens bastante distintas. No levantamento do seu estado da arte, e apesar de continuar a existir algum pudor, em alguns círculos mais conservadores, relativamente à improvisação, fica claro o enorme interesse que este tema desperta. No entanto, pela sua vastidão, fica exposto o seu ainda enorme potencial de desenvolvimento. Detendo-nos, agora, no campo de ação da nossa investigação e traçando um estado da arte relativamente à improvisação vocal num território não idiomático (mais tarde, no desenvolvimento da tese, chamar-lhe-emos sustentadamente *improvisação tendencialmente livre*), podemos considerar que o corpo de trabalho de investigação já realizado nesta área acaba por não ser muito alargado.

Será talvez o momento para, e por forma a demonstrar a especificidade desta investigação, contextualizar a formação de base do investigador que acaba por determinar a orientação e a abordagem deste trabalho. Com formação convencional de base

em canto lírico, a abordagem à improvisação vocal, fora de uma linguagem formal, é distinta de uma esmagadora maioria de performers e/ou investigadores nesta área. As maiores referências artísticas deste território, como Meredith Monk, Joan La Barbara, Diamanda Galas, Ute Wasserman, David Moss, Laurie Anderson e alguns outros, possuem outros tipos de formação que não o canto lírico, extremamente delimitado, ainda que bastante desenvolvido, técnica e esteticamente. Parece-nos, também por isso, uma investigação que poderá trazer uma visão distinta tanto ao nível do pensamento e exteriorização vocal, como ao nível de um referencial vocal estético.

Faremos uma breve incursão introdutória a cada um dos capítulos para que se perceba ao que vimos, em cada parte do trabalho, e para que a articulação entre esses mesmos capítulos possa acrescentar sentido à construção de um corpo de reflexão, rico e interessante, para quem procura ir mais fundo nestas áreas de conhecimento. Os capítulos têm um foco específico nos temas a que são dedicados, mas importa salientar que os capítulos não se pretenderam estanques e existe, naturalmente, uma permanente contaminação de informação entre eles. Essa informação cruza-se, confronta-se e complementa-se.

A organização dos capítulos foi pensada do geral para o particular. O capítulo 1 é essencialmente dedicado à contextualização da performance a partir do século XX e discorre também sobre a problemática, já aqui referida, do balizamento de um conceito de performance que seja comumente aceite. O capítulo 2 explora o processo de criação artística/performativa contemporânea, debruçando-se sobre algumas das ferramentas criativas que podem ser utilizadas na criação contemporânea. O peso atribuído ao processo criativo nos modelos experimentais é também discutido numa relação com o objeto artístico final que adquire visibilidade. Pela importância que atribuímos à improvisação, nesta investigação, enquanto ferramenta de exploração artística e estética, decidiu-se dedicar um capítulo exclusivo, o terceiro (capítulo 3), às várias possibilidades que esta nos oferece.

No capítulo 4 desenvolveremos a questão da singularidade e da multidimensionalidade da voz, traçando pontes com o corpo e com a prática artística e no capítulo 5 encontraremos uma reflexão transversal a todos os capítulos anteriores, distendida por seis performances criadas, desenvolvidas e apresentadas no âmbito desta pesquisa eminentemente aplicada, experimental e da qual o investigador é nativo.

Gostaríamos ainda de referir a importância dos anexos apresentados. Estes constituem-se como um registo do trabalho de campo, que inclui a concretização

performativa, assim como as entrevistas integrais com artistas de referência e ainda o artigo publicado sobre as *Quartas Paredes*, a primeira das performances a ser apresentada neste doutoramento.

Sobre os registos importa apenas remeter para a nota prévia deste trabalho que, de uma forma sintética, contextualiza a relevância do registo das performances. Apesar de ser evidente o facto de se tratar de uma documentação lacunar, i.e., que não é capaz de representar integralmente todas as *nuances* da performance, pensamos ser importante apresentá-los como uma representação outra do evento efémero que teve tempo, espaço e contexto determinados.

Faz sentido, neste momento de introdução ao texto que se apresenta de seguida, regressar aos primeiros parágrafos desta secção, onde estão lançados os conceitos chave desta investigação, e dissecá-los, expondo e especificando o objeto de estudo desta pesquisa, contextualizando os conceitos e tornando claro, para o leitor, os objetivos e as orientações que guiam a construção deste documento.

Olhemos, para começar, para a voz que é, de facto, nesta investigação, um elemento que exerce uma função multidimensional bastante importante na gestão das relações concetuais e performativas, sendo veículo central na transdução de um plano intangível, juntamente com o corpo, ao mesmo tempo que se constitui material iniciador em todas as performances criadas no âmbito desta investigação. Essa *voz-corpo*, sistema ativo de interface do pensamento, do intangível, não tem existência parcial uma vez que consideramos, neste contexto, não haver uma voz sem corpo, nem um corpo sem uma voz.

Este sistema é ainda o instrumento principal que, enquanto *dispositivo* (conceito explorado no capítulo 4), conduz o carácter eminentemente improvisador das criações e que nos aproxima de uma energia primordial de profundo enraizamento antropológico, psicofísico, fisiológico, sociocultural e ético preparando o terreno para a sua revelação estética.

A reflexão sobre a voz e sobre o corpo, e especificamente sobre a sua inter-relação, tem encontrado um maior espaço de reflexão em áreas que não a música erudita, de onde parte o investigador. Vemos o teatro a pensar a voz e o corpo com Grotowski, Iris Warren, Kristin Linklater ou Olivia Fuchs, na procura pioneira de estabelecer pontes com a ópera. Vemos a própria antropologia com Castarède e muitos outros, a pensar a voz primordial, a dissecar o grito e a necessidade de exteriorizar uma voz. Vemos a dança a chamar a si parte da responsabilidade de pensar este instrumento que é o corpo, “material da dança” (Langer, 1976, p. 78), como iniciador e criador de visualidade real de um plano virtual, dedicado apenas à percepção.

Uma “aparição”, “imagem dinâmica” (Langer, 1976, p. 78), um “plano de imanência” (Gil, 2001). Personalidades como Rudolf von Laban, que dedicou praticamente toda a sua vida à dança, à performance e à pesquisa do movimento, os fundamentais Merce Cunningham, Anne Teresa de Keersmaecker, Martha Graham, Trisha Brown entre outros. Pensadores como José Gil, Merleau-Ponty e Susanne Langer aproximam-se do corpo na sua relação de imanência com o pensamento, e na forma de objetivar simbolicamente o subjetivo, tornando-o visível. Ainda assim, e apesar deste vasto campo crítico, sentimos uma grande margem de progressão e a necessidade de preenchimento de um vazio na interação entre voz e corpo, quando pensando uma voz que pode ser cantada, que pode extravasar os limites da fala e projetar-se num universo musical e performativo.

Existe, em toda a tese, uma clara noção pluridisciplinar – na leitura - e interdisciplinar - na criação –, pois acreditamos ser válido traçar extrapolações entre as diferentes áreas artísticas que partilham territórios comuns e que, cada vez mais, na contemporaneidade, se constituem híbridas na sua origem e no seu *output*, apesar de alguma persistência resistiva por parte de algumas disciplinas de grande tradição formal, como é a música ocidental.

É esta voz e este corpo que, nessa procura de objetivação física do subjetivo intangível, e sempre com o fito de criação artística, aqui improvisam sem idioma. Como referido anteriormente, será no capítulo 3 que iremos mais fundo no tema da improvisação, clarificando o porquê da escolha de uma *improvisação tendencialmente livre* como ferramenta privilegiada para a concretização performativa dos pressupostos conceituais que acompanham cada uma das obras aqui apresentadas. Tal como noutros casos, também no tema da improvisação, a delimitação dos conceitos apresenta desafios, acabando por se definir por uma natureza efémera e imprevisível e pelas características das multifacetadas aplicações da improvisação. Apresentaremos essas preocupações mediadas por autores referenciais neste campo. Serão compositores, improvisadores, músicos, filósofos, musicólogos, investigadores, performers, bailarinos ou artistas híbridos que combinam papéis no processo criativo e performativo e que, pela sua aproximação ou negação da improvisação, a sustentam.

Os compositores, improvisadores, músicos como Bailey, Quan Ninh, Bryars, Cage, Boulez, Lacy, Bergmark, Brown, Rzewski, Foss, Nachmanovitch; musicólogos como Netti; investigadores que se aproximam do âmbito desta tese como Aguiar, Menezes, Leão; e muitos outros como Nauman, Beuys, Crickmay, Cunningham e Byars

são alguns dos nomes que dão base ao nosso discurso individual sobre improvisação e sobre a sua importância no momento concreto de criação e apresentação performativa. A abertura e a abrangência do conceito de improvisação conduzem-nos à necessidade de algum balizamento procurando, principalmente, duas confrontações centrais no momento de falar sobre este conceito. Será inevitável confrontar 1) a improvisação idiomática e a não-idiomática e ainda 2) a improvisação a solo e a improvisação em grupo.

Derek Bailey (1992), um dos autores mais relevantes – já referido no necessário levantamento do estado da arte na improvisação musical –, utiliza, para o ponto 1, precisamente esta divisão dicotômica que se define pelo universo de linguagem utilizado em cada caso. Assim, se o conteúdo musical se movimentar no universo de uma linguagem sistematizada, como o jazz ou o barroco, estaremos perante uma improvisação idiomática. Por outro lado, se o conteúdo se afastar, de forma contrastante, de uma linguagem convencionada, teremos a improvisação não-idiomática que é, comumente, designada por improvisação livre. Esta classificação parece, à partida, clara e objetiva, mas isso acontece apenas até entrarmos mais profundamente no assunto. A discussão está essencialmente do lado da improvisação livre onde se levantam questões como 1) a sua validade e inerente validação entre pares, 2) a sua relação tensa com a composição, 3) a preservação da identidade do género artístico que começa a adquirir contornos híbridos e interdisciplinares e a própria 4) (im)possibilidade de sedimentação coerente do conceito de *livre*.

Existem infindáveis níveis de improvisação onde a improvisação livre, maioritariamente de carácter concetual, abre as portas à filosofia da arte e do pensamento e contribui, em larga medida, para a definição de um tal género performativo híbrido que desfoca as divisões disciplinares inequívocas.

Relativamente ao ponto 2, analisaremos a questão da improvisação a solo ou em grupo e refletiremos sobre as eventuais vantagens ou desvantagens de cada um destes formatos.

Não podemos deixar de reiterar a existência de contaminação entre os conteúdos dos vários capítulos deste documento, pelas suas naturezas complementares e inúmeras áreas de contato, fruto também de uma investigação que se vai realimentando globalmente a partir dos desenvolvimentos em cada área específica.

A *improvisação tendencialmente livre*, aqui lavrada, é, no nosso entender, uma das ferramentas mais interessantes para um desenvolvimento performativo contemporâneo, numa perspetiva de alargamento de experiências e de criação de material artístico que esboce o novo presente que está para vir. Pensamos que, com todas

estas notas, se torna evidente que a performance, que se discute no capítulo 1, não procura definição genérica pois sente, nessa possibilidade de definição, uma potencial limitação. Faremos, contudo, um conjunto de pequenos apanhados do que, em cada circunstância, possa ser a performance. Traçamos, inclusivamente, uma definição particular, sem a desejar lapidar, em glossário, para que o leitor se possa aproximar do que foi sendo entendido como performance no momento de criação das performances apresentadas. Assim, consideramos performance como sendo:

Evento ao vivo com copresença de performer e recetor e, parcial ou integralmente, com criação em tempo-real.

(Glossário, p. 320)

Até chegar a esta definição particular, procurámos desenvolver, no primeiro capítulo, uma tarefa que assumimos lacunar, com uma breve incursão histórica pelo século XX que abre portas à performance que temos nos nossos dias, em pleno século XXI. Pela megalómana impossibilidade de traçar essa história no âmbito desta investigação, com rigor e profundidade, decidiu-se optar por seleccionar escassos momentos dessa cronologia, dando-lhes uma maior ênfase. Procurámos, como seria de esperar, encontrar um sentido no conjunto das nossas opções e esperamos que essa justificação tenha sido derramada, de forma clara, no corpo do texto que se segue, permitindo ao leitor compreender o rumo tomado, com, por exemplo, a escolha do futurismo enquanto movimento que consideramos ter função seminal em toda a performance do século XX e XXI.

A arte da performance é, sem dúvida, um dos géneros performativos mais ricos na sua heterogeneidade artística e concetual e tem, por isso, também uma presença clara neste texto. A arte da performance acaba por assumir, muitas vezes, o ónus da dificuldade de delimitação de géneros artísticos como música, dança ou teatro e a viscosidade, de género, com a própria performance, é bastante evidente. Importa referir que existirão, neste texto, momentos em que essa separação não é inequívoca. No entanto, os objetivos do nosso trabalho de investigação não se focam na classificação, definição ou qualquer resenha histórica da performance. O que é feito, neste processo, serve o intuito, assumido, de contextualizar, de forma mais ou menos breve, o trabalho desenvolvido no campo do nosso objeto de estudo que é a *improvisação vocal tendencialmente livre* num ambiente interdisciplinar e multidimensional. Isto num contexto performativo, claro está.

Para cumprir a tarefa descrita teremos que referir o trabalho sério e, pela sua característica antológica da performance, praticamente único, de RoseLee Goldberg. A concorrer para o enriquecimento deste texto evocámos ainda Marinetti, Russolo, Schechner, Grotowski, Danchev, Martin, Duchamp e Birringer, como principais referências.

Depois desta incursão pela diversidade da performance – a que chamamos, com um nervo de sarcasmo, *o transtorno dissociativo da performance* –, reflete-se sobre processos criativos e sobre a importância da experimentação e do impacto da experiência com Han, Gadamer, Almeida, Larossa; sobre a inscrição do simbolismo na linguagem artística com Byars, Turner, Ricoeur, Teixeira Lopes; elabora-se sobre o tratamento criativo do tempo na sua relação com o espaço e com o contexto, com contribuições de Santo Agostinho, Heidegger, Derrida, Eco, Dias, Costa, Schechner e converge-se, também a partir destes autores, para a apresentação do conceito de *ressonância performativa*, desenvolvido nesta investigação. Esta *ressonância performativa*, que retira o tempo do conforto da sua linearidade, é um conceito explorado em quatro das seis performances apresentadas no capítulo 5. Neste ponto, pretende-se partilhar com o leitor, a comunidade académica e todos em geral, alguns dos conceitos e processos envolvidos na criação das performances selecionadas, não esquecendo as óbvias limitações da verbalização de um processo que visa um objeto que é criado para ser *performatado* e não escrito.

Depois do exposto, cabe-nos assumir os nossos objetivos para esta investigação como sendo 1) contribuir para a produção de conhecimento sobre improvisação não idiomática e refletir sobre a importância da *improvisação tendencialmente livre* nas práticas performativas contemporâneas, 2) contribuir para a reflexão sobre a relação performativa entre a voz, o corpo e o pensamento do performer, 3) contribuir para a exploração da vertente multidimensional da performance, através das múltiplas relações do conceito tempo com o próprio objeto artístico e respetivo desenvolvimento do conceito de ressonância performativa e 4) criar um conjunto de performances com forte componente concetual e de *improvisação tendencialmente livre*, concretizadas com pendor na integração do corpo e da voz como elementos catalisadores dos objetos artísticos.

Com a investigação orientada para a prática artística, uma investigação artística aplicada, acreditamos que a mesma será capaz de criar critérios internos específicos que resultam da combinação de criação e reflexão sobre o objeto de estudo. Apesar de contar com um investigador nativo, i.e., um investigador que integra ativamente o objeto artístico, a perspetiva metodológica a seguir não considera que

o *performer-investigador* se está a estudar a si mesmo, mas sim que o mesmo articula a sua reflexão com dois *outputs* distintos ou complementares: a criação artística e a sua produção escrita, derramada na tese.

É metodologicamente assumido a constante interação entre 1) prática, 2) teoria e 3) observação/interpretação revelando uma trajetória, que apesar de ter, a cada momento, uma direção e um sentido concretos, não determina um fim específico e pré-determinado. Esta característica abre um conjunto alargado de possibilidades e, num modelo de investigação qualitativa, encontramos a mais valia de uma *democracia de experiências*, onde estas não são hierarquizadas, e a *abundância metodológica*, que nos permite *estar com o mundo* através de uma exteriorização performativa.

Esperamos, no desenvolvimento desta investigação, cumprir com os objetivos a que nos propomos, e dar contributos efetivos na área do nosso objeto de estudo. Estes contributos funcionarão como possível resposta à nossa questão de investigação que se foca no conjunto dos possíveis contributos de um performer para o desenvolvimento e alargamento do que é o atual estado da arte neste domínio da performance e da *improvisação tendencialmente livre* concretizada por uma voz e um corpo uno.

Que este possa ser mais um passo em busca da nossa voz. Da *outra* voz.

DA METODOLOGIA

Num processo de investigação é fundamental elaborar, à partida, os princípios metodológicos que orientam a referida investigação devendo detalhar-se o conjunto de procedimentos que nos permitiram avançar na concretização dos nossos objetivos.

Pretendemos, nesta secção, definir o objeto de estudo, deixando clara a sua natureza, ao mesmo tempo que identificamos as particularidades da relação investigador/objeto de estudo e que demonstramos como esta relação determina o projeto.

Teremos assim cobertas três questões fundamentais do processo metodológico: 1) o quê, 2) o como e o 3) porquê.

Expõem-se ainda os procedimentos relativos à recensão bibliográfica e levantamento de fontes de conhecimento bem como os procedimentos experimentais associados à natureza marcadamente prática da investigação.

Para levar a cabo a realização deste projeto doutoral, cumprimos então um conjunto de procedimentos que nos permitiram avançar na concretização dos nossos objetivos.

Por procedimento Quivy (1995) entende “uma forma de progredir em direção a um objetivo” (p.25). É precisamente isso que pretendemos clarificar, neste momento, entendendo que os vários procedimentos executados são definidos pelas opções metodológicas ao mesmo tempo que se vão constituindo o esqueleto que carrega a concretização dessa mesma metodologia.

No entanto, e logo à partida, deparamo-nos com um desafio na abordagem metodológica quando pensamos numa investigação artística em comparação com uma investigação em ciências sociais, por exemplo.

A abordagem que nos parece mais correta, considerando a natureza do objeto de estudo, é encarar a própria investigação como prática, aproximando-a às características do objeto em destaque, em si mesmo.

Hannula (2009) defende que:

Uma das potencialidades e dos pontos centrais da investigação artística, como uma atividade direcionada à prática, é ser uma combinação de dois tipos de práticas: uma componente artística e outra de investigação.

(p. 1)

Esta será, por isso, uma prática orientada para o seu conteúdo, com a combinação das componentes artística e de pesquisa, com um pendor autocrítico e reflexivo. É importante que fique claro que estes dois tipos de prática, indicados por Hannu-la, não devem ser, no âmbito desta ou de qualquer outra investigação com estas características de cariz prático, separados ou considerados isoladamente. Não faria sentido separar o pensamento reflexivo do artista do seu momento de concretização em ato artístico. A ideia foi, pelo contrário, relacionar estas duas práticas o mais possível tirando partido de algumas idiossincrasias que surgem das especificidades individuais, potenciando positivamente esta interação e, porque não, este conflito. Uma das questões que acaba por surgir desta interação advém de não haver ainda um paradigma forte e sustentado deste tipo de investigação. É um território ainda jovem nas universidades e isso transporta mais um desafio na gestão entre essa juventude e aquilo que podemos considerar como a maturidade da arte. Poder-se-á assumir que muito tem sido feito nos últimos dez anos no que respeita à discussão em torno desta questão da validade e contextualização da investigação artística.

Levando a *investigação-criação*¹ de forma séria, como um termo relativamente novo no âmbito académico, concede, aqueles que operam nas universidades como artistas-investigadores/investigadores-artistas, a oportunidade de reinventar, recontar e refazer as nossas práticas disciplinares.
(Loveless, 2015, p.53)

¹ A própria autora clarifica, no seu texto, que “investigação-criação (research-creation) é o termo mais comum no Canadá para se falar sobre a investigação de base artística” (Loveless, 2015, p.52).

Apesar disso, a necessidade de definir coerentemente os conceitos, ao mesmo tempo que os testamos e modelamos, acaba por criar ainda potenciais zonas de sombra onde algumas dúvidas poderão emergir sobre os domínios de cada prática. Isto acontece especialmente no âmbito da arte contemporânea, onde nos movimentamos, sendo o impacto evidente tanto no meio artístico como na *academia*. Este é, portanto, um processo ainda a ser ajustado pelas várias partes. A universidade deve procurar adequar-se às particularidades da arte, trabalhando na definição de critérios e formalizando o que entenda necessário à luz dessas particularidades.

O mundo da arte tem que perceber que desde sempre os artistas desenvolveram, de diversas formas, apesar de debaixo de outro enquadramento, uma reflexão profunda sobre os processos criativos e respectivas obras. Assim, e com este contexto, os artistas devem deixar de rejeitar a investigação em arte.

Hannula (2009) tem uma perspetiva que se aproxima totalmente à lógica metodológica da nossa investigação assumindo que um doutoramento orientado a uma prática, neste caso uma investigação artística aplicada, irá ser capaz de gerar os seus próprios critérios internos e que será sempre uma combinação entre obra e reflexão sobre o objeto de estudo enfatizando a característica já referida de autocrítica profundamente reflexiva. A autora vai mais longe e considera que esta postura metodológica não implica um artista que apenas se estuda a si mesmo, mas sim um artista “articulando algo através das suas obras e através de uma escrita reflexiva sobre a sua interpretação do tema de investigação no âmbito, e através, da sua prática” (p. 4). Será importante referir da importância de uma reflexão contextualizada no momento individual da criação artística e das reflexões em torno dos pressupostos que nos conduzem a essa criação ou à análise da mesma.

Numa investigação como a que aqui apresentamos será muito importante ainda garantir que essa reflexão contextualizada questione a tradição, a teoria e a prática. No entanto, ao mesmo tempo que a questionamos não podemos ignorar que qualquer questionamento carece de um contexto. Assim, não será possível questionar seja o que for fora de um contexto de tradição ou, dito de outra forma, de convenção. Este é, naturalmente, um dos desafios maiores da investigação no nosso campo de estudo que reforça a necessidade da criação de referenciais interno da própria prática e investigação artística.

Qualquer característica de qualquer tradição, qualquer teoria, qualquer prática, qualquer crença pode sempre ser posta em causa, sob certas condições. A própria prática de colocar em questão, quer seja no âmbito de uma tradição ou entre tradições, necessita sempre do contexto de uma tradição. (MacIntyre, 2006, p.12)

Para além do contexto e autorreflexão, que conduz a uma autocrítica, privilegiamos, como já foi referido, a questão do conteúdo e da particularidade da investigação artística enquanto prática, também ela de nervo artístico. Uma das particularidades a que nos referimos é a abertura do processo que, apesar de ter uma orientação definida e clara, não se concretiza num fim pré-determinado.

É metodologicamente assumido a constante contaminação entre 1) prática, 2) teoria e 3) observação/interpretação que, ao se afetarem mutuamente, definem uma trajetória que foge a uma determinação *a priori*.

Esta abertura dos produtos intercalares da investigação e a ausência de uma trajetória definida *a priori* abre-nos um conjunto muito interessante de possibilidades na perspectiva de uma *investigação qualitativa* que tem na democracia de experiências uma das suas características principais. Hannula (2009) considera a definição de *democracia de experiências* como:

A definição [...] é fundada no princípio básico de que não existem, *a priori*, hierarquia de experiências [...]. Este é um método democrático no qual nenhuma experiência é excluída e nenhuma tem um estatuto mais elevado devido à sua origem ou reputação. As experiências competem entre si e os critérios de seleção são baseados no seu mérito. (p. 4)

A outra característica da *investigação qualitativa* é a *abundância metodológica* que permite um conjunto de possibilidades de *estar-com*, de *estar-com-o-mundo*. Essa pluralidade é, inclusivamente, uma necessidade neste tipo de investigação onde a abertura a um conjunto ilimitado de representações de uma realidade individual é definidora desta abordagem concetual e metodológica.

[...] abundância metodológica [...] defende a pluralidade de formas e meios de estar-no-mundo, de refletir e produzir versões do mundo. [...] Pluralidade, abertura, complexidade e incerteza não são um problema. São uma necessidade. (Hannula, 2009, p.5)

Este tipo de abertura e indeterminação acaba por nos colocar perante uma possível gestão anárquica do processo de investigação artística. No entanto, e distanciados de uma leitura política do conceito de anarquia, Hannula, à boleia da ideia de libertação de um modelo rígido de investigação veiculada por Feyerabend², cita-o, afirmando que “mesmo que tudo seja possível, nem tudo o que é possível é significativo” (Feyerabend, citado em Hannula, 2009, p.5).

Neste contexto a nossa investigação deverá ser considerada no universo metodológico da *investigação qualitativa* e aplicada com uma forte componente experimental, de aplicação prática, onde os três parâmetros apresentados (teoria, prática e observação/interpretação) partilham uma preponderância semelhante.

² O seu livro *Against Method* (Feyerabend, Paul. (1975). *Against Method*. London: Verso Books.) é uma afirmação clara da sua visão sobre a investigação onde advoga a necessidade de abandonar a ilusão de uma ciência objetiva e a abertura a um universo ilimitado de possibilidades que pode, e deve, no seu entender, orientar a investigação artística.

A metodologia escolhida assenta numa observação participante e nativa da própria investigação onde o próprio investigador faz parte do processo e concretiza-se como parte do objeto de estudo. Este é o centro fundador da nossa metodologia. A prática e a teoria exteriorizam-se num evento que é observado e interpretado, se faz ou se refaz, uma e outra vez, afetando e sendo afetado, em busca da sua qualidade intrínseca e extrínseca. Simultaneamente procura uma aproximação à sublimação dos três parâmetros num único eixo que nos remete para um plano de equilíbrio resultante, numa metáfora trigonométrica, da soma dos ângulos internos da relação entre os parâmetros de prática, teoria e observação/interpretação. É nessa aproximação que consideramos ser construído o conhecimento próprio. (v. figura 1 e figura 2)

Existe uma apropriação mútua, por parte da teoria e da prática artística, das expectativas e dos avanços na persecução de uma resposta à questão de investigação que se debruça sobretudo sobre uma multidimensionalidade que agrega o espaço, o tempo e o contexto e que se faz verter eminentemente em performances interdisciplinares.

Pretende-se que haja uma contaminação real e positiva entre a teoria e a prática e que a criação artística e o desenvolvimento teórico surjam como diferentes *outputs* constituindo-se como um laboratório onde as questões fundamentais a serem estudadas são testadas de forma orientada. Espera-se naturalmente que a observação resultante da produção artística individual possa também ajudar a conduzir os desenvolvimentos da investigação.

Nesse sentido, um importante momento para a consolidação da teoria foi a revisão de literatura, que nos ajudou a contextualizar o estado da arte das matérias em estudo e que pretendemos aprofundar e desenvolver. O conhecimento aprofundado do que já foi escrito dá-nos legitimidade para contribuir criticamente para a produção de conhecimento próprio que é assim sustentado pelos pares de reconhecido mérito. É ainda nesta fase que analisamos as relações que ainda restam estabelecer no campo da performance, da sua análise mas sobretudo da sua otimização³ e procuramos encontrar um caminho próprio que contribua de forma efetiva para a área da performance.

³ a utilização do termo de otimização (da performance) não quer, no nosso caso, referir-se diretamente a tornar melhor a performance contemporânea ou modelá-la seguindo um conjunto de procedimentos. A performance contemporânea deve manter a sua posição de vanguarda que continua a assumir desde a sua aceitação académica, no último quartel do século XX. Esta otimização refere-se a uma observação reflexiva dos processos de conceção de uma obra e do momento da sua concretização performativa num espaço determinado, num tempo específico e num contexto definido.

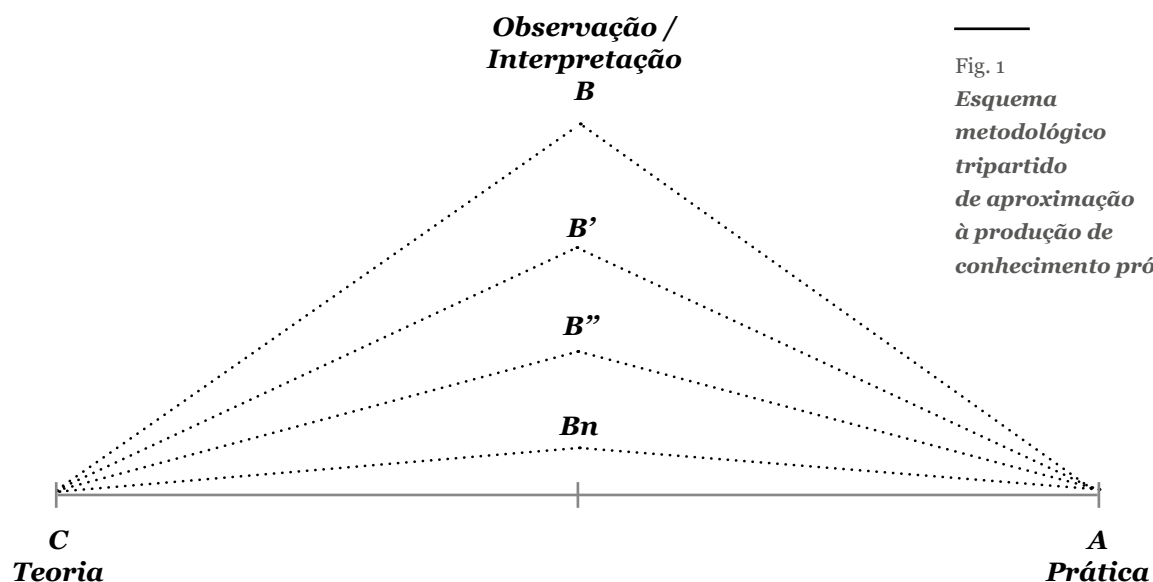


Fig. 1
Esquema metodológico tripartido de aproximação à produção de conhecimento próprio.

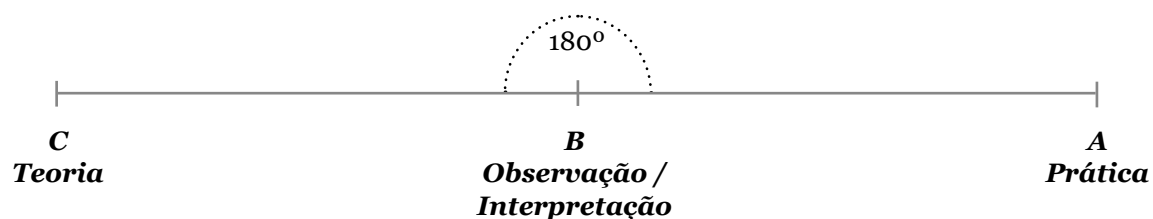


Fig. 2
Esquema metodológico tripartido em equilíbrio – 180° na soma dos ângulos internos.

Esta revisão de literatura e levantamento do estado da arte foi sendo realizada ao longo dos vários capítulos que tocam nos assuntos em foco nesta investigação. Pensamos que esta seria uma forma mais fluída de integração das informações fazendo com que esse estado da arte impacte ainda mais nos resultados de cada etapa deste processo de construção de conhecimento.

Para além do recurso ao conhecimento já produzido, realizaram-se um conjunto de entrevistas no sentido de complementar e atualizar a informação processada e de sentir o impacto dos conceitos em estudo na real atividade artística contemporânea. Pretende-se ainda, com a confrontação da revisão de literatura com as entrevistas realizadas, traçar contributos na definição terminológica do papel e das atribuições

dos diferentes intervenientes numa performance bem como de conceitos chave no momento de reflexão sobre as práticas artísticas contemporâneas. As entrevistas foram dirigidas a um conjunto de artistas com um percurso relevante na criação e produção artística. No perfil dos artistas entrevistados encontram-se ainda características que, direta ou indiretamente, respondem às necessidades da investigação em curso.

A prática materializa-se através da criação artística que acompanha o desenvolvimento da investigação. As seis performances originais desenvolvidas e apresentadas no âmbito desta investigação são objeto de reflexão, criando pontes com a teoria, com o trabalho de outros artistas e com a descoberta de um *estar e ser com*.

A fase de escrita de tese é, pois, o momento de derramar no papel – e noutros *media* que suportam a tese – o sumo da investigação realizada com uma escrita crítica, pessoal e reflexiva sobre todo o processo que nos propusemos estudar.

CAPÍTULO 1

Uma Breve Leitura Sobre a Arte e a Performance, no Ocidente, na Encruzilhada dos Séculos XX e XXI

39 1.1. Um olhar sobre o futurismo

48 1.2. O transtorno dissociativo da Performance

55 1.3. O papel de Duchamp

CAPÍTULO 1

Uma Breve Leitura Sobre a Arte e a Performance, no Ocidente, na Encruzilhada dos Séculos XX e XXI

O século XX foi um século recheado de eventos que acabariam por marcar definitivamente o rumo da arte do seu tempo. Duas Grandes Guerras Mundiais, ditaduras, depressões económicas, grandes desenvolvimentos tecnológicos e científicos como o avião, a produção em série de automóveis, o antibiótico, o homem na lua, os telefones portáteis, a internet, a biologia molecular e um sem número de outros eventos que marcam decisivamente o nosso século XXI e o nosso universo cultural e artístico contemporâneo. A adjetivação “breve” no título deste capítulo é uma chamada de atenção ao leitor e pretende estabelecer limites à possível expectativa que possa ser criada perante a megalómana tarefa de descrever, analisar ou refletir sobre as questões da arte em todo o século XX, no mundo ocidental. Esta ressalva surge de imediato para que fique claro ao que vimos no âmbito desta investigação. A performance contemporânea não surge, como aliás nenhum outro evento, desligada de um contexto histórico e cultural. Por isso entendemos relevante uma pequena incursão ao último século que nos conduzirá a uma leitura mais precisa e informada dos primeiros anos do século XXI. Será ainda um texto que se aproximará, no âmbito da já referida necessidade de não nos alongarmos de forma desproporcionada, de determinados momentos ou movimentos artísticos que nos parecem estar mais próximos da nossa investigação que tem na performance o seu centro gravitacional. Tal não significa que não consideraremos elementos das artes plásticas ou visuais, por exemplo. A própria proposta interdisciplinar em que assenta o nosso trabalho justifica que se estabeleçam permanentes pontes com áreas disciplinares distintas. Contudo, não nos debruçaremos demoradamente sobre movimentos menos transversais que sejam eminentemente ligados a áreas mais específicas como é o caso do cubismo, do fauvismo e de muitos outros *-ismos* que povoaram o século XX.

O principal objetivo deste capítulo não é focar-se detalhadamente sobre cada um destes *-ismos*, mas antes traçar uma panorâmica geral sobre o *pulso* da arte no século passado, como se transformou e quais foram algumas das razões que sustentaram a necessidade ou a vontade da referida transformação.

Exceção será feita relativamente ao futurismo, assumindo que entendemos este movimento como definitivo na mudança para um paradigma artístico mais concetual e de cariz performativo nas suas características basilares, que acabou por influenciar

um alargado número de movimentos que foram surgindo ao longo do século como o dadaísmo ou o surrealismo. Em grande medida podemos afirmar que o futurismo é o início da definição de um novo paradigma de convivência com a arte durante todo o século XX e que prepara o chão para as novas representações artísticas. O futurismo acaba por não se destacar pelo seu grande legado artístico, mas sim pela importância absolutamente crucial no momento de dar um novo espaço de criação à arte. Importa ficar claro que estas características não são exclusivas do futurismo e algumas delas vêm até de estádios mais iniciais do modernismo. No entanto, e tal como temos salientado neste momento introdutório, sentimos a necessidade de selecionar e priorizar a escrita, tomando opções que nos ajudem a sustentar a nossa reflexão sobre a performance e sobre as práticas artísticas contemporâneas.

Avançamos para estas considerações conscientes de que as fronteiras entre movimentos e/ou períodos históricos não são estanques e que a contaminação existente entre eles é permanente. Estamos ainda cientes da dificuldade de enquadrar minuciosamente alguns artistas ou obras nesta ou naquela corrente, sendo a própria volatilidade dos movimentos elemento caracterizador dos mesmos. Vamos, por isso, e como já foi referido, discorrer - sem preocupação excessiva na sua caracterização detalhada - sobre um conjunto de eventos que nos ajudem a aproximar-nos do nosso foco de pesquisa com uma confortável contextualização.

1.1. Um Olhar sobre o Futurismo

Em termos simplistas, futurismo significa ódio ao passado.

O nosso objetivo é combater e destruir energicamente o culto do passado. (F.T. Marinetti, citado em Martin, 2005, p.7)

A arte do passado é um grande disparate, baseada em princípios morais, religiosos e políticos. Apenas a arte futurista faz emergir a verdadeira arte. (Carlo Carrà, citado em Martin, 2005, p.36)

É com a publicação do primeiro manifesto futurista, em 1909, que são dados os primeiros grandes passos no sentido de concretizar uma mudança mais profunda de paradigma nos meios artísticos, de entrar em rotura com o que até então tinha vindo a ser feito. Nesta primeira fase apresenta-se mais como um manifesto ideológico do que como uma prática artística, mas a contribuição empenhada de artistas revolucionários começou lentamente a alterar este equilíbrio. Apesar deste manifesto futurista marcar realmente o início mais massificado do movimento de rotura, será importante, e justo, referenciar pelo menos um exemplo de demonstração crítica e de forte cariz conceptual – que viria depois a caracterizar alguns dos movimentos de vanguarda do século XX -, que acontece ainda antes da passagem ao século XX. Em 1897, Alphonse Allais, assina uma partitura de 9 compassos vazios denominada *Marche funèbre pour les obsèques d'un grand homme sourd*. Samon Takahashi (2014), num artigo sobre o silêncio e referindo-se a esta obra de Allais, afirma que:

Por trás da farsa óbvia encontra-se uma visão militante, premissa da arte concetual, que tenta agitar o estabelecimento de um conservadorismo empoeirado; humor como arma de infiltração. (p. 2)

A génese ideológica de movimentos como o futurismo estão já aqui plantados conceptualmente, mas a semente dá frutos já no século XX com a adesão de uma massa crítica de artistas suficientemente válida para marcar uma posição forte na história da arte do século XX.

É Filippo Tommaso Marinetti, poeta, quem escreve o manifesto de 1909 considerado, pelo próprio autor, como sendo de “violência incendiária”. Escrito e publicado para provocar o mais possível os valores estabelecidos escolhe um importante jornal da capital cultural do mundo de então, Paris, para publicar o seu texto potenciando assim o seu impacto. O *Le Figaro* publica o manifesto (v. figura 3) , mas sente, no entanto, necessidade de se demarcar do conteúdo do mesmo através de uma nota do editor na introdução à publicação.

O Figaro de hoje oferece aos seus leitores o Manifesto dos Futuristas. É necessário dizer que atribuímos ao próprio autor total responsabilidade pelas suas ideias singularmente audaciosas e pela sua frequente extravagância injustificada face a questões que são eminentemente respeitáveis [...]. (Danchev, 2011, p. xxiii)



Fig. 3
Manifesto
Futurista no
Le Figaro (1909)
(Meguerditchian, 2008)

Marinetti, natural de Alexandria, Egito, onde nasceu em 1876, era assumidamente o líder do movimento. Possuidor de uma grande capacidade retórica aplicou-a largamente ao serviço do futurismo e, neste formato de manifesto, dirigiu-se ao público em geral proclamando:

“Trabalhadores da mente, unam-se”.

Este apelo revolucionário mimetiza propositadamente o apelo lançado pelo manifesto comunista de 1848, escrito por Karl Marx e Friedrich Engels, onde se lê:

“Trabalhadores do mundo, unam-se”.

No manifesto do futurismo – que o próprio Marinetti considerava como a “nova fórmula para a arte ação” (Martin, 2005, p. 6) - encontramos 11 pontos passando ideias revolucionárias e agressivas, levando-nos a uma nova visão tumultuosa do mundo.

1. Queremos cantar sobre o amor ao perigo, sobre o uso de energia e da imprudência como prática comum, no dia-a-dia.
2. Coragem, ousadia e rebeldia serão elementos essenciais da nossa poesia. [...]
4. [...] um carro que ruge, que parece correr como um fogo de metralhadora, é mais bonito do que a Vitória alada de Samotrácia.

7. Já não há beleza exceto a luta. Uma obra de arte que não tenha sentido de agressão nunca pode ser uma obra-prima. [...]
8. [...] Porque deveríamos nós olhar para trás sobre os nossos ombros, se o que desejamos é esmagar as portas misteriosas do impossível? Tempo e Espaço morreram ontem. Nós já estamos a viver no reino do Absoluto pois criamos infinita e onnipresente velocidade.
9. Queremos glorificar a guerra - o único purificador do mundo [...]
10. Desejamos destruir museus, bibliotecas, escolas de qualquer tipo [...]

(Danchev, 2011, pp. 4-8)

Estes excertos do manifesto futurista mostram claramente o caráter provocador que, ainda hoje, volvidos mais de 100 anos, escorre destas palavras. Está assim defendida, pensamos, a nossa teoria sobre a importância do movimento futurista no desenvolvimento e libertação da arte contemporânea uma vez que o impacto imediato deste manifesto acabou por se replicar até hoje.

Este documento, para além de marcar o estabelecimento oficial do futurismo, é o primeiro manifesto de artista que reinventa o modelo de manifesto político. Dele interessa-nos essencialmente a questão provocadora de uma forma pré-instituída de ação nas artes. Dele recusamos questões ideológicas, ainda que muitas vezes metafóricas, do desprezo pelo contexto social, do favorecimento da agressão e de uma postura discriminatória.

Muitos outros manifestos de artistas se seguiram (perto de 50 só de artistas ligados ao futurismo) depois de Marinetti inflamar e inspirar os seus companheiros. Este modelo de manifesto foi usado também noutros movimentos de vanguarda como no Dadaísmo e Surrealismo, sempre inspirados neste documento seminal. Estes manifestos acabam por ser fundamentais para o questionamento das convenções, para a abertura franca e não filtrada de uma discussão sobre a produção artística, para a manutenção de uma vontade permanente de atingir o que ainda não foi atingido, o impossível, o intangível.

O manifesto dos artistas é um passaporte para a modernidade. Para a maldita modernidade. E, em seguida, para a pós-modernidade. Para a pobre e explorada pós-modernidade.

E além. (Danchev, 2011, p. xxix)

Danchev corrobora, através destas afirmações, o que acabámos de referir. Deixa, no entanto, no ar, e bem no nosso entender, uma referência à exploração, nem sempre bem conseguida, da liberdade no pós-modernismo.

Marinetti aproveita a convulsão política italiana de então para conseguir maior impacto nas suas ações aliando as ideias futuristas à já existente inquietação pública. Naturalmente Marinetti e outros artistas integravam propositadamente os temas mais escaldantes nos seus saraus futuristas que frequentemente terminavam em tumultos e com necessidade de intervenção policial. Era o melhor reconhecimento possível para os futuristas uma vez que um dos seus principais intuitos era o de provocar e ser notícia, disseminando assim, de forma mais eficaz, as suas ideias e as suas ações.

Rapidamente se começaram a juntar outros artistas ao movimento e, depois dos poetas como Marinetti, chegaram os pintores como Luigi Russolo, Carlo Carrà, Gino Severini, Umberto Boccioni e Giacomo Balla (v. figura 4), entre muitos outros. Juntos elaboram, com base no manifesto futurista de Marinetti, um manifesto para a pintura futurista onde tecem considerações arrojadas sobre a mudança e sugerindo que a pintura é uma arte que procura, e encontra, os seus elementos em tudo que a rodeia, destacando a importância do contexto na produção das suas obras.

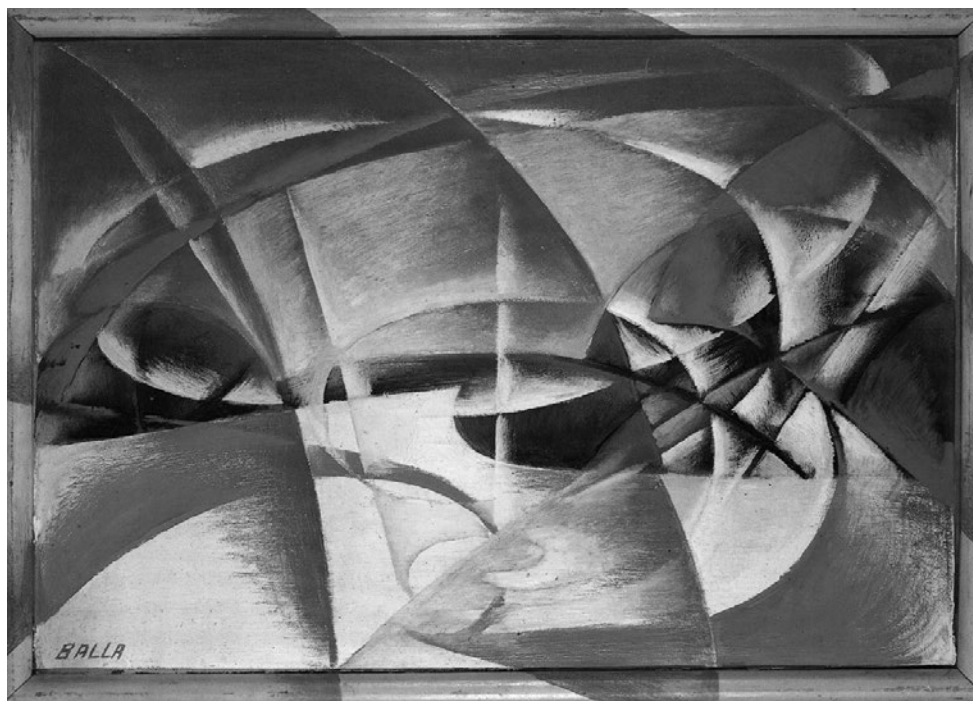


Fig. 4
Velocità + paesaggio
(1913), Giacomo Balla
(Balla, 1913)

O movimento não se ficou pela pintura e atraiu artistas de diversas áreas desde a literatura até à música passando também pelo teatro, artes visuais e fotografia. O futurismo era claramente supradisciplinar e, podemos dizer, supra estético uma vez que, diferentemente de outros movimentos como o cubismo, por exemplo, queria impactar diretamente na vida das pessoas e não somente na pura estética da arte. Os artistas partilhavam o interesse comum da “renovação da vida em todos os aspetos sociais e estéticos, tornando os desenvolvimentos tecnológicos e científicos como ponto de partida e referência para as suas ideias” (Martin, 2005, p. 6).

Talvez seja útil relembrar, a bem de uma melhor contextualização extra-artística, que em 1909, ano da publicação do manifesto futurista, Louis Blériot tornava-se o primeiro homem a fazer a travessia aérea do Canal da Mancha isto depois de, em 1905, os irmãos Voisin iniciarem a construção de um avião, em Paris.

Alex Danchev (2011) considera que o recurso ao manifesto é a forma de atuar (“to manifesto is to perform”). Com base neste pressuposto desenvolve:

Os futuristas podem ser descritos como os performers originais. Nas publicações, no palco, no arremesso de folhetos a partir do topo do edifício mais próximo, as suas declarações e atitudes demonstravam performativamente os seus princípios. (p. xxi)

A performance servia perfeitamente os objetivos destes artistas pois garantia que o público, eventualmente acomodado, iria sentir-se fortemente provocado. A performance era ainda um espaço onde os artistas se desdobravam no binómio criador/performer. A performance “dava aos seus praticantes a liberdade de serem, aos mesmo tempo, <<criadores>> [...] e <<objetos de arte>>, uma vez que não faziam distinção entre a sua arte como poetas, pintores ou performers” (Goldberg, 2012, p. 19). (v. figura 5)

Este desconforto do público tão almejado pelos artistas trazia, no entanto, consequências muitas vezes anárquicas com o “arremesso de batatas, de laranjas e de tudo o que o público exaltado encontrasse nos mercados das redondezas” (Goldberg, 2012, p. 20). Até perante estes comportamentos limite os artistas continuavam a tentar levar mais longe a sua ideologia e um grito provocador que apelava, ao público, que tivesse um espírito crítico apurado. Carrà, numa destas turbulentas ocasiões, terá dito: “Lancem uma ideia em vez de batatas, seus idiotas”. (Goldberg, 2012, p. 20).



Fig. 5
*Caricatura de um
sarau futurista (1911),
Umberto Boccioni
(Goldberg, 2012)*

De alguma forma, estas reações do público demonstravam a real transformação que estava em curso e asseguravam que os espectadores estavam a abandonar o estado letárgico que os vinha caracterizando nessa época.

Marinetti escreve mais um manifesto intitulado *O prazer de ser vaiado* onde defende precisamente esta ideia do anti aplauso e do desprezo do público no momento de criação e apresentação das suas obras. Goldberg (2012) conclui que “a vaia assegurava ao ator que o público estava vivo, e não completamente cego por intoxicação intelectual” (p. 19).

O teatro de variedades era, na altura, um género bastante popular entre os futuristas, incluindo Marinetti que o achava um género privilegiado por não possuir uma tradição forte e opressora. Talvez esta afirmação não fosse totalmente real uma vez que o teatro de variedades teria já alguma tradição, mas, de qualquer forma, era claramente um género artístico que interessava os futuristas essencialmente pela sua variedade, pela sua multidisciplinaridade. Música, dança, circo, cinema, apresentados e combinados de forma absurda eram os ingredientes ideais para um espetáculo de sucesso garantido, à luz da ideologia futurista.

Elementos inusitados eram recorrentemente utilizados nas performances futuristas e eram muitas vezes deixadas indicações que o performer devia seguir para melhor apresentar determinada obra. O declamador futurista, por exemplo, devia “declamar tanto com as pernas como com os seus braços. As mãos do declamador deviam, além disso, brandir vários instrumentos ruidosos” (Goldberg, 2012, p. 24).

Um dos manifestos marcantes que se seguiu ao manifesto futurista de 1909 foi escrito por Luigi Russolo, em 1913: *A arte dos ruídos*. O pintor italiano escreve um manifesto sobre os sons e mais uma vez a invasão de outras áreas artísticas (um pintor que se aventurou no universo dos sons) levou ao surgimento de um documento, na época, vanguardista. Insatisfeito com a limitação sonora das orquestras e comprometido com o desafio de produzir música com sons mecânicos desenvolveu a arte dos ruídos, o ruidismo. Defendia que o ruído, depois da invenção da máquina no século XIX, viera reinar em oposição à normal sensibilidade humana. Esta arte dos ruídos pretendia combinar ruídos dos autocarros, motores e comboios. Foram construídos instrumentos específicos (os *intonarumori*) que pudessem reproduzir este tipo de sons com o girar de uma manivela.

Agora estamos saciados [da música tradicional] e encontramos bem maior divertimento na combinação dos sons de carros elétricos, motores de explosão, carruagens e no grito das multidões do que, por exemplo, ensaiar a “heroica” ou a “pastoral”. [...] Gostamos de criar orquestrações mentais. [...] (Luigi Russolo, citado por Martin, 2005, p. 13)

A contínua vontade de inovar e de quebrar regras, ou de trabalhar sem elas, levou a muitas outras experiências como a de Balla que, numa performance de 1917, utilizou os próprios cenários para criar uma coreografia. Fogo-de-artifício, a obra em questão, inspirada na obra homónima de Stravinsky, era uma performance onde os únicos performers eram as luzes e os cenários móveis.

O cenário consistia numa versão tridimensional ampliada de uma das pinturas de Balla, e o próprio Balla regia o ballet de luzes a partir de um teclado de controlo da luz [...]. No total, esta performance sem atores só demorou cinco minutos, durante os quais, [...] o público assistiu a nada menos do que quarenta e nove cenários diferentes. (Goldberg, 2012, p. 29)

Esta experiência alarga ainda mais o espectro da performance e torna praticamente tudo possível, inclusivamente a realização de uma performance ao vivo sem atores, sendo a construção física da presença na performance entregue a elementos cenográficos e técnicos, apenas com o controlo, à distância, do artista.

O futurismo teve a sua existência mediada entre as duas Grandes Guerras Mundiais e investiu, como se disse, em todas as disciplinas artísticas possíveis. Uma das suas

últimas mais importantes contribuições acontece em 1933 aquando da publicação do manifesto *Teatro Futurista Radiofónico* escrito por Pino Masnata e, uma vez mais, por Marinetti. A rádio era já um importante veículo de informação e propaganda num momento de muita instabilidade política e social numa europa com marcas de guerra e foi precisamente essa capacidade de comunicar para massas que agradou os futuristas.

O futurismo é um movimento que acaba por perder parte do seu fôlego inicial, um pouco devido ao aparecimento do dadaísmo e surrealismo que acabam por se tocar contemporaneamente. Contudo, é seguramente um dos mais importantes movimentos para a arte e especificamente para a performance do século XX, pelo seu lado pioneiro e revolucionário na contestação de uma sobre institucionalização da arte, mas também pela sua importância ao influenciar os movimentos que se seguiram na procura da vanguarda artística e performativa. Marinetti defendia uma arte que fosse “álcool, não bálsamo” e chamou a si, e ao seu movimento, o mérito de uma utópica transformação do paradigma existente.

1.2. O Transtorno Dissociativo da Performance

Quanto mais nos aproximamos da performance mais ela se torna fugidia.
(Dias, 2016)

Performance é uma ilusão de uma ilusão e, como tal, pode ser considerada mais “verdadeira”, mais “real” do que uma experiência ordinária.
(Schechner, 1988, p. xix)

Performance esteve, está e deverá estar sempre focada no momento, e apenas no momento, de transcendência.

De outra forma é seduzida e transformada pela política, educação, alta filosofia, religião, consumismo, ritual e/ou entretenimento. Esta transcendência é um momento no qual nós, público e performers, podemos viver e exultar num tempo dolorosamente temporário.

(Moss, 2015, anexo I, p. 220)

O título desta secção pretende enfatizar a característica de profunda dificuldade de enquadramento da performance e sustenta a metáfora de uma bipolaridade associada a essa dificuldade. Mas afinal o que é performance?

Numa importante conversa com a professora e encenadora Cláudia Marisa Oliveira (2016) é lançada precisamente esta questão à qual a entrevistada responde, de forma interessante, num exercício inverso de definição, detalhando quando não deve, na sua opinião, ser usado o conceito de performance:

Eu tento sempre não usar performance quando estamos a falar de um ato de representação ou performer quando estamos a falar de um intérprete. Acontece muito esta importação que na língua inglesa é normal.
(anexo I, p. 243).

Esta consideração revela-se extremamente clara e surge em concordância com a perspectiva veiculada nesta investigação, corroborando-a.

Pensamos ser bastante interessante aproximarmo-nos a uma definição de performance via o papel do agente ativo do género. Assim, é importante, percebermos

o papel do performer ou do intérprete, em cada evento. A diferença de papéis vai acabar por definir se se trata, ou não, de uma performance.

De outra forma, e concretizando em exemplos:

Quando um músico ou ator interpretam uma obra previamente fixada através de uma partitura ou texto, vêem o seu papel limitado à interpretação de uma partitura/texto criados por outro elemento da cadeia criativa/interpretativa e, onde a margem de individualidade diminui consideravelmente ficando restrita a parâmetros como dinâmica, fraseado, velocidade de execução e outros que não se constituem enquanto elementos associados a criação.

Numa ópera do período clássico ou romântico, por exemplo, o cantor tem um papel bem definido e apesar da sua individualidade inerente terá que seguir o libreto e a partitura musical deixada pelo compositor da obra. Os padrões validados do *como fazer* e a tradição do *como foi feito* irão condicionar as possibilidades que acabam por ficar limitadas.

Se, por outro lado, for pedido ao artista que participe parcial ou integralmente no processo criativo - via improvisação por exemplo – então estaremos perante um performer que não se limita apenas a interpretar um *texto* pré-definido. Aumenta o espaço de individualidade do concretizador do evento.

Nesse momento, a definição de performance torna-se multi-artística e não depende necessariamente da área artística que sustenta o conteúdo, mas sim do papel do criador ou replicador do agente efetivador. A responsabilidade do agente – o performer, na performance – é-lhe tatuada no corpo. É o corpo do performer a ocupar um espaço e a “criar tempo” (Moss, 2015, anexo I, p. 219). Poder-se-á considerar, depois do exposto, que a performance acaba por beber da génese da arte da performance. No entanto, a arte da performance, por alguma especificidade que acabou por impor a si mesma, não poderá absorver a performance. O inverso poderá ser considerado verdadeiro e fará sentido aceitar que a arte da performance integra o corpo da performance. As fronteiras são ténues e muitas vezes difusas e, em parte, e tal como afirma Oliveira na citação inicial desta secção, a importação do conceito de performance da língua inglesa traz o problema da abrangência do termo nesse idioma dificultando um pouco a tentativa de especificação. De qualquer forma, e apesar do esforço feito nesta clarificação, a classificação estrita destes géneros não representa uma preocupação central no seio desta investigação.

A performance enquanto ato de apresentação pública de uma obra, ritual ou jogo mantém, segundo Schechner (1988), características e rotinas comuns desde o período paleolítico.

1) “Encontro”, 2) “desenrolar da ação” e 3) “dispersar” são três secções que continuamos a encontrar na atualidade (p. 175). A arte da performance, enquanto meio de expressão artística independente, passa a ser reconhecida por volta da década de 70 do século passado, com a sua aceitação gradual pelo meio artístico (outros artistas, curadores, museus, festivais, revistas especializadas, críticos), pela comunidade académica (as escolas de arte começam a abrir cursos de performance no dealbar do último quartel do século XX) e pela comunidade em geral. Até então a performance, já muito explorada como movimento de vanguarda, tinha estado fora das classificações dos processos de avaliação do desenvolvimento artístico, essencialmente pela dificuldade em conseguir enquadrá-la na história da arte (Goldberg, 2012).

A forte componente multidisciplinar das obras aumenta a dificuldade de classificação das mesmas, e o facto de alguns artistas recorrerem a áreas artísticas que lhes são estranhas, acrescenta ainda mais variáveis ao processo de análise crítica do evento e da sua posterior catalogação. Ao mesmo tempo que acrescentam dificuldade no enquadramento histórico e artístico, estas particularidades tornam-se fortes características do género. A plasticidade artística e estética sempre foi um trunfo para romper com categorias existentes e apontar novos rumos na vanguarda artística. A rotura com as tradições - ajudada muitas vezes pela falta de linguagem específica dos artistas que se lançavam a experimentar outras áreas artísticas ou pelas interações com outros artistas -, permitiu que a performance assumisse a linha da frente do devir estético.

No teatro, Grotowski (v. figura 6) assume um papel central neste devir. No segundo período da sua investigação e prática artística, e com o *parateatro* (“paratheatre”), procura abandonar o mimetismo e a “máscara da representação” (Birringer, 1991, p. 219). Este género de teatro procura retirar peso às questões artísticas e técnicas substituindo a performance dramática por ações improvisadas mais próximas do real, i.e., menos afetadas pela tal máscara da representação (Wolford & Schechner, 1997). Mais tarde, é o próprio Grotowski a repensar este *parateatro* por acabar por concluir que, em todas as formas de se fazer teatro – mais ou menos estruturadas -, se vão criando banalidades e recorrendo a clichés culturais que não cumpriam uma necessária transcendência e uma comunhão autêntica entre atores e público. A principal mudança acaba por ser um afastamento da característica participativa, aproximando-se novamente, de uma mais alta competência técnico-artística.

Estas mudanças de abordagem são um bom exemplo da permanente transformação da performance e, neste caso concreto, um exemplo de como a pesquisa experimental de Grotowski foi moldando o seu trabalho artístico e intelectual ⁴.

De regresso a uma perspetiva mais alargada da performance encontramos um género praticamente sem regras no que diz respeito à forma de apresentação. A performance pode assumir imensas configurações (espetáculos a solo ou

em grupo, com música ou sem música, com elementos visuais ou não, em colaboração criativa com outros artistas, apresentada em locais convencionais e não convencionais ou alternativos como bares, a rua ou um prédio abandonado).

A arte da segunda metade do século XX é “plural, indistinta e instável” (Pradel, 2002, p. 14) e estava muito para além do bonito e do feio. Fortemente dependente de um contexto social, cultural, institucional e económico a arte democratizou-se de forma clara. Neste contexto, a arte concetual – a arte das ideias em oposição à arte enquanto produto – está também no seu apogeu e a arte da performance era uma das ferramentas mais utilizada na resposta de contrapoder ao mercado comercial da arte, tornando-se assim a arte mais visível deste período, potenciada também pelo aparecimento de centros importantes dedicados à arte da performance, à criação de publicações dedicadas e, como já se disse, à entrada da performance nas escolas de arte.

No mesmo contexto e ao contrário do que acontece com o intérprete na tradição teatral e operática, o performer, na maioria dos casos, não representa nenhuma personagem, mas representa-se apenas a si mesmo, enquanto artista.

O seu conteúdo também é tendencialmente diferente das artes performativas tradicionais, sem a necessidade da presença de um enredo ou de uma narrativa dramática específica. Pode ainda variar na dimensão e na exigência dos meios de produção podendo ser uma apresentação simples e rudimentar ou envolver uma produção megalómana. O mesmo sucede com a duração uma vez que a performance

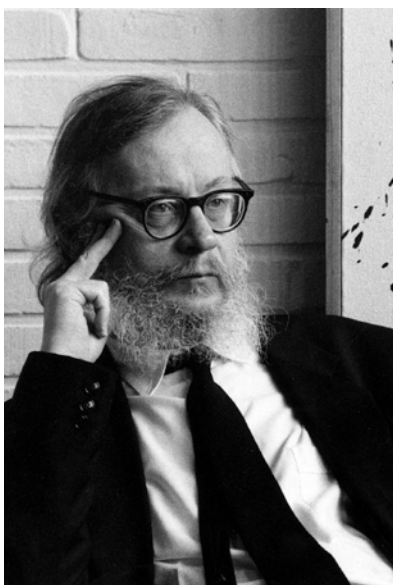


Fig. 6
*Retrato de
Jerzy Grotowski*
(Huss, 1996)

⁴ Para mais sobre este assunto ver Welford, L., & Schechner, R. (Eds.). (1997). *The Grotowski sourcebook*. London: Routledge.

pode demorar alguns segundos ou vários dias, meses ou até anos. O número de apresentações/repetições também pode variar muito podendo ser efêmero e acontecer apenas uma vez ou, então, ser repetida inúmeras vezes. Na forma de preparação da obra pode concretizar-se de forma eminentemente improvisada ou ser o resultado de um longo período de ensaios.

A performance foi usada, durante praticamente todo o século XX, como uma forma dos artistas se “libertarem dos meios de expressão dominantes [...] e das limitações impostas pelo sistema de museus e das galerias, usando-a também como forma provocatória de reagir às mudanças – quer políticas, no sentido mais amplo, quer culturais” (Goldberg, 2012, p. 10).

Esta característica multifacetada, multidisciplinar e desregrada permite-nos constatar que nenhum outro meio de expressão artística depende tão exclusivamente da abordagem conceptual e processual de cada performer, sem esquecer ainda a vastidão de modos de execução adotados.

Já aflorámos a dificuldade de classificação da performance quer pela natureza plural específica dos conteúdos, quer pelos diferentes perfis dos performers. Consequentemente torna-se igualmente difícil encontrar uma definição exata e rígida para este género e a descrição de que se trata de uma arte apresentada, ao vivo, pelos performers está longe de ser satisfatória. No entanto, essa abertura é uma das características base do género pelo que possivelmente não faria sentido convencionar uma definição mais rígida que limite o seu objeto e horizonte artístico. Os performers usam e, no nosso entender, devem poder continuar a usar (havendo a vontade de preservar este género), quaisquer disciplinas e meios de forma livre e sem preocupações do que poderia ser o incumprimento de qualquer limite disciplinar.

A performance acrescenta ainda, relativamente às belas-artes, um lado de aproximação ao público pela sua copresença, pelo *media* do corpo que ocupa um espaço e que se apresenta ao vivo. Naturalmente estes elementos de humanidade permitem, ao público, uma mais fácil sensação do real e do verdadeiro.

Analisando o friso cronológico até aos nossos dias identificamos ainda a valorização crescente da performance pelos meios académicos que aceitam agora o relevante impacto intelectual deste género na história recente da arte. Os museus abrem-se a esta nova expressão artística e trabalham *ao vivo*, para além da sua função quase arqueológica de preservação das belas artes, e criam mesmo departamentos internos dedicados à performance.

Percebemos então que a performance é, nos nossos dias, e apesar de manter as dificuldades inerentes na sua classificação, uma expressão artística consolidada, aca-

rinhada e procurada por artistas, respeitada e tendencialmente aceita pela sociedade. Talvez por essa parcial aceitação, a arte da performance já não é tão marcadamente de oposição ao meio artístico institucional, mas, no entanto, continua a ser um meio de vanguarda artística, fortemente multidisciplinar e, em nosso entender, claramente multidimensional. Apesar desta aceitação ser real, a performance e a arte contemporânea em geral continuam a ser alvo de fortes críticas, ou pelo menos algumas das obras que se inscrevem neste contexto.

Contudo, a discussão relativamente à arte contemporânea mais conceitual acaba por surgir muitas vezes pelas razões erradas. Surge quando é necessário lutar por um financiamento das artes, quando se discute uma posição no *so called establishment!* Naturalmente este fator conduz-nos à perigosa e muitas vezes enganadora tentação de julgar e procurar perceber e entender a arte, essa linguagem secreta e individual de um artista. Não fosse essa luta pela sobrevivência, essa visão *do não pago impostos para isto*, a obsessão da compreensão, talvez a arte contemporânea não estivesse tantas vezes na linha de uma crítica feroz. Porque não aceitamos que a arte se movimenta num outro paradigma? Porque temos que procurar sempre uma explicação, uma interpretação coletiva que pareça lógica? Lógica à luz de qual princípio? Em que contexto?

Mas afinal tudo é possível? – perguntar-se-á depois das questões agora lançadas. Naturalmente existem inúmeras formas de abordar esta questão. Provavelmente nenhuma está errada ou certa, assim, em absoluto. Pensamos, no entanto, que a tentativa de ler a arte contemporânea de forma canônica apresenta, desde logo, a impossibilidade de sucesso dentro de si mesma. A arte conceitual, como aliás tudo, numa realidade que não existe em termos absolutos, mas antes relativos, necessita de ser apresentada num contexto específico que lhe dê sustentação. Só no âmbito contextual poderemos aceitar discutir a validade, ou pelo menos uma leitura sobre a validade de uma determinada obra. O contexto constitui-se uma dimensão fundamental nesta análise multidimensional da arte.

O contexto, intrinsecamente multidimensional, assume, como se disse, um papel determinante na atribuição de coerência estética e/ou artística pois dá-lhe a base de uma possível leitura em camadas de significação que podem, ou não, adensar a nossa leitura individual na fruição de uma obra. A genuinidade que imana de um objeto artístico que ganha visibilidade na obra em questão, faz-nos também apontar para a validade daquela obra, para um indivíduo, naquele contexto.

Mas isso não ajuda a tornar aquela obra universal. Certo! E será isso um problema? Mais uma vez pensamos na validação da obra de arte essencialmente quando a

colocamos num mercado de arte, quando lhe queremos atribuir um valor comercial que meça, em numerário, o valor daquela peça. Mais uma vez, o condicionamento da leitura da obra de arte (que acaba, mais tarde ou mais cedo, por afetar também a produção artística) passa por razões acessórias que ultrapassam a arte na sua essência, na sua missão de criação de um plano de imanência que se movimenta numa outra dimensão que se concretiza segundo outros parâmetros de tempo, espaço e contexto.

A questão técnica que muitas vezes surge na discussão é também um tópico interessante que acaba por nos conduzir a deduções semelhantes às agora apresentadas. Vejamos: uma voz que se projeta sem técnica é passível de ter um sentido estético? Em primeiro lugar faltar-nos-ia, uma vez mais, o tal parâmetro anteriormente identificado como fundamental: o contexto. Este contexto irá enquadrar o que entendemos por técnica. Técnica vocal lírica seria a primeira a ser considerada no caso específico do investigador, uma vez que o seu percurso académico construiu um contexto e uma convenção no âmbito desta linguagem específica. Mas porque razão deveremos considerar essa a base para uma arte concetual contemporânea? Porque razão continuamos quase que automaticamente, a considerar o contexto da música/ arte ocidental como base para a validação de determinada obra?

Mais uma vez estamos a fechar a nossa análise à necessidade de identificação de um contexto que, neste caso, surge pela assunção de um paradigma cultural que nos delimita um campo de referência estética. Mas e então a voz na cultura asiática? Não é também, contextualmente, válida?

Duchamp percebe claramente a questão do contexto e usa-o, atuando sobre ele, tal como fez nos seus *ready-made*: a alteração do contexto expectável dos objetos do quotidiano.

1.3. O Papel de Duchamp

Gosto da palavra crer. Em geral, quando alguém diz eu sei, não sabe, crê. Eu creio que a arte é a única forma de atividade pela qual o homem se manifesta enquanto verdadeiro indivíduo. Só através dela pode superar o estágio animal, porque a arte desemboca em regiões que não dominam nem o tempo nem o espaço. Viver é crer – pelo menos é isso que eu creio. (Duchamp, 2002, p. 185)

A simples transferência do contexto utilitário de determinado objeto foi capaz de catapultar simples objetos do dia-a-dia para um quadro de referência estética artística. Importante e transformador é também o princípio por detrás destes *ready-mades* – o de que a criação artística não depende de regras estabelecidas, nem da habilidade manual na execução da mesma.

Estes objetos, estas coisas como chamava Duchamp (2002) às suas próprias obras, são experiências de provocação, produtos de uma vontade deliberada de quebrar todas as regras possíveis da tradição de produção artística de forma a construir algo novo que provoque o observador das peças e que o faça participar, mas sobretudo pensar. Duchamp justificava que, para romper com as tais regras convencionadas, teriam que se descartar os seus princípios fundamentais: a beleza e a técnica na execução da obra. Estes *ready-mades* foram a resposta para a pergunta que ele próprio se coloca numa das suas notas: “Será que alguém pode fazer obras de arte sem que estas sejam ‘de arte’?” (Stafford, 2008).

Esta era uma proposta e um desafio audaz. Para conseguir atingir os seus objetivos Duchamp teve também que ser audacioso no método. A ideia seria retirar a *mão* do artista de todo o processo de produzir arte utilizando objetos já existentes em vez de construídos pelo artista e também substituir o pensamento consciente do design de uma obra por processos não lógicos e aleatórios, tentando evitar qualquer tipo de representação da realidade.

Bicycle wheel (1915) (v. figura 7) é o primeiro dos seus objetos *ready-made*. Entre 1915 e 1923, criou vinte e um objetos diversificados que ainda assim mantêm vários pontos de contato entre eles.

Apesar de deliberadamente querer quebrar todas as questões estéticas ligadas à beleza, ainda assim, esta construção, esta montagem, utilizando dois objetos quotidianos, reveste-se de uma qualidade de apelo estético bastante interessante conjugando o lado bizarro e cómico da junção de dois elementos inesperados com o prazer

Fig. 7
Bicycle Wheel (1915),
Marcel Duchamp
(réplica de 1964)



de ver o movimento giratório da roda da bicicleta que Duchamp comparava ao prazer de olhar para uma lareira (Stafford, 2008). De acrescentar ainda o interessante diálogo entre movimento (roda da bicicleta) e estaticidade (banco) dos dois elementos.

Os *ready-made* de Duchamp incluíam diversos tipos de trabalhos desde objetos pré-fabricados, a imagens alteradas, instalações e montagens. Outra particularidade interessante dos seus *ready-made* – embora não exclusiva dos mesmos –, era a regular inscrição de frases *non-sense* nos objetos bem como a atribuição de títulos absurdos para provocar o público

esperando que estas frases e títulos pudessem perturbar uma análise racional dos objetos explorando a imaginação de cada uma das pessoas que contactava com a obra.

António Rodrigues, no posfácio do livro de entrevistas de Pierre Cabane a Duchamp (2002), afirma que:

O *ready-made*, objeto encontrado, como todo o *infra-leve*, que é a própria obra de Duchamp, opera no intervalo, na transformação das “pequenas energias dispersas”. (p. 204)

Outra característica que podemos identificar nesta categoria do trabalho de Marcel Duchamp é o convite à interação com os objetos tornando-o novamente pioneiro neste domínio. Em *Bicycle Wheel* há um convite claro ao observador para que faça girar a roda da bicicleta, como que uma tentação para o fazer uma vez que a roda é um objeto eminentemente associado ao movimento.

Em *Traveler's folding item* (1916) (v. figura 8) é disposta, ao nível do olhar, uma capa de uma máquina de escrever. Também aqui existe o estímulo da curiosidade, do que

está por revelar, o convite aos mais curiosos para espreitar para saber o que cobre a capa. O lado provocador de Duchamp surge nova e inevitavelmente uma vez que, cedendo à curiosidade e espreitando por debaixo da capa, não se encontra nenhuma máquina de escrever nem qualquer outro objeto. Esta obra tem ainda um carácter escultórico bastante claro sendo considerada, por Stafford (2008), a primeira escultura não rígida no domínio das artes.

Duchamp considerava evidente que a arte acontecia no ponto de intersecção da intenção do artista com a resposta do observador, atribuindo a este mesmo observador uma parte da responsabilidade no processo criativo. Ainda que este ponto de contacto não seja sempre óbvio, é, neste âmbito, que se posicionam os *ready-mades* de Duchamp interagindo com os observadores de formas imprevisíveis.

A obra *ready-made* mais conhecida e provavelmente mais controversa de Duchamp é *Fontaine* (1917) (v. figura 9). Foi uma provocação de Duchamp pensada para ser apresentada numa exposição de promoção da arte *avant-garde*, agitando o meio artístico da época. Com o pseudónimo de Mr. Mutt, Duchamp submeteu a obra que teve que ser aceite uma vez que não havia, nesta exposição, um júri de seleção de obras a apresentar. No entanto a polémica rapidamente se instalou. A obra representava, no entendimento dos organizadores do evento, o desrespeito do artista que estaria a comparar a arte moderna com um urinol. Apesar de a peça ter sido aceite, como referimos, rapidamente foi excluída da Society of Independents, em 1917.

Fontaine, assim como outras obras *ready-made*, é mais uma provocação de Duchamp, mais um ataque às mais básicas convenções artísticas tendo sido igualmente motivo de reflexão. Duchamp publicou na revista *The Blind Man* um artigo anónimo que objetava contra a acusação de que *Fontaine* era apenas plágio, uma mera peça de canalização. Duchamp (1917) escreveu:



Fig. 8
Traveler's folding item (1916),
Marcel Duchamp
(Duchamp, 1964)



Fig. 9
Fontaine (1917),
Marcel Duchamp
(Duchamp, 1917)

Se o Sr. Mutt, com suas próprias mãos, fez a fonte ou não, não tem qualquer importância. Ele ESCOLHEU-A. Pegando num elemento comum do cotidiano, colocou-o de uma forma que fez o seu significado útil desaparecer sob um novo título e ponto de vista - criando um novo pensamento para esse objeto. (p. 5)

Pensamos que a maior parte dos artistas e das pessoas em geral não terão compreendido integralmente as palavras de Duchamp. No entanto, 50 anos depois, a utilização de objetos do cotidiano na arte tornou-se uma prática corrente e apesar disso, como já se disse, nem sempre sem levantar polémica e discussão sobre a sua validade.

Porquê Duchamp?

Duchamp, apesar das críticas que ainda hoje lhe são dirigidas, transformou, com a sua irreverência, a forma de ler a obra de arte. Baralhou o modo de validação instituída, abriu portas a um pós-modernismo que, apesar de muitas vezes abusado, se tornou num espaço de possibilidades com um potencial extraordinário de devir.

CAPÍTULO 2

Da Criação

62	2.1. A criação artística/performativa contemporânea
65	2.2. A experimentação, a experiência e a improvisação
68	2.3. A reinserção do simbólico na criação artística contemporânea
71	2.4. A plasticidade do tempo e a sua relação com o espaço e o contexto
76	2.5. A ressonância performativa
79	2.6. A dicotomia tensional entre processo criativo e output performativo
	2.6.1. O arquivo e o seu lado performativo
	2.6.2. Memória
	2.6.3. Processo vs output performativo

CAPÍTULO 2

2.1. A Criação Artística/Performativa Contemporânea

Porque fazemos o que fazemos? Porque fazemos as escolhas que fazemos? Porque é continuamos a querer fazer as mesmas coisas ou coisas diferentes? O que nos move? A criação artística contemporânea, onde podemos enquadrar a performance, é inevitável. Está inscrito em todos os livros de história, está inscrito na nossa identidade humana. Não teremos certamente respostas cabais para as respostas que acabámos de colocar, mas, de qualquer forma, o objetivo não foi, nem nunca poderia ser, chegar a uma só resposta.

Façamos o exercício de colocar estas questões sem demasiada intelectualização. Desde sempre, ou pelo menos desde que nos interessa para o caso, alguém criou alguma coisa que foi replicada por outros. Os outros continuaram a replicar essas ações que se tornaram hábitos, convenções. Alguns olharam para as convenções e, por um motivo ou outro, decidiram infringir as normas, alterando-as. Por determinado período de tempo houve conflito na defesa da normativa quebrada ou na convicção da necessidade de mudança. Com o passar do tempo algumas destas mudanças passam a ser adquiridas por um conjunto tão assinalável de membros de uma mesma comunidade de interesses comuns que deixam de ser infrações e passam a ser a nova norma. O mesmo processo acontece ciclicamente. Não há dúvida. Será sempre assim.

Este ciclo, não é para interromper. O Homem é um ser em devir. É um ser em constante transformação, em movimento. O Homem evolui, experimentando.

Detalhando no campo da criação artística contemporânea podemos considerar que existem, numa análise macro, três possibilidades de abordar o seu potencial de desenvolvimento.

1) Quebra radical com o previamente convencionado. Faz com que todas as regras sejam quebradas. Com carácter fortemente provocador agita o *status quo* da linguagem em questão causando, na maior parte das vezes, repulsa, crítica destrutiva e incompreensão. Esta abordagem mais radical, à imagem do que fez o futurismo, permite agitar os modelos instalados, potenciando a criação de outras obras que, vendo assim o seu âmbito de ação mais alargado, permitem - sem ir tão longe quanto estes processos de rotura - avançar esteticamente, preservando os contornos principais da linguagem em que determinada obra se movimenta. Assim, esta quebra desligada de um quadro de referenciação estética acaba por se posicionar como

um facilitador para que haja desenvolvimento a posteriori, não sendo o seu próprio output artístico o objetivo da sua elaboração.

Aqui a questão acaba sempre por ser a mesma que José Gil (2001) coloca ao referir-se ao trabalho de Merce Cunningham (v. figura 10):

Como se desembaraçaria radicalmente do antigo sem sair do domínio estético?” (p. 39)

É o próprio José Gil que acaba por responder a esta possibilidade que poderemos considerar eventualmente como sendo a mais interessante no sentido de um desenvolvimento sustentado e consistente de uma manifestação



Fig. 10
*Merce Cunningham
at 498 3rd Ave
(Klosty, 1970)*

artística. 2) “Mantendo e transformando o quadro estético tradicional de maneira a fazer sair dele uma espécie de <<meta-infra-linguagem>> que se dissolve à medida que a crítica destrói os <<modelos de coordenação [...] adquiridos>>.” (Gil, 2001, p. 39). A própria crítica vai-se ajustando à mudança gradual das propostas estéticas que se constroem enquanto nova linguagem a partir do processamento e da metamorfose da linguagem previamente validada e aceite. É a própria crítica – a tal validação – que se acaba por aproximar desta *nova* linguagem uma vez que, em determinados parâmetros, existem pontos de contacto que proporcionam o conforto necessário ao processo de aceitação e posterior validação. É uma possibilidade que, no entanto, não deixa de impor ao artista limites de expansão de linguagem e que significarão desenvolvimentos menos bruscos uma vez que exige um determinado grau de integração. É também por isso – e exatamente por estas características que acabámos de referir –, que podemos afirmar que esta integração acaba por filtrar

qualitativamente as propostas artísticas que se precipitam até nós na contemporaneidade. Apesar de entendermos ser um filtro de demasiado largo espectro – i.e., elimina à partida propostas que poderiam ser genuinamente interessantes e apontadoras de novos rumos –, é uma ferramenta que nos procura ajudar a valorizar objetos de maior *saturação semântica*.

A terceira possibilidade é a 3) manutenção do quadro estético tradicional não aplicando transformação à linguagem, mas tentando explorar ao limite as suas possibilidades intrínsecas.

Atevemo-nos a afirmar, mesmo sem nenhum estudo científico, que é esta última possibilidade que, nos nossos dias, encontrará mais seguidores. Existe ainda um peso decisivo da escola, do conservatório, na preservação de uma tradição já centenária, mas que acaba por se constituir omnipresente e que lentifica a mudança e a transformação do paradigma mantendo-nos demasiadamente próximos dos dois últimos séculos, parecendo muitas vezes esquecer que o tempo está em devir. Convém detalhar que não confundimos lentificação com contemplação. A lentificação que aqui nos referimos aponta para uma desaceleração que não promove diretamente o aumento da duração da contemplação, uma vez que não se define pela exteriorização de um pensamento que é livre e descontínuo, mas apenas pela dificuldade na resposta transformadora, uma inércia a esse pensamento que se quer movimentar. Os futuristas têm, sobre este peso institucional da academia, da escola, uma visão radical e agressiva que é, naturalmente, característica deste movimento. Artistas como Boccioni, Carrà e Russolo, entre outros, defendiam uma abordagem de desmontagem da tradição como via de chegarem mais longe no desenvolvimento da arte e, extrapolando, da performance:

Nada que nos estúdios e escolas é ensinado como sendo verdade se mantém válido para nós. As nossas mãos estão limpas e suficientemente livres para podermos começar do princípio.

(Martin, 2005, p. 20)

Não queremos, contudo, construir um caso contra a tradição ao mesmo tempo que enfatizamos a rotura.

Vejamos o avesso deste processo.

Pertinentemente, Miguel Leal (2009) chama-nos a atenção para o exemplo dos movimentos de vanguarda que nos demonstra “o esgotamento do modelo de rotura e transgressão associado pela arte moderna ao ato de experimentar” (p. 42) condu-

zindo a um possível desaparecimento dos quadros de referência que nos podem orientar na gestão fundamental e importante do caos.

Também Adorno nota que a arte moderna utiliza a experimentação de forma a atingir o choque do novo. Adorno (1970) designa esta tendência por “Violência do Novo” (p. 36). Esta *agressão*, levada a cabo pela experimentação moderna, acaba por implicar a perda de uma continuidade que tradicionalmente a caracterizava. Este processo desligado dos resultados acaba por atribuir, nesta fase, um papel importante ao imprevisto e ao acaso.

Com base nestas elaborações poderemos, ainda que circunstancialmente, considerar a segunda possibilidade como a mais equilibrada e eficaz. É a partir do quadro referência tradicional que se constrói o contexto em devir que sustenta as práticas artísticas contemporâneas. Estas práticas, pelo seu desenvolvimento e pela sua mediação entre passado e futuro, consolidaram um espaço que precisa, no entanto, de expandir a sua voz nos meios académicos e nos média que continuam a limitar a nossa experiência individual, que se pretende cada vez mais alargada por forma a carregar-nos semanticamente e a impactar-nos positivamente em vez de nos precipitar apenas na vertigem do fácil, direto, conhecido e confortável.

2.2. A Experimentação, a Experiência e a Improvisação

O homem cresce sobre si mesmo, é um novelo de experiências e cada experiência é uma experiência que nasce sobre o fundo das anteriores e as reinterpreta.

(Hans-Georg Gadamer, citado em Almeida, 2012, p. 71)

Experimentar é fulcral para uma grande parte da aprendizagem de qualquer ser humano. Na arte poderemos dizer que a *experimentação* parte de um princípio lúdico de jogo, o *jogo ideal* de Deleuze que não tem regras fixas, que não tem finalidade que não seja o próprio desafio de criar, a cada momento, novas regras.

É o desafio constante dos limites do próprio jogo. A cada passo da *experimentação* resultam novos problemas e as respostas eventualmente encontradas serão sempre insuficientes na resolução dos problemas que, repetidamente, vão sendo colocados. *Experiência*, a concretização do ato puro de *experimentar*, é uma palavra polissémica e um dos sentidos mais atribuídos à palavra é a apreensão, por um indivíduo, de uma realidade ou de uma forma de fazer. É um modo de “conhecer algo imediatamente antes da formulação de qualquer juízo sobre o que é apreendido” (Almeida, 2012, p. 71).

Assim, *experiência* está ligada diretamente ao que foi vivido, apreendido por um indivíduo. Isto implica que haja um momento no qual a *experiência* tem lugar o que implica um determinado tempo. Esse momento constitui-se numa transição entre o passado e o futuro assumindo-se de forte intensidade temporal.

Transforma o sujeito da *experiência* que, por isso – por ser transformado –, nunca é o mesmo (Han, 2016).

De alguma forma a aprendizagem empírica, via *experimentação* concretizada em *experencição*, implica uma repetição evolutiva o que também nos aponta para uma linha temporal onde decorre a repetição. A *experimentação* que surge antes de qualquer juízo poderá então ser considerada como um evento do sensível antes da percepção e processamento em sentimento, i.e., antes da sua passagem a *experencição*. Essa característica de pré-juízo é muito interessante para a utilização da *experimentação* na performance improvisada que no fundo acaba por ser uma *experimentação* em tempo real, ou excluindo a redundância, uma *experimentação*. Entendemos assim que, na performance, *experimentação* é idêntico a improvisação. Detalhando, importa marcar a diferença entre *experimentar* e *experenciar* tal como faz Jorge Larossa (2002) para quem *experenciar*, muito mais do que *experimentar*, é “uma forma coletiva de construção de si; acessar a consciência na recriação de si mesmo sendo-no-mundo-com.” (p. 25)

O mesmo autor refere ainda que a *vivência*, colocando-a ao nível da *experimentação*, só pode ser considerada *experiência* (*experencição*) quando é dotada de sentido e tem uma ação transformadora sobre o sujeito. É necessário carregar a *vivência* com uma reflexão e dar-se tempo para um movimento contemplativo.

Mas então a nossa *improvisação* – idêntica a *experimentação* – não possui este movimento contemplativo e de reflexão? Não tem ação transformadora sobre o sujeito? Neste caso apresentaremos a nossa resposta:

Sim, tem.

Sim, tem, mas.

Ao trabalharmos essencialmente sobre *improvisação tendencialmente livre*⁵ importa-nos diminuir ao limite os filtros e as preconcepções, através de juízos críticos sobre os eventos que ocorrem em tempo real. Assim, o lado da *experimentação*, num momento pré-reflexivo, interessa-nos bastante do ponto de vista metodológico. É a forma que temos de nos aproximar de um conjunto de ações não hierarquizadas. No entanto, este momento pré-reflexivo não é totalmente desprovido de uma parte analítica que serve para processar os eventos, gerir o erro, gerir o não expectável e conduzir a organização, qualquer que ela seja, dos sons. O exercício - difícil -, é, po-

⁵ Desenvolveremos este conceito adiante em Improvisação não idiomática como improvisação tendencialmente livre

rém, como aliás implícito, realizar uma análise que tendencialmente não transporte um filtro sobre o conteúdo da improvisação.

O que se espera é que, após o momento de *improvisação tendencialmente livre*, possa transformar-se a *experimentação* em *experiência* onde se reserva um território de reflexão que inevitavelmente impacta no performer, numa construção individual de conhecimento através da *experiência* realizada. Este é um processo que se repete, consecutivas vezes, em patamares crescentes de complexidade acompanhando a característica cumulativa da *experiência*.

A etimologia da palavra *experiência* “apresenta um contraste a esse pressuposto mecânico que a percebe como experimento, repetição ou como acúmulo de conhecimento” (Almeida, 2012, p.84).

Larossa (2002) elabora:

Experiência, do latim “experiri”, significa provar, experimentar; “Ex”, do exterior, do exílio, do estranho, do êxtase, e “per”, de percurso, do passar através, da viagem, de uma viagem na qual o sujeito da experiência se prova e se ensaia a si mesmo. Em “experiri” está o “periri”, o periculum, o perigo, o risco.[...]

A palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo. (p.25)

O risco associado à improvisação, aos eventos que sucedem em tempo real, é algo que certamente nos interessa explorar concetual e artisticamente. Assim, parece-nos natural considerar a *improvisação tendencialmente livre* como uma das ferramentas mais capazes e com maior potencial criativo no âmbito das práticas artísticas contemporâneas.

2.3. A Reinserção do Simbólico na Criação Artística Contemporânea

Outra das ferramentas para as práticas artísticas contemporâneas é o recurso a uma linguagem simbólica. Uma linguagem simbólica ajuda-nos a abrir uma porta que trespassa a zona visível, um primeiro nível de leitura, e remete-nos para uma evocação do que está ausente alargando consideravelmente a dimensão significativa de determinada obra.

Ricoeur (1977), na sua fase inicial de definição de hermenêutica, estabelece uma ligação forte com o símbolo. Segundo o autor, o verdadeiro símbolo transporta um sentido duplo, um sentido patente e um latente. O sentido patente é literal e encerra um sentido latente, figurado, que tem que passar pelos processos de interpretação que, antropologicamente, nos demonstra que o homem depende da sua atividade fundamental de interpretação ao colocar-se perante o mundo que o rodeia.

Os elementos simbólicos ativam a suspensão da linha temporal e contextual do quotidiano e remetem-nos para um processo de ritualização que nos é apresentado sob a forma de performance. Muitas vezes esta linha que separa a realidade performativa e a realidade do quotidiano funcional é muito ténue. James Lee Byars (JLB)⁶, por exemplo, tornava muito difícil esta distinção tendo vivido a sua vida como se de uma performance se tratasse, recorrendo a um processo contínuo de uma certa automitificação (um pouco como Joseph Beuys (2011) e Andy Warhol) que acaba por fazer distender a relação entre quotidiano e obra de arte, tornando a fronteira entre realidade e performance muito fina e difícil de definir com clareza e rigor. Os fatos dourados, a cartola e outros adereços eram utilizados não apenas em momentos de performance, mas também, por inúmeras vezes, no dia-a-dia de Byars, que acabava por se confundir com uma peça teatral ou uma performance.

Um dos conceitos que Byars explorava recorrentemente de forma simbólica era a noção de limite. A procura da ausência de limites terá sido, provavelmente, uma das características mais distintivas e identificadoras do artista. O próprio o descreveu, em 1978, quando definiu os seus 10 princípios orientadores. No ponto 9 sugere a tendência do limite “podes dizer qualquer coisa sobre qualquer coisa” e também na sua terceira afirmação aponta no mesmo sentido de limite ao afirmar: “Eu escrevo os poemas mais simples do mundo” (Byars, 1978, citado em Berardini, 2013). A apresentação e a produção das suas obras sempre foram tomadas como uma questão chave por JLB e o resultado das suas obras sempre oscilou entre os limites da extravagância e da simplicidade.

⁶ James Lee Byars (1932-1997), artista e performer, é um dos rostos mais particulares e únicos do panorama da arte conceptual americana do último quartel do século XX. Polémico, oscila entre a simplicidade e a excentricidade com uma linguagem eminentemente simbólica que nos abre uma porta que trespassa a zona visível, um primeiro nível de leitura, e nos remete para uma evocação do que está ausente alargando consideravelmente a dimensão significativa da sua obra.

Tais noções de limite surgem em muitas outras situações como é o caso de algumas cartas com dezenas de metros de comprimento ou com as 3 333 rosas na construção da bola vermelha no chão da galeria em *Rose Table Perfect* de 1988 (v. figura 11). Nesta obra é interessante ainda analisar conceitualmente a metamorfose da escultura viva que, no decurso do tempo, vai transformando a sua cor, o seu cheiro, a sua forma, pela degradação natural das flores. Outra aproximação ao limite do necessário é o caso de *The Perfect Kiss*, de 1975, onde JLB esboça o gesto de um beijo completando assim a performance que ronda os 30 segundos de duração tornando-a extremamente curta e efêmera.

A partir da análise de texto de Victor Turner, antropólogo de referência, Richard Schechner (1988) faz uma ponte entre performance e antropologia social afirmando que todas as pessoas, no seu quotidiano, são atores que representam para os outros, que se constituem como o seu público. Esta relação traçada por Schechner, entre drama social e teatro, tem vários pontos de contacto com o conceito de paradigma teatral defendido por Erving Goffman e pelo próprio Turner que comenta um mundo de interação social cheio de atos rituais. Por ritual Goffman e Schechner parecem fazer entender um ato isolado estandardizado que pode ser profano ou sagrado enquanto, por seu lado, Turner defende ritual enquanto a performance de uma sequência complexa de atos simbólicos.

Nicolas Herpin corrobora que “o Eu só se substancializa pela mediação do público”, mas acrescenta um exemplo que torna ainda mais claro o fenómeno: “os atores de teatro, por melhor que saibam os seus papéis e por mais vezes que os tenham representado com sucesso têm sempre medo; o que não é mais do que reconhecer obscuramente o peso decisivo de cada público na substancialização do papel apresentado” (Herpin, citado por Teixeira Lopes, 2000, p. 50). João Teixeira Lopes (2000) bebendo desta afirmação de Herpin, conclui que a “projeção de uma dada impressão, e a interpretação dessa impressão, constituem dois momentos fundamentais no processo de interação” (p. 50). Teixeira Lopes (2000) complementa ainda a sua análise referindo que “o ator, mesmo em situação de silêncio, não deixa de transmitir uma impressão” (p. 50) e apresenta mais um exemplo citando Herpin: “Os atores podem deixar de se expressar, mas não podem impedir-se de exprimir



Fig. 11
*Rose Table
Perfect (1988),
James Lee Byars
(Miguletz, 1989)*

alguma coisa” (Herpin, citado por Teixeira Lopes, 2000, p. 50). Naturalmente que esta impressão se reveste de um determinado significado o que a remete para o seu carácter eminentemente simbólico.

Numa tentativa de organizar os conceitos, as ciências sociais tendem a agrupar a performance em dois grandes campos, estabelecendo ligações entre ambos, de forma a potenciar o conhecimento integrado da definição de performance. Assim, temos a *performance social* e a *performance cultural* onde se incluem os *dramas encenados*.

Todos os tipos de performance contêm uma considerável quantidade de símbolos não verbais. Naturalmente, se desejássemos obter informações mais aprofundadas sobre comunicação não-verbal, teríamos que nos debruçar com atenção sobre o que os etnólogos, sociólogos e outros cientistas que estudam o comportamento animal, têm a dizer. Há, certamente, uma importante parte biológica no simbolismo.

Turner (1988) ilustra com um exemplo algumas questões associadas à comunicação não verbal:

O sorriso de uma mulher pode ser interpretado, por exemplo, por um recetor masculino, como cordialidade, convite e tentação, com o conseqüente problema de saber qual foi realmente a intenção e que sinal emitir em resposta.

[...] A performance social e cultural é infinitamente mais complexa e subtil relativamente à comunicação não verbal dos animais. (p. 16)

No livro de Sally Moore e Barbara Myerhoff (1977), *Secular Ritual* as autoras afirmam que num ritual, performance, as “ações ou símbolos utilizados são, eles próprios, extraordinários ou ordinários, mas usados de uma forma não usual, uma forma que atrai a atenção sobre si e que os afasta de outras utilizações mundanas” (p. 7).

Estas ações e símbolos devem ainda transportar uma mensagem e um significado e, segundo Turner, uma performance cultural imita parcialmente, por mimetismo, a forma processual do drama social, atribuindo-lhes significado.

2.4. A Plasticidade do Tempo e a sua Relação com o Espaço e o Contexto

Apesar de haver já um trabalho extenso sobre a performance de forma genérica pensamos ainda haver espaço para inúmeras contribuições especificamente ao nível da multidimensionalidade da mesma e da interação entre conceitos como espaço, tempo e contexto que determinam ou se fazem determinar pelo conteúdo do objeto artístico.

Desenvolvendo estes conceitos potenciadores pensamos explorar o lado plástico do espaço e o lado elástico do tempo (que nos confere a horizontalidade que nos aponta a característica performativa da intervenção artística) seguindo uma perspetiva já defendida por Auffray (1998) que defende que “espaço e tempo se devem conceber em conjunto” (p. 10).

Partindo do exercício de dissecação dos conceitos de espaço, tempo e contexto encontramos a vertente multidimensional da copresença destes três elementos onde assumimos a tridimensionalidade do espaço e a unidimensionalidade do tempo, bem como uma quinta dimensão associada ao contexto.

A multidimensionalidade dos conceitos e as camadas de significação dos conteúdos apontam para este lado eminentemente plural do mundo contemporâneo, “onde as noções de tempo, espaço e presença estão alteradas” e onde “as artes escapam do estatuto dos géneros” como refere J. Guinsburg, no seu prefácio ao livro de Cohen (2004). Esta realidade impele-nos a abordar o lado interdisciplinar das práticas artísticas contemporâneas, que se procuram contaminar por um conjunto alargado de especialidades artísticas, que se consolidam depois numa nova forma, muitas vezes num exercício difícil de catalogação.

A performance partilha uma série de características com jogos e rituais que Schechner (1988) identifica como sendo 1) uma organização temporal específica, 2) um valor simbólico dos objetos envolvidos, 3) a não produção de bens específicos e 4) um conjunto de regras que se aplicam à concretização dos eventos. Refere ainda o parâmetro espaço ao concluir que nestas atividades aqui apresentadas poderão ser utilizados ou construídos espaços não convencionais para a sua concretização.

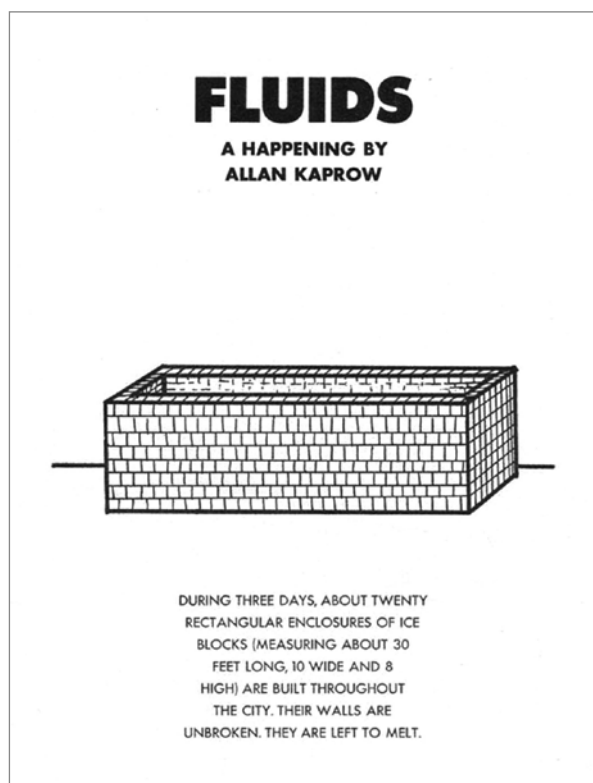
A característica horizontal do tempo, antes apontada, impede que a intervenção artística se torne estática. Implica um constante devir, atua sobre a obra numa relação de degradação e/ou renovação e intervém diretamente ao nível da leitura da mesma obra, uma vez que também o tempo carrega de forma diversa o contexto alterando, inclusivamente, as condições de validação de um objeto artístico (a própria performance).

É ainda Schechner (1988) que nos faz refletir sobre as variedades existentes do tempo performativo em comparação com o *clock time*, o *chronos*, que é “uma medição uniforme, mono-direcional e linear (ainda que cíclica) adaptada dos ritmos dos ciclos dia-noite e das estações” (p. 8). Nos eventos performativos (mais uma vez em paralelismo com os jogos, os rituais e peças dramáticas), afirma Schechner, o tempo é adaptado ao evento e apresenta, por isso, um conjunto de variações e de “distorções criativas” que se concretizam em 1) *tempo do evento (event time)*, quando uma atividade tem uma determinada sequência de ações e todos os passos dessa sequência devem ser concluídos independentemente do tempo que demorem a ser concluídos. Exemplos: um jogo de ténis; rituais onde um resultado é esperado como na “dança da chuva” ou nas curas xamânicas; uma sinfonia onde existem vários andamentos que devem ser concluídos até ao final da obra; um *happening* como a obra *Fluids* (1967), de Allan Kaprow que consistia num conjunto de blocos de gelos com a intenção de se deixar transformar à medida que iam derretendo (v. figura 12). Naturalmente o *happening* terminaria quando os cubos de gelos estivessem totalmente derretidos, 2) *tempo determinado (Set time)*, onde um tempo específico é imposto para a duração dos eventos. Exemplos: jogos como futebol e basquetebol apresentam um desafio de contrarrelógio, sendo estruturados na quantidade de ações que se conseguem realizar em determinado período de tempo (quantos golos

se conseguem marcar em 90 minutos de um jogo de futebol, por exemplo); uma performance que começa e termina a uma determinada hora, independentemente da narrativa ou do conjunto de ações previstas estar concluído, 3) *tempo simbólico (Symbolical time)*, quando a duração da atividade representa ou induz uma duração maior ou menor relativamente ao *clock time* ou quando existe uma noção diferente de tempo como o *dreamtime*

Fig. 12

Flyer original de Fluids (1967), Allan Kaprow (Kaprow, 1967)



da mitologia aborígine australiana que se refere a um local para além do tempo e do espaço onde passado, presente e futuro coexistem como um único elemento. O teatro e o cinema utilizam fundamentalmente este terceiro tipo de abordagem temporal podendo uma peça ou um filme representar em duas horas uma narrativa que representa um período de tempo de 40 anos, por exemplo.

Entendemos que a esta ligação indissociável entre espaço e tempo devemos associar o contexto. Este último conceito tem importância capital no momento da criação/conceção onde “criação significa repossibilitação, [...] criação de possibilidades” (Dias, 2004, p. 12) e no momento da interpretação/leitura por um público.

As características simbólicas dos objetos que intervêm numa performance fazem também parte do contexto uma vez que a interpretação desses mesmos símbolos está fortemente ligada ao contexto cultural onde determinada obra é apresentada ou veiculada. Aston (1991) recorre ao filósofo americano Charles Peirce para demonstrar a tricotomia do sistema simbólico no teatro que nós naturalmente extrapolamos para a realidade performativa que não se reduz ao teatro. Aston (1991) cita os três tipos de sinais que Peirce identifica: 1) *ícone*: um símbolo que é reconhecido pela sua similaridade com o próprio objeto, como é o caso de uma fotografia; 2) *índex*: um símbolo que nos sugere o objeto ou que a ele está ligado, como é o caso do fumo que nos sugere a presença de fogo; 3) *símbolo*: quando existe uma ligação entre o símbolo e o objeto que resulta de uma convenção não havendo nenhuma similaridade entre ambos. Genericamente consideramos a pomba como símbolo da paz, o polegar levantado como reação positiva a um estímulo ou ação. No entanto, a leitura deste terceiro tipo de relação simbólica pode apresentar problemas mediante um diferente contexto cultural. Alguns destes símbolos estão associados a características culturais não universais e que terão diferentes interpretações mediante o contexto onde são apresentados.

O contexto é uma dimensão que pensamos constituir-se como estrutural no âmbito da performance, bem próximo do espaço e do tempo. O contexto perfila-se alinhado como uma quinta dimensão depois de considerada a tridimensionalidade do espaço e a unidimensionalidade do tempo ⁷.

⁷ Apesar de diversas correntes no domínio da física e mesmo da filosofia apontarem para uma multidimensionalidade do tempo e uma hiper-tridimensionalidade do espaço pensamos que, no domínio artístico, e no âmbito desta investigação, seria mais interessante manter a relação vivencial das dimensões que estimulam diretamente os nossos sentidos.

⁸ Autorrepresentação que facilmente extrapolamos para o macro momento de concetualização artística onde naturalmente o artista, por mais que o tente evitar, se autorrepresenta.

Procuramos uma obra que se molda, que se altera, de caráter metamórfico no decorrer do tempo, um objeto artístico que interage com os conceitos definidos: reage ao decurso do tempo, reage ao espaço que o recebe e reage ao contexto que a abraça. Sequeira Costa (2000) sugere que, no âmbito da autorrepresentação⁸, a representação é uma dobra do original que “duplica ou dualiza a realização (o diálogo in presentia/in absentia), recria e multiplica o idêntico, como numa câmara de ecos” (p. 28). Ainda Costa, citando Dufrenne, insiste que o mais importante não é “imitar o real, mas imitar do real o movimento através do qual este se revela” (p. 28).

Considerando o momento performativo como um exercício de construção de uma fisicalidade do pensamento elástico poderemos defender, sem pudor, a importância da exploração de uma idêntica elasticidade do tempo no desfiar dessa *aparição*.

O pensamento “possui uma temporalidade e uma espacialidade particulares” (Han, 2016, p. 129). O pensamento decorre de forma não linear e atinge essa liberdade exatamente por não se poder calcular o tempo e o espaço onde se desenvolve. Se assim é, o tempo, o meio onde este mesmo pensamento se efetiva, onde adquire corpo, deverá também ele ser livre e tendencialmente descontínuo, não porque tem que o ser, mas apenas porque assim o é, naturalmente, quando aceita a sua missão de acolher o pensamento.

Byung-Chul Han (2016) teme que a ausência de uma função contemplativa na nossa era possa inverter a desejável relação entre pensamento e tempo e afirma que “o pensamento já não dita o tempo, mas é o tempo que dita o pensamento” (p. 129). Esta subversão da hierarquia *pensamento-tempo* remete o pensamento para o efêmero e temporário, sem duração que garanta a sua existência natural e organicamente livre. Esta pressão temporal acaba por forçar o pensamento à linearidade e ao óbvio. O desvio e o indireto, a construção de múltiplas camadas de significação reclamam pela distensão tranquila do tempo.

Nesse tratamento particular do tempo poderá ser interessante concretizar alguns exemplos no espectro da nossa investigação para que se possa tornar mais claro a aplicação destes conceitos e o seu impacto no momento de realização artística.

Watson (2013), analisando a performance de duas grandes referências da música e da improvisação, Bailey e Zappa, constata os resultados do tratamento criativo do tempo.

Quando Bailey e Zappa suspendem o tempo evidente na sua música, permite-lhes fazer o seu instrumento falar. (p. 137)

Esta metáfora remete-nos para uma realidade supra-sensível que atribui a capacidade humana de falar, a um instrumento. Com isto Watson demonstra claramente o efeito *mágico* da transformação do tempo linear e deixa-nos desejosos de ouvir estes dois performers a construir um plano de imanência.

Um outro exemplo da importância do tempo no campo das artes é-nos trazido por Hans Peter Kuhn ⁹ (2015) que estabelece, no tempo, a principal distinção entre uma performance e uma exposição.

A performance está em oposição a uma exposição. A principal diferença entre estas duas disciplinas é como o tempo é tratado. Numa performance o performer é o responsável pelo tempo que passa. É o performer que diz ao público quando deve estar presente, quando é o intervalo e pode tomar uma bebida, quando deve voltar à sala e quando deve ir para casa. Adicionalmente é ainda o performer que conduz a concentração da audiência para um ponto específico. O performer decide o que é importante [...]. Em contraste, o tempo de uma exposição é controlado pelo visitante. O visitante decide quando visita [...], quanto tempo permanece e para onde é que olha.

O visitante decide o que é importante. (anexo I, p. 224)

Para as nossas criações pensamos um tempo elástico, concetualmente não-linear, que nos remete para um espaço em que o corpo do performer se faz tempo. Um espaço-tempo que não sente necessidade de ser medido, de ser alinhado. Um espaço-tempo outro que se espera capaz de, dada esta sua elasticidade e cumplicidade, transformar o contexto esperado num também contexto outro que se plasma na *espácio-temporalidade* da imanência da obra.

⁹ Hans Peter Kuhn compositor e artista, vive e trabalha em Berlim e Amino (Kyoto, JP). As suas instalações de luz e som estão expostas em vários museus e galerias ou em locais públicos de todo o mundo. A instalação “Memory Loss”, de Robert Wilson e Hans Peter Kuhn foi premiada com o Leão de Ouro em Veneza em 1993. Trabalhou para Teatro com encenadores como Luc Bondy, Claus Peyman, Peter Zadek, Peter Stein e é mais conhecido pela música e sons ambiente que criou na colaboração de longa data com Robert Wilson. Compôs a música para coreografias de Laurie Booth, Dana Reitz, Suzushi Hanayagi Sasha Waltz e Junko Wada. Por isso, Hans recebeu o Bessie Award New York e o Prémio Suzukinu Hanayagi Osaka. Ouvir e escutar são os temas das suas performances, que são exibidas em todo o mundo.

2.5. A Ressonância Performativa

Como qualquer evento, o ato performativo tem um impacto real na cronologia do tempo. O tempo, a sucessão de *agoras* como definido por Heidegger, é alterado pela apresentação de uma narrativa. Mesmo que seja uma narrativa sem um início, meio e fim definidos afeta a nossa sucessão de *agoras*. Perturbando o tempo linear procuramos ler e compreender o presente e, assim, ainda de acordo com Heidegger, ajudar-nos-á a melhor compreender o passado e o futuro (Heidegger, citado em Chanter, 2001, p. 100). Este novo discernimento do futuro conduz-nos ao exercício do *time-stretch*, uma extensão temporal que projeta o momento da performance num futuro *agora*. Como as ondas de choque produzidas por uma pedra que mergulha num lago, também a performance perturba o *chronos* com múltiplas consequências que podem ser exploradas artística e esteticamente, criando um conjunto de camadas de significação e afetando o processo de transformação do evento que instiga a ressonância performativa.

No fundo, o rompimento do encadeamento narrativo expulsa o *tempo* da sua trajetória linear criando um novo potencial de libertação. A desintegração, mesmo que aparente, do *chronos* torna possível que a percepção perca essa ancoragem e que possa flutuar, suspensa e disponível para integrar novos “acontecimentos narrativos independentes” pelo prazer de “acolher o desconhecido” (Han, 2016, p. 67).

Na *ressonância performativa* utiliza-se, pois, a performance, em si mesmo, como matéria prima bruta para a sua própria transformação funcionando como o material temático que será moldado numa nova linearidade temporal, uma nova sucessão de *agoras*, uma nova relação espaço-temporal com a sobreposição de fragmentos do tempo passado, recombinações, transformados, filtrados, criando uma “zona” (Gil, 2004) do resultado do conjunto de micro percepções que modelam a macro percepção da experiência. Esta dualidade entre tempo cronológico e tempo *Aion*¹⁰ oferece a cada um a possibilidade de desconstruir a narrativa temporal cronológica (Honkaniemi, 2007).

Esta experiência, controlada pela interação das micro percepções, permite a existência de novas camadas de leitura da macro percepção de cada instante e, como tal, permite a construção de um presente novo e individual.

Esta interessante característica desafia as obras a um exercício de reinvenção de um tempo distendido. Esta reinvenção conduz à metamorfose da performance numa instalação, ou em qualquer outro formato, que se apresenta em pós-performance – ou qualquer outro tipo de relação cronológica com o ato performativo primordial

¹⁰ O tempo individual relativo à sensação de duração da experiência

–, aqui identificada pelo conceito de ressonância performativa. Apesar de aparentemente subsidiária relativamente à performance, ainda assim, a ressonância mantém a tensão e o pendor performativo.

Inês Vicente¹¹, entrevistada no contexto desta investigação, apesar de considerar que performance consiste essencialmente na presença de um corpo num determinado *espaço-tempo* assume que:

Há instalações performativas onde pode o corpo físico não estar lá presente, mas de alguma forma há uma tradução ou uma materialização de coisas que também foram pensadas através dos corpos falantes, cantantes... pode até já estar a ausência do corpo do performer e ser na mesma uma performance nesse sentido. (Vicente, 2016, anexo I, p. 263)

A ideia de *time-stretch* é expandir a performance ao vivo manifestando-se, a partir desse momento, e sem quebra, numa instalação em devir que sustenta a ideia da obra em movimento. Apesar da exploração assumida do conceito de abertura na maioria dos trabalhos criativos apresentados no âmbito desta investigação, introduzem-se, por vezes, alguns constrangimentos que procuram delimitar o contorno da macroestrutura da peça gerindo parâmetros como a dinâmica e a textura, no decurso da instalação que pode ter, ou não, um elemento de interação com o público. Regressando à perspectiva do foco no fruidor da *ressonância performativa*, preferimos considerar que a experiência do público, relativamente a ela, é gerida pelo próprio auditor que toma decisões sobre o tempo de contato com a obra, apresentando assim um maior grau de abertura no conceito de obra aberta, consolidado por Umberto Eco (1991).

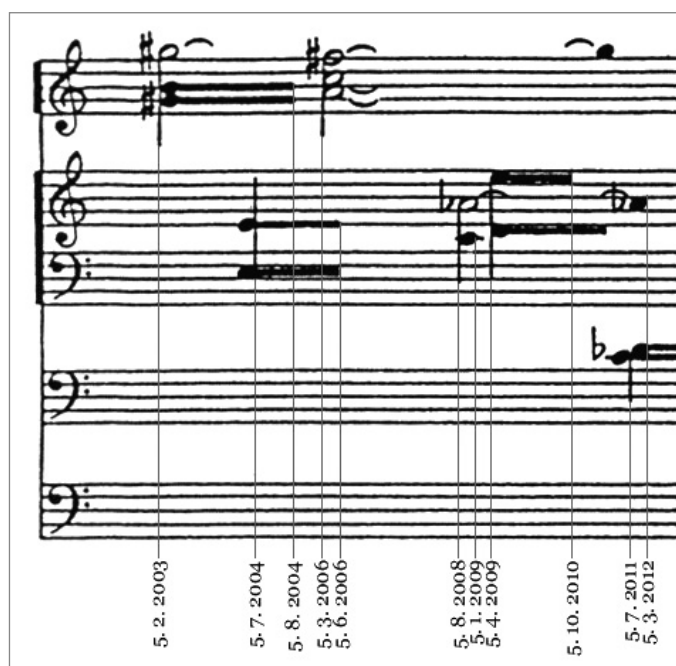
A improvisação, como recurso central das obras aqui apresentadas bem como esta capacidade metamórfica do elemento *ressonância performativa*, aproxima-se conceitualmente de uma obra aberta, no sentido em que existe um espaço substantivo para a irrepetibilidade dos eventos com uma clara margem para uma infinidade de leituras por parte do público. A conceitualização das obras, estratificada em camadas, inclui o recurso ao simbólico, mantendo ainda assim um nível de abstração que permite ao espetador abertura suficiente para traçar a sua própria leitura da obra, para se aproximar ou afastar, afeiçoar ou rejeitar, relembrar ou esquecer. Esta responsabilidade atribuída ao público é uma característica adicional de uma obra aberta, onde existe um foco importante no fruidor (Eco, 1991). A exploração da *improvisação tendencialmente livre* coloca também nos performers uma outra

¹¹ É mestre pela Central School of Speech and Drama, Londres, enquanto bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian e doutorada em Educação Artística pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Tem dedicado o seu trabalho à encenação, à voz falada e à criação cénica paralelamente com a prática pedagógica. É docente, do departamento de teatro, da ESMAE.

responsabilidade no momento de tomada de decisões sobre o desenrolar da performance, conferindo-lhe imprevisibilidade e consequentemente um grau de risco no momento processual de fazer escolhas em tempo real. Nesse momento o performer e o público partilham simultaneamente o papel de fruidor uma vez que neste tipo de obras existem momentos onde o performer assume um papel triplo de criador, intérprete e fruidor em si mesmo.

A *ressonância performativa* ganha ainda mais interesse se pensarmos na dificuldade de conservação das performances. A documentação lacunar é evidente, uma vez que se perdem questões nucleares ao nível da experiência espaço-temporal e do contexto original e a *ressonância performativa* permite, ao próprio criador, gerir de forma concetualmente coerente, a obra e a sua apresentação/representação. Será possível pensarmos uma obra que é concetualizada sem fim? Ou uma ressonância, mais ou menos longa, que alarga a sua efemeridade? Será possível propormos uma obra que já considera a sua metamorfose no tempo? Que já considera uma forma de autoconservação, do seu próprio *re-enactment*? Será que é possível forçar a tensão da temporalidade efémera de uma performance distendendo-a, tal como fez John Cage com a sua obra *As slow as possible? As slow as possible*, de 1987, tem um tempo estimado de duração de 639 anos (v. figura 13). A peça, para órgão, que começou a ser executada em 2001, na igreja de S. Burchardi de Halberstadt, na Alemanha, deverá terminar em 2640 e é, claramente, um desafio à efemeridade fenomenológica da música e da performance em geral.

Fig. 13
 Pormenor da
 partitura de
*As slow as
 possible* com
 referência
 temporal,
 John Cage
 (1987)



2.6. A Dicotomia Tensional entre Processo Criativo e *Output* Performativo

Nas práticas artísticas contemporâneas, e praticamente desde o futurismo no primeiro quartel do século XX, temos assistido a um incremento da importância do processo criativo na produção artística numa tendência de super conceitualização da arte, numa tendência de considerar o próprio processo criativo como objeto artístico *per se* mostrando uma mudança concreta de paradigma na validação da arte.

Na performance também assim acontece e encontramos inúmeros exemplos que demonstram, muitas vezes, o quase desinteresse pelo *output* estético apresentado. O processo ganha esse confronto e a conceitualização e desenvolvimento do processo criativo chegam para satisfazer os desejos do artista. Muitas vezes a própria construção do visível da obra é uma tentativa de mostrar o processo.

Um caso bem claro desta relação entre processo e objeto artístico é o caso do arquivo.

2.6.1. O Arquivo e o seu lado Performativo

O arquivo, assunto de interessante e múltipla discussão no campo das artes performativas, nem sempre tem conseguido encontrar um entendimento alargado no momento de arquivo da performance. Levantam-se problemas sobre a legitimidade ou mesmo a possibilidade de documentar um evento, considerado por muitos, efêmero e decorrente de um tempo que é o tempo do *agora*.

Talvez a melhor opção, perante a gestão do que parece ser uma impossibilidade e até uma incoerência pela natureza das duas estruturas formais (arquivo e performance), seja assumir que tal não é possível e aceitar que este processo de documentação é uma outra coisa. Arquivam-se, portanto, representações dessa performance.

Ainda mais complexo, poderá dizer-se, será documentar um dos temas chave da presente investigação: a improvisação. Como documentar algo que acontece agarrado a um *agora* nas suas várias vertentes? Como será possível depois projetá-lo num outro *agora* que já não é o mesmo?

Regressemos ao nosso estudo de caso, mas apenas no âmbito deste relacionamento tensional entre o arquivo e o objeto artístico. Uma abordagem ligeiramente diferente poderá levar-nos a considerar que, em alguns casos, o arquivo assume, ele próprio, uma performatividade. O arquivo que se carrega de tensão performativa e adquire uma função plural de arquivo, documento, evidência e objeto artístico.

A performatividade do arquivo é um tema rico em diferentes abordagens que acabam por se confrontar no momento da construção da sua representação. A própria

característica plural e maleável, de quase todos os elementos a considerar num universo estético contemporâneo, relembra a potencial multiplicidade de leituras sobre o mesmo objeto de estudo. Podemos assumir como clara a relevância maior que detém o arquivo – que pode ser concretizado na própria memória do performer/criador – enquanto elemento estruturante nas práticas artísticas contemporâneas e na leitura histórica da construção artística das últimas décadas assumindo-se também, em vários casos, no objeto artístico em si mesmo.

A característica efêmera da performance – já por diversas vezes mencionada – e a sua concretização em tempo real, muitas vezes em processo de improvisação remete-nos para uma tensão relativamente ao *chronos*, uma linha temporal linear de sentido único e, como defende Heidegger, a uma sucessão de *agoras*. Esta tensão gera, com naturalidade, a necessidade de preservar o *agora* para o poder projetar, ainda que transformado, num novo *agora*. O tempo cronológico implica uma ordem nos acontecimentos com a noção do *antes do presente* (passado) e do *depois do presente* (futuro). A cronologia impõe uma noção de movimento e consequentemente de transformação. A relativa inflexibilidade do tempo linear leva o filósofo brasileiro de origem Checa Vilém Flusser (1965), no seu livro *A História do Diabo*, a ironizar a sua abordagem à história e à criação do tempo linear, dizendo tratar-se de obra do diabo. Ainda assim, a preocupação do registo do ato performativo - o momento da representação da reflexão estética do artista - está cada vez mais embebida nos processos das práticas artísticas contemporâneas. Assim como defende Simone Osthoff (2009) em *Performing the archive*, as fronteiras entre artista, teórico e arquivista estão cada vez mais esbatidas. Nas já referidas práticas artísticas contemporâneas, o artista assume simultaneamente o papel de alguém que, para além de refletir sobre o seu objeto artístico, também se preocupa em o arquivar e documentar em diversos formatos que vão desde o tradicional repositório até a uma organização e exploração conceptual e artística do mesmo. O arquivo, como já implicitamente foi referido, assume-se como uma outra representação do presente que já ocorreu - como defenderia, no final do século IV, Santo Agostinho (2008) no XI capítulo das suas *Confissões* com a elaboração da não existência de passado e futuro -, uma vez que o *agora* arquivado se faz representar num novo *agora* que tem uma existência diferente contaminando a reapresentação do arquivo. De qualquer forma, se considerarmos que a sucessão de *agoras* que já não o são se constitui enquanto história e se considerarmos que a “história é uma narrativa verdadeira”, então podemos afirmar que os “documentos constituem o seu derradeiro meio de prova” (Ricoeur, 1978, p. 67). O arquivo ganha então uma aura de salvação parcial

do efêmero e legitima-se assim, se necessário fosse. A outra possível abordagem artística e conceptual poderia ser a aceitação integral do carácter efêmero de determinada performance que conduziria à negação da necessidade documental arquivista. No entanto, a própria negação do arquivo lhe atribui valor e significação.

Assumindo esta primeira camada funcional de conservação/preservação do arquivo – de um ponto de vista de repositório – podemos, seguindo a interpretação de Osthoff (2009), analisar a passagem a uma segunda camada de penetração no arquivo, tornando-se, ele próprio, o objeto artístico em questão como “uma ferramenta de produção geradora e dinâmica” (p. 11). No mesmo texto Osthoff debruça-se, de forma aprofundada, sobre o artista Brasileiro Paulo Bruscky e sobre o seu estúdio/arquivo que acaba por se concretizar num excelente exemplo de transformação de um arquivo. Um arquivo de obras de arte transforma-se numa obra de arte em si mesmo quando é apresentado, em formato de instalação, na Bienal de São Paulo, em 2004. Sob a temática de “território livre”, a 26ª Bienal deslocou integralmente o apartamento e ateliê do artista consumando uma instalação que replicava, com a precisão possível, o espaço privado de Paulo Bruscky, incluindo os quartos, casa de banho e cozinha (Amado, 2012). (v. figura 14)



Fig. 14
*Ateliê de Paulo
Bruscky no Recife*
(Amado, 2012)

Esta segunda camada permite-nos ir ainda mais longe e propor uma camada adicional na leitura da ação do arquivo na produção artística. Ainda Ricoeur (1978), no seu ensaio *Archives, documents, traces*, propõe que “qualquer coisa que possa informar um académico [...] pode ser um documento” (p. 67). Extrapolando desta afirmação – enfatizando o “qualquer coisa” utilizado pelo autor – e combinando-a com

a ideia transversal, deixada por Osthoff (2009), de uma plasticidade que confunde os papéis do artista com o do investigador e do arquivista, podemos, pois, assumir que a própria memória do artista se constitui como um arquivo. Seguindo esta abordagem, torna-se inevitável a fusão entre autor e arquivista ao mesmo tempo que o arquivista se transforma no próprio arquivo através da sua memória, capacidade que o ser humano tem de adquirir, armazenar e recuperar informações disponíveis internamente no cérebro. A memória é assim um repositório de informações e fatos obtidos através de experiências ouvidas ou vividas.

Mesmo que o artista se esforce por entrar num estado de abstração profundo não conseguirá impedir que a sua memória – então, o seu arquivo -, fique alheia ao processo criativo de produção artística. Esta participação poderá ganhar ainda maior dimensão quando o momento performativo se baseia em elementos de *improvisação tendencialmente livre* que se organiza com uma importante contribuição da intuição do performer. Essa intuição individual é marcada, em grande parte, pela interação da memória, das experiências armazenadas ao longo da vida e da contaminação anamnésica de um pré-conhecimento intrínseco ao performer.

Naturalmente esta extrapolação transporta em si elementos que potencialmente conduzem a pontos de disrupção epistemológica, apresentando nuances que contrariam a leitura de pensadores tão importantes como Jacques Derrida (1995) que considera que não existe arquivo, enquanto entidade, que não possua exterioridade e por isso recusa considerar a memória ou a anamnese como arquivo válido. Em *Archive fever*, Derrida (1995), ao analisar parte do arquivo de Sigmund Freud defende que “não há nenhum arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade” (p. 14). Defende, baseando-se nas reflexões do neurologista austríaco, que o arquivo é hipomnésico, desprovido de memória. Defende que não há arquivo sem uma concretização exterior, sem uma exteriorização de si próprio.

Concretizando no nosso objeto de estudo, questionamos: mas de que se trata uma performance se não de uma exteriorização da memória do performer? Esta memória enquanto um pensamento que, nem que seja microscopicamente, aconteceu num presente já passado.

2.6.2. Memória

A memória poderia ser um empecilho numa procura de um espaço de criação tendencialmente livre, mas poderá também constituir-se em material iniciador que se transforma em algo renovado. Lê Quan Ninh (2014), reconhecido improvisador francês,

questiona “Será esquecer a minha vitalidade?” (p. 39). Ninh estimula uma reflexão crítica, com uma provocação implícita, relativamente à utilização da memória de forma replicativa. A replicação, i.e., a reutilização direta da memória, ameaça tornar-se numa exteriorização repetitiva que se afasta dos desejos de qualquer improvisador.

Assim sendo – e considerando que a memória do criador é utilizada como material iniciador de uma transformação que se concretiza em performance -, podemos considerar que essa memória ganha uma fisicalidade que acaba por a consolidar em arquivo.

Como dissemos, Derrida (1995), ainda na linha de Freud, entende que o arquivo necessita dessa possibilidade de repetição, reprodução e reimpressão.

Porém, cabe-nos argumentar que, para haver a transformação de que falávamos atrás, é legítimo considerar a existência de um momento, entre a memória primeira e a concretização da exterioridade da mesma, onde existe uma reimpressão dessa memória, desse arquivo, permitindo depois ao performer elaborar metamorficamente sobre ela. Se assim é, está garantida, mesmo que em contexto transitório, a repetição que atinge a sua exterioridade, transformada, através da performance.

A memória como arquivo parece-nos um conceito relativamente consistente no âmbito dos processos criativos das artes performativas pela sua dimensão *portfolio*, entre outras.

Mas e depois do processo? Depois da concetualização de um conjunto de pontos iniciadores, como vemos esse *output* performativo de que temos vindo a falar? Como se torna visível essa expressão de um processo subjetivo de pensamento artístico? Afinal qual é mais importante?

2.6.3. Processo vs Output Performativo

Em conversa coletiva com Lê Quan Ninh, aquando da apresentação do seu livro *Improvising Freely*, em Portugal, coloca-se a questão da tensão entre processo e resultado final estético. Não colocamos muitas vezes o processo criativo hierarquicamente acima do resultado estético final? Qual é, no fundo, a relação entre *output* artístico e processo criativo?

Quan Ninh (2015) responde:

O processo é mais importante, mas: ao cuidar do processo está a preparar-se um resultado final melhor! (anexo I, p. 291)

David Moss (2016), por seu lado, em entrevista no âmbito desta investigação conclui:

O que é mais importante para mim é que o processo e o *output* se complementem entre si; se toquem e se critiquem mutuamente; que ambos existam e continuem a crescer ao longo de uma vida inteira de trabalho.
(anexo I, p. 222)

Mais uma vez nos parece que esta problemática, se devidamente contextualizada no panorama da contemporaneidade, poderá perder alguma da sua relevância. Se aceitarmos metodologicamente uma *democracia de experiências* talvez não faça sentido continuar com a expectativa da manutenção dos critérios prévios de observação ou classificação dos resultados performativos neste processo concetual de representar simbolicamente o pensamento criador do artista. O que se pretende promover é uma nova leitura, mais abrangente, da efetivação das performances fazendo uma análise que acabe por não desligar os elementos e as várias fases do processo desde a sua concetualização até à sua apresentação e, em alguns casos, até à constituição do seu próprio arquivo. É um todo uno que, quando abordado de forma desligada, pode ser ferido na sua coerência e inclusivamente não transmitir o que estava encerrado na sua génese. As citações de Nihn e Moss acabam por acrescentar mais um ponto importante a ser considerado que tem que ver com a osmose entre as diferentes fases do processo que se informam, criticam e completam mutuamente. Esta característica fundamental sustenta também a necessidade de pensarmos as várias fases do processo criativo como um todo. Nesta perspetiva pensamos que a questão dicotómica de partida – *processo vs output performativo* – deve tendencialmente ser integrada, o mais possível, numa leitura que não opõe, mas que congrega, as diferentes etapas do percurso.

CAPÍTULO 3

Da Improvisação

88

3.1. Improvisação

95

3.2. Improvisação idiomática

97

3.3. Improvisação não idiomática como *improvisação tendencialmente livre*

103

3.4. Improvisação em grupo vs improvisação a solo e a gestão do não expectável

109

3.5. Performer improvisador como o 3 em 1 de criador, intérprete e fruidor

CAPÍTULO 3

3.1. Improvisação

Às vezes, aquilo que um intérprete consegue fazer na improvisação livre provoca sonoridades muito mais ricas do que aquelas que se podem escrever.

(Gubaidulina, 2011, citada em Fernandes, 2011, p. 5)

A prática da experimentação contemporânea exige competências de adaptação, de reação, de decisão de soluções e de invenção, competências que podem ser desenvolvidas na atividade da improvisação. (Aguilar, 2012, p. 74)

O termo improvisação é relativamente recente apesar do conceito que se encerra dentro deste termo ser já secular. Paradoxalmente podemos observar esta presença da improvisação ao longo de quase toda a história da música ao mesmo tempo que percebemos que é um tema ainda pouco documentado e até, muitas vezes, incompreendido.

Bailey (1992) no prefácio ao seu livro *Improvisation* corroborava escrevendo:

Improvisação goza da curiosa distinção de ser a atividade mais amplamente praticada de todas as atividades musicais e, ao mesmo tempo, a menos reconhecida e compreendida.

(p. ix)

Esta afirmação de Bailey, apesar de ter sido escrita no início dos anos 90, encontra-se atualizada, nos dias de hoje, em plena segunda década do séx. XXI.

Bailey (1992) acrescenta um comentário que nos parece totalmente pertinente e até explicativo do que descrevíamos há pouco como paradoxal.

Apesar da improvisação estar presente, atualmente, em praticamente todas as áreas da música, existe uma quase total ausência de informação sobre ela. Talvez seja inevitável e até apropriado. (p. ix)

Uma das mais importantes características da improvisação é precisamente a sua flexibilidade, a sua capacidade de se ajustar, adaptar, inovar e surpreender. A improvisação é de uma natureza não fixa. Como tal, fará sentido considerar que o próprio conceito de improvisação se autoexclui da consolidação formal e teórica e, no limite, é até contrário à ideia de criação de um corpo documental da sua estrutura formal e da sua própria existência.

Improvisação é a redenção do acidente, um processo mágico onde o não desejado é percebido como parte do desenho da obra. O improvisador justifica uma nota errada fazendo seguir-se, imediatamente, uma outra. As duas notas erradas em conjunto formam, repentinamente, um novo mundo onde os erros do passado estão reconciliados.
(Rzewski, 1995, p. 409)

Não pretendemos, pelas razões explicitadas, construir nenhum tipo de sistematização relativamente à improvisação durante esta investigação. Queremos sim pensar, olhar, sentir e usar a improvisação conservando-a ferramenta plástica nas práticas performativas contemporâneas.

Assim, começemos por analisar um pequeno conjunto de definições de improvisação para nos ajudar a definir o foco deste texto apesar de sabermos, à partida, que esta tarefa é extremamente complexa uma vez que existe um grande número de diferentes abordagens ao tema. Iremos, por isso, proceder, no decorrer do texto, a um conjunto de opções e restrições que nos levarão a um objeto de estudo mais conciso, permitindo traçar um conjunto de considerações com melhor enquadramento.

No âmbito da análise deste ato criador é recorrente encontrarmos paralelismos e contrastes entre improvisação e composição (seja composição musical, teatral ou coreográfica) e muita da discussão em torno deste tema gira sobre o eixo desta relação.

Pretende-se, ainda, que a produção de conhecimento sobre improvisação, especificamente em português, possa servir para desmistificar as razões que continuam a trazer alguma desacreditação à improvisação e ao ato de improvisar.

A noção instituída de improvisação, apesar dos grandes avanços dos últimos anos, continua a ter uma conotação negativa, tal como se pode sentir na definição do Dicionário Priberam da Língua Portuguesa:

im·pro·vi·sar

verbo intransitivo

1. Fazer improvisos.
2. Mentir.

verbo transitivo

3. Dizer ou fazer de repente, sem premeditação ou sem os elementos precisos.
4. Arranjar à pressa.
5. Fingir.
6. Citar falsamente.

verbo pronominal

7. Fingir-se.
8. Arvorar-se.

Ou atentando à definição da infopédia dos Dicionários da Porto Editora:

im·pro·vi·sar

verbo transitivo

1. Fazer ou produzir sem qualquer preparação ou plano.
2. Arranjar à pressa.
3. Inventar.
4. Citar falsamente.

verbo intransitivo

1. Agir sem qualquer preparação ou plano anterior.
2. (músico, ator, etc.) atuar sem seguir uma pauta ou um texto.

verbo pronominal

3. desempenhar uma função para a qual não se está preparado.
4. Constituir-se.

Definições como “citar falsamente” e “arranjar à pressa”, ou mesmo “atuar sem seguir uma pauta ou um texto” têm uma conotação negativa que, de alguma forma, se reflete mesmo no círculo mais fechado da música e das artes em geral. No seio dos músicos de formação clássica continua a existir uma certa discriminação relativamente aos outros músicos que enveredam pelo jazz ou pela música experimental mais centradas na improvisação. Derek Bailey, nas suas conversas com o compositor Earle Brown¹², anotou a seguinte afirmação deste último, que poderá apontar para uma das possíveis explicações para que ainda haja a referida discriminação:

¹² Earle Brown (1926 – 2002), compositor americano, criou o seu sistema notacional específico e o conceito de forma aberta, que acabou por influenciar muitos compositores, como é o caso do eminente John Zorn.

Improvisação requiere um certo nível de autoconfiança e muitos músicos clássicos não possuem essa autoconfiança.

(Brown, citado em Bailey, 1992, p. 63)

Os músicos com formação clássica convencional trabalham arduamente para sistematizar um conjunto de técnicas e de regras que lhes permita dominar, de forma efetiva, a execução do repertório formal da música ocidental. Este repertório, ele próprio, ao longo dos séculos, foi sofrendo uma cristalização ao nível de uma notação mais rigorosa e objetiva possível, reduzindo o espaço de liberdade que, ainda assim, existia parcialmente na música do pré-barroco e barroco. Este tipo de formação – formação *clássica* – tende a inibir os seus músicos quando lhes é pedido que ultrapassem a leitura direta dos símbolos ou das convenções existentes na forma de fazer, de interpretar a música ocidental. O conjunto de convenções acaba por se constituir um obstáculo à criatividade e à possibilidade de uma improvisação orgânica e flexível. Uma vez que assim é, existirá uma tendência natural para que muitos músicos eruditos possam desvalorizar o trabalho ligado à improvisação, assegurando que não serão *arrastados* por essa forma *menor* de fazer música, que adicionalmente os iria retirar da sua zona de conforto.

O conceito mais aberto, que sustenta a improvisação, leva ainda a que haja maior dificuldade na classificação, análise e consequente validação das obras que resultam de modelos de improvisação. Entendemos que a improvisação, principalmente a improvisação livre, não se constitui como um género artístico *per se*, mas sim uma ferramenta que serve vários géneros artísticos como a música, a *performance art*, a dança, o teatro e muitas outras manifestações artísticas.

Johannes Bergmark (1997) afirma de forma provocadora que tentativas de definir

improvisação acabam normalmente por ser bastantes extremas, com uma conclusão dicotômica de que *tudo é improvisado* ou, pelo contrário, *nada é improvisado*.

Naturalmente, aproximando ao limite, esta provocação atinge o seu objetivo de nos fazer refletir, uma vez que é possível sustentá-la. A improvisação em sentido lato está constantemente presente nas pequenas ações do nosso quotidiano.

Improvisar implica tomar decisões, em tempo real, sobre as opções que vão surgindo depois de uma situação que é criada espontânea ou premeditadamente. *Tudo é improvisado*.

O contrário também será válido defender, se nos interessarem os exercícios de retórica e extrapolação lógica, recorrendo a Freud – tal como faz Bergmark (1997) – e ao seu conceito de determinismo psíquico que assume que todas as nossas reações mentais e comportamentais são determinadas por processos inconscientes que se baseiam em experiências prévias, o que nos impede, por isso, de fazer qualquer coisa de novo. *Nada é improvisado*.

Perante este impasse, que no limite poderia inclusivamente pôr em causa o próprio conceito de improvisação, Bergmark (1997) desdramatiza e afirma que um conceito não pode significar tudo ou não significar nada. Acrescenta ainda que nem tudo é acaso, imprevisibilidade ou, por outro lado, nem tudo é planeado, fazendo uma clara alusão à flexibilidade do conceito de improvisação.

No âmbito da música, inevitavelmente destacada pela formação de base do autor, começamos pela enciclopédia de referência, o *New Grove Dictionary of Music and Musicians* que, em 1954, define improvisação como:

A arte de pensar e executar música simultaneamente.

(citado em Bailey, 1992, p. 66)

Mais tarde, na mesma enciclopédia, Horsley (1980) apresenta a sua definição de improvisação como sendo “A criação de uma obra musical, ou a forma final de uma obra musical, ao mesmo tempo que é apresentada.” (p. 31)

Se pensarmos numa estrutura simples do processo criativo – onde pode ser incluído o momento de improvisação –, poderemos eventualmente dividi-lo em três partes: 1) ignição, 2) execução e 3) resultado.

Com base nestas duas definições, destacamos a importância atribuída ao momento da execução da obra/improvisação.

A seguinte afirmação de O’Suilleabhain acaba por transportar a génese de um outro conceito, que consideramos de grande relevância, e que se prende com a questão da

abertura da improvisação em determinado género musical ou artístico. No fundo, esta abertura tem que ver com 1) o grau de presença de elementos de uma determinada linguagem numa improvisação, 2) com uma transformação maior ou menor dos conteúdos relativamente a um qualquer tipo de guião e 3) com o nível de interação do performer com a estrutura modelar de determinado género musical. Improvisação será esse espaço que decorre dessa interação.

Improvisação é o processo de criação interativa entre o performer e um modelo musical que pode ter um nível de maior ou menor fixação.
(Michaél O’Suilleabhain, citado em Nettl, 1998, p. 11)

Os improvisadores têm ainda que possuir a importante capacidade de aceitar o resultado da improvisação a cada momento. Não é possível corrigir o que aconteceu ou desejar que não tivesse acontecido. Usando essa capacidade de aceitação, o improvisador tem que ser capaz de se reinventar, trabalhando o material que vai sendo derramado no decorrer da improvisação. Rzewski, no livro editado por Cox e Warner (2007), deixa uma provocação clara aos performers que escolhem a improvisação como ferramenta criativa dizendo que “se não quiséssemos que estas coisas não desejadas acontecessem, não improvisaríamos. A improvisação é sobre isso mesmo...” (p. 269)

Pierre Boulez, por seu lado, é bastante crítico relativamente à improvisação nomeando um conjunto de parâmetros que sustentam a sua posição crítica. Um dos pontos que Boulez utiliza na sustentação da sua crítica assenta nas limitações da memória no momento da reutilização manipulada dessas memórias no processo de criação. A capacidade de retenção, em tempo real, de uma grande quantidade de informação é difícil e essencialmente limitada e, quando em grupo – acrescenta Boulez – existe uma tendência para menosprezar a forma em detrimento do som. Boulez (1976) defende que os instrumentistas não têm capacidade inventiva e criativa e que, pela sua formação são colocados numa posição de conservadorismo, de manutenção do que já existe.

Eles vivem para coisas que já existem. Não possuem invenção propriamente dita, caso contrário seriam compositores.” (p. 113)

Depois desta assunção Boulez (1976), continua a referir a incapacidade dos instrumentistas de antever os próximos eventos com a antecedência necessária, o que

leva a um conjunto de decisões tardias e instantâneas. António Aguiar entende que Boulez dirige as suas críticas essencialmente à improvisação não-idiomática, i.e., improvisação livre e fora do universo formal de uma linguagem consolidada como o jazz ou a música tonal. Neste âmbito, segundo os mesmos autores, os instrumentistas “tendem a usar uma linguagem sem regras, sem sintaxe e gramática, que lhes assegure o controlo de onde começar, como continuar e prever o resultado final.” (Aguiar, 2012, p. 48)

No entanto, não poderemos nós contrapor e, concordando com o conteúdo do comentário, entendê-lo como um elogio à improvisação que se movimenta neste contexto por, de facto, se aproximar tendencialmente a um espaço criativo de liberdade, surpreendente e inesperado?

Porque razão devemos entender que a ausência de controlo do evento consequente é, à partida, e por si só, negativa?

Porque razão devemos considerar que a possibilidade de prever o resultado final de determinada improvisação é um fator positivo?

Porque valorizamos tanto a estrutura formal? Não estaremos com isso imediatamente a ser constrangidos pela convenção?

Como podemos realmente inovar se continuamos presos aos condicionalismos da estrutura formal convencionada de uma obra? Porque não assumimos um estado mais puro e descomprometido da *Gestalt*, no processo de dar forma ao que ganha exterioridade, ao que é exposto? Porque restringimos esse processo?

Aguiar desenvolve e, depois de analisar as palavras de Boulez, socorre-se de Jorge Luís Borges, contrapondo de imediato uma visão potencialmente redutora do compositor e maestro francês. Nesta nova abordagem inicia também uma resposta a alguma das questões que acabámos de levantar. Jorge Luís Borges defende improvisação como uma forma espontaneamente aberta e tendencialmente única. É a *forma pela forma* não havendo a imposição de estruturas predefinidas.

A operação artística é um processo de invenção e produção cujo intento único é o de formar por formar, formar perseguindo unicamente a forma *per se*. (Borges, citado em Couto, 2001, p.341)

A improvisação está diretamente ligada ao *agora* e às decisões tomadas no momento, em tempo real. No entanto, o tipo de decisões tomadas pode naturalmente fazer variar o tipo de improvisação que surge como *output* do processo criativo dependendo se essas escolhas são realizadas no âmbito de uma linguagem formalizada

ou se, pelo contrário, procuram encontrar um terreno vazio de constrangimentos formais. Apesar de a raiz do conceito de improvisação transportar uma noção de imprevisibilidade, como nos relembra Menezes (2010), nem todas as ações de um improvisador são imprevisíveis. Como referíamos, se tal improvisação decorrer num contexto de linguagem formalizada o improvisador é, supostamente, possuidor de um conhecimento específico da linguagem musical em questão e conhecedor dos preceitos sociais e culturais que tornam a performance coerente.

Poderemos então considerar dois grandes eixos de improvisação: improvisação idiomática e improvisação não-idiomática.

Nesta dicotomia entre improvisação com ou sem linguagem específica, importa atentar um pouco sobre as diferenças estruturais entre ambas. A comparação entre improvisação idiomática e não-idiomática parece-nos importante para enquadrar ainda melhor o conceito de improvisação. No entanto, é importante referir que o foco desta investigação é a improvisação não-idiomática, muitas vezes designada por improvisação livre. Entendemos que investigar aprofundadamente sobre improvisação no âmbito de linguagens formalizadas como o barroco, o jazz ou até as músicas do mundo nos conduziria a um infundável processo de pesquisa do qual não resultaria um benefício real na presente investigação que, como se disse, se foca em processos de criação performativa em espaço tendencialmente livre.

3.2. Improvisação Idiomática

Bailey (1992) considera a improvisação idiomática como sendo a forma mais generalizada de improvisação onde o performer discorre no âmbito de um conjunto de regras de sintaxe, de linguagem, de um determinado estilo musical como o jazz, algumas músicas do mundo e até mesmo o estilo barroco conhecido pelo seu teor de improvisação na elaboração de um baixo contínuo cifrado ou da ornamentação da melodia numa ária *da capo*, por exemplo. Nestes estilos os performers improvisam de acordo com as normas convencionadas garantindo a preservação das características que definem o estilo.

Como em muitas outras situações, levantam-se aqui uma série de questões relativamente à terminologia utilizada na catalogação dos conceitos. Pelo conjunto de regras impostas neste tipo de improvisação, percebemos que o espaço de improvisação ou de imprevisibilidade é limitado por essas mesmas regras e, por isso, alguns refinamentos, na designação desta forma de improvisação, têm surgido na tentativa de ser o mais preciso possível na descrição das características base de determinado tipo

de improvisação. Assim, autores como Sato e Pressing (citados em Menezes, 2010), entre outros, acabaram por também se referir à improvisação idiomática como *improvisação estrita* (“strict improvisation”), *improvisação sistemática* (“systematic improvisation”) ou improvisação referenciada (“referent-based improvisation”) demonstrando a sua vontade de encontrar uma designação mais próxima do que o performer realmente enfrenta e tem que gerir no momento da performance.

No âmbito desta investigação deixaremos por aqui, sem aprofundar, a questão da improvisação idiomática ligada ao jazz ou a qualquer outra linguagem já assumidamente formalizada. Existe, neste campo do jazz, um conjunto já considerável de autores que se debruçaram sobre este assunto como Baker¹³, Bergonzi¹⁴, Berliner¹⁵, Coker¹⁶, Owens¹⁷, Pressing¹⁸ e como tal remeteremos o leitor mais interessado nesta forma específica de improvisação para uma leitura aprofundada dos autores agora referidos. Estendemos esta sugestão à música ocidental do período barroco e clássico, onde a improvisação idiomática tem um lugar importante (não nos esqueçamos que L. van Beethoven era conhecido como um excelente e exímio improvisador). Nesse contexto Carl Philipp Emanuel Bach¹⁹, Tartini²⁰, ou um pouco mais tarde, Czerny²¹ deixaram clara essa relevância que ganha ainda maior predominância nas músicas do mundo e outros géneros de tradição oral.

Béhague²² na música latino americana, Touma²³ na música do médio-orient e muitos outros na infindável cultura de tradição oral que atravessa o globo trabalharam este conceito de improvisação que decorre num universo delimitado, formal ou informalmente, mas que se constitui como uma linguagem conhecida, aceite e praticada pelo conjunto dos intervenientes no processo performativo quer no papel de intérprete como no papel de auditor.

¹³ Baker, D. (1990). *Modern concepts in Jazz Improvisation*. USA: Alfred Publishing Co., Inc.

¹⁴ Bergonzi, J. (2003). *Developing a jazz language*: Advance Music

¹⁵ Berliner, P. (1994). *Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: Chicago University Press.

¹⁶ Coker, J. (1975). *The jazz idiom*. Prentice-Hall, NJ: Englewood Cliffs.

¹⁷ Owens, T. (1974). *Charlie Parker: Techniques of improvisation*. (PhD), University of California, Los Angeles.

¹⁸ Pressing, J. (2005). *Improvisation: Methods and Models*. In J. Sloboda (Ed.), *Generative process in music: the psychology of composition, performance and improvisation* (pp. 129-178). Oxford: Oxford University Press.

¹⁹ ap Bach, C. P. E. (1948). *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. (W. Mitchell Ed.). New York: Norton.

²⁰ Tartini, G. (1961). *Treatise on ornaments in music*. New York: Erwin Jacobi.

²¹ Czerny, C. (1983). *A systematic introduction to improvisation on Pianoforte*. New York: Longman.

²² Béhague, G. (1980). *Improvisation in Latin America music*. *Music Educator*, 5(66), 118-125.

²³ Touma, H. H. (1971). *The maqam phenomenon: an improvisation technique in the music of the middle east*. *Ethnomusicology*, 15, 38-48.

Tomamos ainda esta decisão com a consciência e convicção de que a presente investigação se tornaria demasiadamente extensa e dispersa, encontrando certamente dificuldades no tratamento apurado de cada um dos temas. Esta reflexão acabou ainda por nos demonstrar uma distância clara, concetual, sintática e técnica entre estas várias formas de improvisação, revelando dois universos bastante distintos que acabam, efetivamente, por não partilhar mais do que um conjunto não muito alargado de princípios base. Com base nesta premissa decidiu-se avançar sem encontrar justificação para a realização de uma comparação exaustiva. Adicionalmente, pensamos que esta reflexão sobre a constatação da real diferença entre improvisação idiomática e não-idiomática é suficientemente clara para que possamos prosseguir com a investigação em causa, sem sentir a necessidade de regressar ao universo específico das linguagens formais, já referidas neste ponto.

3.3. Improvisação não idiomática como *improvisação tendencialmente livre*

Na improvisação não-idiomática a lealdade a qualquer prescrição estilística não está presente.

Elementos idiomáticos podem surgir em improvisação não-idiomática num nível de subordinação, como subprodutos.

(Stenström, 2009, citado em Menezes, 2010, p. 318)

Improvisação livre é a terminologia muitas vezes usada pela falta de precisão da expressão de improvisação não-idiomática, uma vez que se pode considerar que a fuga da utilização sistemática de uma linguagem idiomática, neste tipo de improvisação, acaba, ela própria, por se assumir como regra: a regra de não seguir nenhuma regra. Consequentemente, poderíamos então considerar que algo que é limitado por regras não é livre em absoluto e o adjetivo *livre* refere-se sobretudo à predisposição do performer e não tanto ao *output* final da improvisação. Depois de ponderar demoradamente sobre estes termos ousamos propor a subida do nível de detalhe da terminologia e passaremos preferencialmente a utilizar o termo de *improvisação tendencialmente livre* para garantir uma maior exatidão semântica ao conceito. António Aguiar (2012) reflete também sobre estes pontos e acaba por chegar a um compromisso muito interessante ao referir-se aos diferentes níveis de abertura que pode ter uma improvisação, não distinguindo de forma bicéfala os tipos de improvisação em idiomática e não-idiomática, mas sim em improvisação com maior ou

menor abertura. Naturalmente fará sentido dizer que uma improvisação que responde estritamente a um conjunto considerável de regras terá uma abertura menor do que aquela que pretende reduzir ao máximo o número de impedimentos no momento do ato criativo. Assim, este conceito de abertura parece servir bastante bem o propósito analítico e de categorização de uma determinada improvisação.

No entanto, no caso específico da nossa investigação, e uma vez que nos debruçamos sobretudo sobre a produção e criação de objetos performativos, interessará dedicar alguma atenção ao conceito de *improvisação tendencialmente livre* pois este destaca subtil, mas diretamente a relevância do performer de nos colocar perante a sua própria perspetiva e menos numa posição vincadamente analítica. Assim, sublinhamos a procura, por parte do performer, de um espaço de liberdade desligado, dentro dos limites de contexto, de convenções e preconcepções, mas sem assumir a demissão do papel transformador do performer, como acontece noutras abordagens concetuais. O advérbio tendencialmente foi a forma que encontramos para ainda assim demonstrar que, em absoluto, não será possível encontrar esse espaço de liberdade total. Tendencialmente aponta ainda para uma tentativa constante de aproximação ao limite de um espaço de liberdade. Esta liberdade total não pode ser atingida, está fora do nosso alcance. Extrapolamos de Ricoeur que, embora não seja possível obter a liberdade plena, é possível que esta *seja visada*²⁴.

Interessa-nos, essencialmente, tal como a Sansom (2001), uma aproximação que considera este tipo de improvisação uma “atividade criativa” (p. 29) existindo uma preocupação particular na sua vocação artística sem perder de vista a importante dinâmica do seu processo de criação onde o papel do performer assume também uma forte preponderância no momento criativo.

Podemos então considerar que existe, em qualquer tipo de género artístico ou tipo de improvisação, um conjunto de regras que não conseguimos evitar seguir. A *improvisação tendencialmente livre* tem, no entanto, a vantagem de fazer tardar, apesar dos limites de não-linguagem impostos, uma normalização formal, normalização essa que acabou por desgastar a improvisação idiomática pura com o cansaço da aplicação de regras normativas, os padrões utilizados em grande medida para validar determinada improvisação ou performer. Steve Lacy, saxofonista americano, em conversa com Derek Bailey (1992), acaba por desenvolver um pouco a razão deste desgaste da improvisação idiomática nos finais dos anos 50 do século XX e, de uma forma geral, do jazz que assumia a improvisação como uma das suas fontes de vitalidade. Lacy defendia a necessidade de a música estar sempre no limite (“on the edge” (p. 54)), explorando os seus limites e ocupando um espaço entre o conhecido e

²⁴ Ricoeur escreve sobre a implicação recíproca entre ação e linguagem e desenvolve que a existência se define pelo desejo de ser e pelo esforço por existir. Gonçalo Marcelo, na sua introdução à versão portuguesa do livro de Ricoeur (1977) *O Discurso da Ação* remete-nos para “Existence et Herméneutique” e sustenta que “Através do esforço, a existência humana mostra o seu dinamismo e afirma-se pela sua atividade. No entanto, o desejo é a prova que a completude está sempre fora do nosso alcance; não podendo ser totalmente obtida, pode apenas ser visada.” (p. 14)

o desconhecido sob pena de perecer. Com a maturação do que tinha vindo a ser feito nas décadas anteriores, seria praticamente inevitável – se não houvesse a tal tensão dos limites –, que a música – o jazz, neste caso – perdesse a sua frescura.

Bailey (1992) cita Lacy:

É inevitável, e perde-se a inocência, coletiva e individualmente. [...] A excitação passou [...]. Chegou a um ponto no qual todos sabiam já o que iria acontecer de seguida, e seguramente, era isso que acontecia. (p. 54)

Menezes (2010), recorrendo a Munthe, Stenström e Bailey, reforça esta reflexão atestando a dificuldade de criar uma terminologia que seja capaz de enquadrar um conceito de improvisação livre que se reveste de grande interesse precisamente pela sua capacidade, diríamos até necessidade, de incorporar um conjunto muito diverso de perspetivas sejam elas socioculturais ou especificamente musicais corroborando a ideia de que a diversidade é a característica mais consistente da improvisação livre. Um dos problemas adicionais, se realmente quisermos pensar nisso como um problema, tem que ver com a validação da própria *improvisação tendencialmente livre*. A *improvisação tendencialmente livre* tem um lado de perda de controlo, de intuição, de resposta aleatória, mas não podemos considerar que esta seja a base única da improvisação livre de pendor artístico. Esta corrente de improvisação será uma improvisação que, aceitando a naturalidade de uma reação que se pretende espontânea, parte para a seleção de um conjunto de opções no desenrolar da improvisação organizando a concretização da sua *voz interior*, a voz da mente e do consciente. Rzewski (1995) considera esta *voz interior* como “uma área cinzenta entre consciente e inconsciente, uma forma através da qual estas partes da mente comunicam entre si: pré-simbólico, ainda não linguagem, mas também já não sonho.” (p. 405) Este é um pressuposto que assumimos para o nosso trabalho no âmbito desta investigação. Schwanitz (2004) identifica o “acesso ao caos e rebuliço do próprio subconsciente” (p. 500) como uma componente fundamental no processo criativo, como é o processo de improvisação, mas nota que – seguindo os contributos do psicólogo Ernst Kris²⁵ –, deve existir uma colaboração entre o pensamento divergente (em oposição ao pensamento convergente que regula a inteligência através de conhecimento já validado) e o sentido crítico. Kris refere a “regressão ao serviço do Eu” (Kris, citado em Schwanitz, 2004, p. 500) e Schwanitz (2004) desenvolve, detalhando:

O inconsciente fornece as ideias em catadupa desordenada, o Eu faz a seleção. (p. 500)

²⁵ Ernst Kris (1900-1957) psicanalista e historiador de arte austríaco, trabalhou diretamente com Freud tendo realizado importantes contributos na investigação da criatividade de artistas como é o caso do seu primeiro estudo de psicanálise, publicado na Imago: “Ein geisteskranker Bildhauer” (Um escultor com doença mental) sobre o escultor Franz Messerschmidt.

Este equilíbrio entre controlo consciente ou semiconsciente, entre racionalidade na tomada de decisões e a espontaneidade ou intuição tendencialmente livre não controlada pela convenção será, certamente, o aspeto artístico diferenciador numa improvisação livre. Nessa perspetiva de ir de encontro a uma resposta particularmente espontânea, interessa evitar uma preconceção das ideias ou uma censura a possíveis *outputs* da nossa mente. Assim, corroboramos e aproximamo-nos da seguinte afirmação de Rzewski (1995):

O que me interessa não é como as ideias deveriam desenvolver-se, mas sim como é que elas se desenvolvem realmente. (p. 408)

Assumimos a vontade de ser o performer a controlar esse processo de supressão de filtros preconcebidos – supressão da censura – aceitando considerar qualquer que seja a expressão simbólica da nossa mente integrando-a no processo de construção de um objeto estético num estado de *insanidade controlada* (Rzewski, 1995, p. 409). Esta postura afasta-nos, em certa medida, dos conceitos mais abertos de improvisação livre como em algumas performances rituais onde se privilegia a entrada em estado de transe ou de consciência alterada (onde existe uma perda de controlo por parte do indivíduo), onde o performer é basicamente um interface para comunicar com uma entidade superior; ou como outras obras onde se potencia a indeterminação e a aleatoriedade para impedir o controlo ou intervenção por parte do intérprete. John Cage, em parte da sua obra, opta pela utilização do conceito de indeterminação pois procura uma criação desprovida ao máximo do gosto pessoal ou das emoções do performer, dos seus hábitos ou condicionamentos de memória muscular, diminuindo drasticamente a sua possibilidade de escolha intuitiva. Essa foi uma escolha consciente de John Cage tal como a nossa, ao assumir a interferência do performer no momento da improvisação. Tal escolha poderá parecer paradoxal na persecução do objetivo de caminhar para uma *improvisação tendencialmente livre*, mas, contudo, ao considerarmos o performer elemento central da improvisação e dos atos performativos contemporâneos não o poderemos remeter ao papel de mero facilitador.

Neste sentido, e na opção consciente de um papel nuclear do performer nos processos criativos, elegemos prioritariamente a improvisação – em lugar da indeterminação – para o desenvolvimento dos nossos objetos artísticos. Foss (1963) elabora sobre esta relação de improvisação e indeterminação, quando questionado sobre a

relação das suas improvisações (do espaço de improvisação nas suas composições) com o conceito de indeterminação.

Quão perto estão as suas improvisações relativamente à questão da indeterminação musical?

[Foss] A indeterminação dá ênfase à ‘situação’ que dá origem à performance. [...] A improvisação coloca a ênfase na própria performance que resulta da ‘situação’, e coloca a responsabilidade das escolhas nos ombros do performer. Contorna o compositor. É composição que se torna performance, música do performer. (p. 53)

Como tal, e na linha de uma *improvisação tendencialmente livre*, teremos que construir esse espaço de liberdade limite encarando os constrangimentos, neste caso desejados, da presença de um ser humano, de um performer, no processo de criação. Acreditamos no papel do artista/performer enquanto modulador de uma realidade que se transforma numa outra que pretende transcender o *agora* (horizontal e vertical) conferindo-lhe mais níveis de leitura e no papel do performer/improvisador como um fotógrafo que interpreta o real e o materializa num eixo temporal. A possibilidade de criação de camadas de significação está na base do pensamento artístico. Uma das formas de o conseguir – entre várias outras – é estendendo a mão a diversas ferramentas como a exploração do simbólico que pode ser, ou não, utilizada em associação com a improvisação. Uma linguagem simbólica ajuda-nos a abrir uma porta que trespassa a zona visível, um primeiro nível de leitura, e nos remete para uma evocação do que está ausente alargando consideravelmente a dimensão significativa de determinada obra.

Improvisação dá-nos os meios para escavar camadas de experiência, sensação, carácter, sensação pela qual normalmente passamos rapidamente ou até suprimimos. Com a improvisação podemos viajar mais profundamente num momento que se amplia continuamente e se modifica.
(Crickmay, 1990, p. 46)

A importância do papel ativo do artista na *improvisação tendencialmente livre* não pretende rejeitar outros tipos de concetualização artística até porque, também elas, transportam a preocupação da construção de significação em camadas, uma significação que nos obriga a questionar, a pensar. Estas estratégias poderão ser ex-

tremamente interessantes para explorar o conceito de *ressonância performativa*, numa perspectiva de extensão do momento efêmero da performance física e onde a presença do performer pode não estar construída materialmente.

A improvisação de maior abertura, a *improvisação tendencialmente livre*, é certamente um espaço que continuará a ser desenvolvido “até quando os performers queiram continuar a ser criativos” (Bailey, 1992, p. 142). É um espaço, que pelas suas características, não oprime ou limita a construção de algo diferenciado. É um espaço que, por natureza, não procura – apesar de precisar de um – enquadramento num quadro de referência estética específico. É assim um espaço que aceita o desconhecido, promovendo-o. No entanto, sabemos que essa procura de liberdade criativa acaba por ser a sua expressão idiomática o que nos conduz, na prática, a não ter a necessidade de sobrevalorizar as diferenças de nomenclatura, dentro do universo da improvisação. Interessa, isso sim, conferir sobre que material elabora cada improvisação. Toda a improvisação, ou se quisermos também, toda a experimentação, acontece em relação à experiência anterior, ao conhecido seja ele um conhecimento consolidado através de tradição/convenção, ou um conhecimento recentemente adquirido. Bailey (1992) afirma que:

A única diferença real [entre improvisação idiomática e não-idiomática] reside nas oportunidades em improvisação livre para renovar ou alterar o conhecido e assim provocar um carácter aberto que, por definição, não é possível na improvisação idiomática. (p. 142)

Apesar de ser atualmente defendido por muitos autores que a improvisação já não necessita de se justificar enquanto ferramenta fundamental no desenvolvimento musical, pensamos ser importante continuar a investigar e refletir sobre o processo, assim como o fazemos, desde há séculos, sobre a música em si mesmo apesar de também não haver a necessidade definidora de enfatizar as suas qualidades e a sua importância. A improvisação é considerada a *celebração do momento*, este conjunto de eventos que decorre numa linha temporal e que, portanto, se aproxima claramente da natureza da música que vive no momento da performance. Tudo gira em torno desse momento de concretização, ainda que efêmero. Esta é uma característica que resulta, segundo Bailey, numa compatibilidade única entre música e improvisação. As partituras antecipam a música, as gravações recordam a música, mas ela, a música em si mesmo, tem o seu acontecimento concretizado no momento da performance. Tal como a improvisação.

3.4. Improvisação em Grupo vs Improvisação a Solo e a Gestão do Não Expectável

Quanto mais tempo se tocar na mesma situação ou grupo - e isto certamente se aplica a tocar a solo - menos adequado se torna descrever a música como “livre”. Torna-se, geralmente, muito personalizada, estreitamente identificada com o músico ou grupo de músicos [...]. Eu acredito que esse efeito ossificante pode ser combatido tocando com a maior diversidade de improvisadores possível. (Bailey, 1992, p. 115)

Esta sugestão de Bailey vai de encontro à proposta da gestão do não-expectável como uma das formas de manter a improvisação o mais possível liberta de uma certa redundância nos recursos criativos usados no tratamento ou na criação dos conteúdos musicais. Bailey verbaliza a necessidade de uma constante reinvenção no momento da improvisação livre, a necessidade de não automatizar reações ou recursos. De forma instintiva o nosso organismo, e especificamente o nosso cérebro, procura sempre formas de se esforçar menos, procurando criar hábitos e rotinas automatizadas que permitam gerir a sobrecarga de eventos que tem que gerir no dia-a-dia. É, no fundo, uma questão de sobrevivência. As rotinas criadas podem ser físicas, mentais ou emocionais o que não exclui a questão da prática artística e da gestão das possibilidades no momento de improvisar (Duhigg, 2012).

Um violinista já não pensa, na sua prática quotidiana, como pegar no arco ou como faz o vibrato na mão esquerda. O cantor não pensa constantemente como deve respirar ou que ressonâncias deve usar em determinado momento ou em que posição deve estar a língua para a fonação da vogal ‘i’. São hábitos criados pelo nosso cérebro, com o auxílio dos gânglios basais, para, por exemplo, nos podermos concentrar noutra tarefa simultaneamente.

Agora pensemos no violinista de formação tradicional que, para improvisar, procura novas formas de utilização do arco ou novas abordagens na ação da mão esquerda: será necessário identificar as rotinas usadas e, conhecendo-as, combater deliberadamente o hábito de forma a alterar o padrão no comportamento. Se não trabalhar ativamente na criação de novas rotinas o padrão será desencadeado automaticamente.

Vamos assumir que o cantor, depois de um trabalho específico de alteração de rotinas musculares, posturais e de linguagem musical, consegue atingir resultados interessantes na procura de novos recursos na sua emissão vocal ou no desenho

de uma nova vocalidade. Esse trabalho e resultado específicos conduziria também ao desprendimento de uma linguagem musical pré-existente. A questão será fazer a manutenção dessa *novidade*, uma vez que o nosso cérebro procurará readquirir hábitos através das novas rotinas que, para ele, não deixam de ser rotinas como as anteriores. Assim, cabe ao cantor e ao violinista continuar a trabalhar ativamente na análise da resposta física, mental e emotiva dedicando uma quantidade importante de energia na preservação de uma atitude de alta intensidade no momento da performance, devotando-lhe prioridade nas tarefas que atribuímos ao nosso cérebro.

Sem ciclos de hábitos, os nossos cérebros não resistiriam à sobrecarga de minudências da vida quotidiana.

(Duhigg, 2012, p. 45)

Assim, retomando a questão central de confrontação analítica entre improvisação em grupo ou a solo, podemos corroborar a afirmação de Bailey sobre a vantagem de um performer improvisar em contextos menos controlados. Improvisar em grupo cuja formação não é fixa, i.e., que tem uma constituição variável, ou improvisar com outros performers que não conhecemos, poderá ser mais uma forma de garantir a não repetição de modelos construídos pelo conhecimento profundo da resposta do *outro* que implicará uma reação pré-estabelecida do *eu*.

Isto é válido partindo do pressuposto que desejamos renovar as nossas reações e os nossos estímulos na procura do inesperado. É sabido que vários músicos conseguiram atingir resultados muito interessantes no universo da música improvisada, pelo conhecimento que tinham dos seus pares. Um bom exemplo disso são, por exemplo, as colaborações de Derek Bailey com Tony Oxley e Gavin Bryars, desde os anos 60 do século XX. Depois de algum tempo a tocar em conjunto Bryars acabava por admitir que:

Começávamos apenas a tocar sem pensar em nada ou falar sobre nada e as peças iriam desenvolver a sua própria estrutura. Era apenas sobre escuta atenta e reativa.

(Bryars, citado em Watson, 2013, p. 78)

No entanto, se prosseguirmos na análise desta entrevista de Ben Watson a Gavin Bryars percebemos que inevitavelmente teremos fatores que limitam um pouco mais o conceito de *livre*.

Bryars desenvolve:

[...] havia algo como uma espécie de liberdade total que acontece no momento, mas era na base de ter feito aquilo por tanto tempo que já muitas das coisas poderiam ser tomadas como certas e um conjunto de atalhos eram já conhecidos. Também estávamos cientes que nenhum de nós iria descarrilar e tínhamos uma noção dos parâmetros nos quais os outros iriam seguramente tocar. (Bryars, citado em Watson, 2013, p. 78)

Apesar de não ser realmente possível contornar a questão aqui implícita da existência de alguns constrangimentos ao desenvolvimento livre das improvisações podemos igualmente perceber que o conhecimento mútuo dos seus pares na improvisação fez com que Bryars instintivamente classificasse a sensação como “uma espécie de liberdade total” (Bryars, citado em Watson, 2013, p. 78). Poderemos chegar à conclusão que estávamos perante alguns limites na busca de novas sonoridades ou até que algumas respostas intuitivas estariam no âmbito do expectável, uma vez que havia tacitamente um conjunto limitado ou conhecido de parâmetros que eram equacionados. Podemos concluir que perdemos um pouco do lado surpreendente do discurso, mas eventualmente, pelo conforto e segurança dos performers, poderemos ter expandido os limites dentro de um contexto de menor abertura, *ad intra*. Poderemos eventualmente especular, em abstrato, que determinados parâmetros, apesar de conhecidos, tivessem sido explorados com maior profundidade nos seus territórios próprios e que essa dinâmica interna se poderia potencialmente tornar em algo novo.

Este conhecimento acaba por poder ter um efeito de exploração interna dos limites uma vez que não é descabido sustentar uma infinidade de possibilidades numa realidade limitada tal como fazia o coreógrafo Merce Cunningham quando se referia aos limites físicos dos corpos dos bailarinos. Cunningham defendia que dentro dos limites das movimentações do corpo existia uma infinidade de possibilidades a explorar. Uma outra abordagem possível é aceitarmos um exercício num universo mais aberto, *ad extra*. Num ambiente que procure um número mínimo de parâmetros controlados ou controláveis, o leque reativo dos performers será seguramente mais amplo, expandindo os limites externos onde se manifesta a performance. Expandir os limites da performance configura uma maior dificuldade no preenchimento estético desse espaço de movimentação, mas transporta uma maior possibilidade para a criação de novo material sonoro. Esse *novo* que se concretiza vem carregado de um

enorme potencial de exploração e desenvolvimento.

Assim, quando falamos de performance, quando a pensamos ou quando a concretizamos, este conjunto de reflexões deverão acompanhar-nos para que possamos assumir uma abordagem, que seja ela qual for, seja coerente e validada por essa mesma coerência concetual e estética que se concretizam através de uma readequação técnica.

Gavin Bryars, que acaba por se ir posicionando diferentemente em relação à improvisação durante a sua carreira, refere a importância do ouvir e do reagir. Numa posição diametralmente oposta encontramos Cage que procurava a rotura do paradigma e incitava os músicos a não se escutarem mutuamente quando tocassem em conjunto na teoria Adorniana que considerava que “qualquer forma de coletividade é uma opressão” (Watson, 2013, p. 78). Cage queria garantir a independência da sua música e via, na prática musical coletiva, uma ameaça à concretização desse objetivo. Lê Quan Ninh não vai tão longe neste domínio, até porque inclui assumidamente a prática coletiva no seu repertório, mas assume que, em grupo, no âmbito de uma improvisação livre, quando um dos elementos assume a liderança colapsam as possibilidades de continuar a improvisar. Ninh (2015) considera improvisação como sendo um diálogo constante que não aceita qualquer tipo de hierarquização imposta no discurso.

Num grupo de improvisadores assim que existe um líder a improvisação morre! Não pode haver um chefe. Tem que ser um verdadeiro diálogo com os outros, com o espaço, com a acústica, com as cores, com as luzes, com o contexto. Com tudo. É um claro momento de anarquia. É um momento de liberdade e a minha liberdade estende a liberdade dos outros.
(anexo I, p. 290)

Existe, porém, no trabalho do francês, uma certa aproximação ao conceito de Cage de reduzir ao máximo o papel do performer. Ninh entende o que faz da perspetiva de alguém que ouve o que acontece em seu redor e o comunica sem influência das suas emoções, do seu contexto cultural, do seu estado de espírito. Funciona apenas como um transdutor e o momento culminante da sua função seria atingido se essa comunicação fosse transparente. Ao mesmo tempo, ou até sendo a mesma coisa, procura dar voz ao *self* que, despojado, acaba por se refletir naquilo que, de forma desafetada, ouve.

Na improvisação a solo exponencia-se o lado individual de construção de uma linguagem artística e estética própria e é muitas vezes encarada como uma forma privilegiada de autoexpressão, “uma forma de apresentar uma música pessoal” (Bailey, 1992, p. 108).

Na prática podemos dizer que se colocam outros desafios ao performer uma vez que há uma alteração de algumas condições básicas nos pressupostos iniciais e naquilo que chamamos o não-expectável. Mas será essa alteração assim tão significativa? Será que não estamos apenas a alterar a metodologia na interação com um mesmo conceito primordial que acaba por se resumir, na sua essência mais fina, à escuta? Será que não podemos considerar que se trata de uma mesma forma de escuta alterando-se essencialmente o que há para escutar?

Os estímulos à escuta não cessam, apenas se transformam. Naturalmente teremos uma forma diferente de interação com o contexto envolvente que agora se encontra despido de interlocutores diretos no desenvolvimento da improvisação.

A solo as restrições a nível de possibilidades são menores uma vez que o controlo do processo é individual e não depende de outros improvisadores. Mas, desenvolvendo um pouco mais este conceito e tentando responder às questões agora levantadas, poderemos assumir que a interação continua a existir e a ter um papel fundamental sobre o performer que improvisa. Essa interação apenas ganha um outro foco. Passa de um conjunto de outros improvisadores para se focar na resposta do espaço acústico, na resposta do público, na resposta ou na instigação dos silêncios e na interação direta consigo próprio encontrando o não-expectável dentro do *eu*, surpreendendo-se a cada momento na reação às suas próprias ações como que existissem fora de si.

[improvisar] a solo produziu notáveis, até espetaculares, performances, normalmente de uma natureza densa e furiosamente ativa: o pânico da solidão; um diálogo maniaco com o fantasma outro [...].

(Bailey, 1992, p. 109)

Estes processos, pelas características fundamentais da improvisação, são extremamente particulares e a abordagem varia de performer para performer havendo aqueles que se posicionam de uma forma assumidamente criadora e outros cujo trabalho vai no sentido de um esvaziamento de ação criadora do performer procurando uma transdução o mais transparente possível do que os rodeia ou ainda aqueles, que com o mesmo fito destes últimos, recorrem a processos de indeterminação na

tomada de decisões relativamente ao desenvolvimento da improvisação.

Ben Watson percebe a importância de Derek Bailey enquanto uma séria referência no âmbito da improvisação livre e desenvolve uma pequena análise, que nos interessa especificamente neste momento, sobre a forma como toca Bailey em grupo e a solo. Atentemos brevemente a este estudo de caso apresentado por Watson (2013) ao refletirmos sobre os desafios de improvisar em grupo ou a solo.

Como um conversador realmente interessante, a forma de tocar guitarra de Bailey não favorece os músicos com quem ele toca, nem tenta que eles soem bem facilmente: ele tenta compreender o que eles estão a tocar, contradizendo-os. [...] as suas negações são produtivas porque se baseiam na compreensão musical da lógica dos seus interlocutores. Bailey propõe uma nova música onde as respostas só são válidas enquanto respostas a perguntas concretas. Não há nenhuma transcendência a cair do céu de paraquedas. Tudo que há és tu aqui a falar – então é só passar à ação. [...] (p. 137)

É o próprio Bailey (1992) que aponta duas das mais óbvias diferenças, na sua opinião, entre a improvisação nestes dois formatos considerando que, a solo, o solista terá mais facilidade em manter uma maior coerência e consistência bem como lhe será mais fácil controlar o processo. No entanto, alerta Bailey, esta maior facilidade nem sempre é positiva quando se trata de improvisação. A solo perdemos as variáveis introduzidas pelos outros improvisadores estando o solista totalmente dependente da sua imaginação e do seu vocabulário individual. Se o seu lado inventivo se esgotar o performer ficará entregue meramente ao seu vocabulário individual para, apenas com ele, garantir o desenvolvimento da improvisação. Este é possivelmente uma das principais ameaças da improvisação a solo uma vez que, perante uma audiência que espera expectante pela performance, existe sempre uma certa tentação de repetir fórmulas já conhecidas – as tais que já fazem parte de uma linguagem derramada em vocabulário –, que nos garantem o sucesso na relação com o público, mas que ameaçam mortalmente o conceito de improvisação livre.

Leo Smith (2015), por seu lado, desvaloriza esta questão de improvisação individual ou em grupo uma vez que considera os performers, na sua atividade de improvisação, entidades individuais e autónomas que se juntam num todo que tem as suas partes estanques e não reativas entre si.

O conceito que eu utilizo na minha música é considerar cada performer como uma unidade completa, cada qual com o seu centro a partir do qual desenvolve a sua performance independente de qualquer outro performer. Neste respeito da autonomia, o centro independente da improvisação está constantemente a mudar dependendo da força criada pelos centros individuais, em qualquer instância, e a partir de qualquer das unidades. A ideia é que cada improvisador crie como parte de um todo, só respondendo aquilo que é criado por si próprio em vez de responder à totalidade da energia criativa das diferentes unidades. Esta atitude liberta os elementos do som e do ritmo, numa improvisação, de se tornarem dependentes de uma reação. (p. parte 1)

Percebemos assim que, independentemente de trabalharmos a solo ou em grupo, teremos sempre desafios no momento da concretização de uma improvisação. Pensamos ser importante fazer este exercício de levantamento e reflexão sobre as diferentes questões (ou se calhar não tão diferentes assim, no ímpeto original) que se levantam em cada momento. No entanto, consideramos ser importante, numa improvisação a solo ou em grupo, a disponibilidade do performer para um ouvir ativo e permitir o acesso a um conjunto de recursos que estão para lá do expectável e dos filtros de referenciação convencionada.

É importante estar disponível para o acesso ao silêncio. O acesso à *outra* voz.

3.5. Performer Improvisador como o 3 em 1 de Criador, Intérprete E Fruidor

Na música e na performance contemporânea em geral tem-se observado um reposicionamento significativo do papel do performer no processo criativo/interpretativo. Se olharmos para trás, e para a história da música, encontramos vários exemplos de *gifted mistakes*²⁶ - para utilizar a expressão de Lukas Foss -, entre os quais a separação entre os processos de criar e de apresentar essa música.

Foss (1963) considera esta separação descabida no âmbito da premissa de que a música é um todo *indivisível*.

A divisão metódica do trabalho (eu escrevo, tu tocas) serviu-nos bem até ao momento em que compositor e performer se tornaram como duas partes de uma minhoca separada por uma faca, cada uma seguindo distraidamente o seu percurso. (p. 45)

²⁶ Para além do exemplo desenvolvido no texto Foss refere ainda outros que acabam por ser curiosos: “A história da música é uma série de violações, posições insustentáveis, cada uma delas abrindo portas, como por exemplo: a escala bem temperada, a música dramática de Wagner, o neoclassicismo de Stravinsky, o dodecafonismo de Schönberg, apenas para referir alguns. (“O meu método não funciona muito bem... é isso que o torna interessante”, Arnold Schönberg a Gustave Arlt, U.C.L.A.).” (Foss, 1963, p. 45)

Esta conclusão acabou por se tornar evidente para todos e, apesar desta relação dicotômica composição *vs* performance continuar a existir, começou a notar-se uma aproximação dos compositores à performance em si mesma. Uma das formas que os compositores e performers encontraram para essa aproximação foi através do estabelecimento de parcerias entre ambos. São vários os casos de sucesso de onde destacamos duas duplas que acabam por deixar um crivo forte na história da música do século XX: John Cage e David Tudor, Luciano Berio e Cathy Berberian. Estas parcerias acabaram por aproximar a teoria da prática e, pela partilha de experiência dos diferentes processos (composição e performance), acabaram por alargar as possibilidades técnicas dos instrumentos e da voz e por permitir a exploração e adequação dos limites da escrita composicional para os mesmos, criando uma extensão do seu vocabulário idiomático.

Atualmente continuamos a assistir à progressiva transformação do papel do performer e do próprio compositor e as fronteiras entre criação e interpretação vão-se, cada vez mais, mesclando, resultando, não poucas vezes, num *performer/compositor* ou num *compositor/performer*. Ainda que, em alguns casos, esse novo posicionamento seja bastante radical pensamos que, ainda assim, de forma genérica, não será correto considerar que está consumada uma verdadeira mudança de paradigma. As correntes mais irreverentes, e possivelmente as mais interessantes no devir estético, acabam por se assumir ainda como *underground* e a hierarquia tipicamente ocidental do sistema relacional *compositor – intérprete – público* continua a regular uma elevada percentagem dos eventos musicais atuais (v. figura 15).

A escola continua a transportar uma forte tradição que limita uma real alteração deste paradigma de fluxograma hierárquico. Mais do que limitar, a academia é muitas vezes contra esta transformação que acaba por se revelar evidente se observando os indicadores de contemporaneidade. É neste momento que nos posicionamos cri-

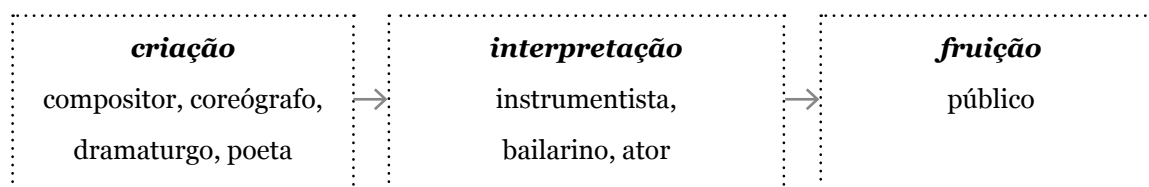


Fig. 15
**Modelo ocidental relacional
criação, interpretação
e fruição**

ticamente relativamente a esta *escola*. A sustentação da importância do preservar de uma tradição secular num momento de estudo e de desenvolvimento técnico de um instrumento ou da operatividade do corpo, num ator ou bailarino, poderá ser aceite com algum poder de argumentação, mas a exclusividade deste modelo, esse sim, deve ser, no nosso entender, fortemente combatido e urgentemente reavaliado. Considerando a contemporaneidade e remetendo-nos apenas para a esfera das artes, poderemos afirmar que os sistemas educativos e pedagógicos estão em crise pois não se têm conseguido desprender desse peso excessivo da tradição, dos modelos arcaicamente validados e de um conjunto de *verdades* que só o são se *historicamente situadas*. A replicação à exaustão dessas *verdades* e a falha de uma correta contextualização, em detrimento da valorização do estímulo criativo na produção de *novidade*, acaba por se manifestar numa sensação generalizada de que as atualizações de modelos curriculares continuam a apontar para uma formatação pouco diversa mais do que para uma flexibilização e responsabilização dos vários elementos envolvidos no processo da educação. O sistema precisa de um processo de excessiva repetição para se referenciar e auto validar e, esse processo demasiadamente lento de maturação, acaba por não ser capaz de acompanhar o desenvolvimento das artes que são, ou deveriam ser afinal, o seu objeto de estudo. Esta discussão levar-nos-ia a toda uma nova problemática que nos afastaria do foco deste texto e por isso trataremos este assunto de forma assumidamente pouco aprofundada. No entanto, parece-nos fundamental esta breve referência como forma de deixar a provocação para uma reflexão individual mais profunda, uma vez que este tema acaba por impactar o nosso objeto de estudo, mais que não seja pela resistência que é oferecida à mudança ou à abertura a novas possibilidades que se nos colocam nos dias de hoje. Deixando um pouco a esfera educacional, mas ainda refletindo sobre a importância do contexto, limitado por um modelo cultural que está inevitavelmente agarrado a uma localização geográfica e a um friso cronológico, e com o intuito de traçar um paralelismo, avançamos para o mundo da arte e para a problemática que ocupou Eco, Pareyson, Formaggio e muitos outros filósofos no debate da pertinência, ou não, de uma definição geral de arte. Eco, reagindo à proposta de Pareyson, levanta duas objeções que procuram negar quaisquer possibilidades de construção de uma definição filosófica da arte em geral. Eco (1972) elabora:

- 1) A definição categorial-concetual está ligada à assunção interpretativa de experiências historicamente situadas e, portanto, permanece ligada aquilo que podemos chamar um “modelo cultural” especial que numa época posterior poderá facilmente mudar de fisionomia;

2) A assunção das experiências historicamente situadas, em que a definição geral se baseia, é uma interpretação destas e, como tal, adquire a fisionomia de uma escolha, de uma discriminação que não pode, portanto, furtar-se à parcialidade de toda a escolha crítico-valorativa. (p. 129)

Seguindo esta mesma linha, Formaggio assume partilhar da “ideia de radical disponibilidade [de Eco] para com o devir e a transformação das nossas concepções em torno do Belo e da Forma” (Eco, 1972, p. 130), parece-nos necessário que este ajustamento ao devir do tempo e dos modelos culturais adjacentes seja permanente nas áreas de validação artística, mas também, como desenvolvíamos anteriormente, no universo académico do ensino das artes e não só. Tal é necessário se considerarmos, como faz Eco (1972), que:

A ideia de arte muda continuamente, de acordo com as épocas e com os povos, e o que para uma dada tradição cultural era arte parece desaparecer face aos novos modos de operar e de fruir. (p. 136)

Esta contínua transformação poderia conduzir – se seguissemos uma definição geral de arte com parâmetros definidores estritos –, à morte da mesma arte no caso de existir uma radicalidade das modificações tal que obrigasse a uma revisão à própria estética definidora do Belo. Apesar de várias incursões contemporâneas por este assunto da *morte da arte* acabamos sempre por concluir que essa transformação permanente é provavelmente uma das suas fundamentais vitalidades mantendo a sua dinâmica e a sua transcendência para além das transformações históricas. A arte morre continuamente, num ciclo de *dissolução-resolução* num processo de transmutação, regeneração e renovação infinita assumindo, a cada passo, novas formas de exteriorização.

Na performance contemporânea o performer adquire, muitas vezes, um conjunto mais largo de competências e assume uma vertente criativa que vem transfigurar a habitual interação da música ocidental entre o momento da criação de determinada obra e o momento da sua fruição.

Na improvisação, por exemplo, o performer tem um papel fundamental na criação de conteúdo e acaba por se tornar intérprete da sua própria criação em tempo real, assumindo a tarefa que, no tal modelo convencional cabe exclusivamente, pelo menos nos conteúdos, ao compositor. Essa improvisação, principalmente aquela que se apresenta *tendencialmente livre*, pode ser também autoalimentada, o que

ênfatisa a importância da já necessária etapa de escuta ativa do performer. Assim, o performer constitui-se igualmente como recetor da obra. No fundo é uma forma ativa de fruição que serve de ignição ao desenvolvimento do processo de criação. Um exercício de escuta destituído de formulação de significado para os sons acaba por tornar a nossa audição pronta para acolher um conjunto de sons que agora, desligados de um sentido, se revestem de uma imprevisibilidade e perdem o referencial que nos poderia conduzir à identificação de uma linguagem específica. É, no fundo, um exercício de desconstrução e desarticulação dos sons nas suas vertentes física e semântica. Dentro da vertente física, a possível desagregação dos vários parâmetros como altura do som, intensidade e timbre podem abrir um conjunto de novas formas de *ouvir* esse mesmo som, aproveitando para expandir as possibilidades de manipulação do material sonoro disponível. O recurso a esta escuta reduzida (“reduced listening”) é uma metodologia que pode ajudar a potenciar a diversidade e a criatividade das respostas.

Michel Chion (1994), no seu livro *Audio-Vision*, identificando a heterogeneidade da resposta auditiva relativamente a um mesmo estímulo auditivo, tenta sistematizar três modos de escuta que atentam a parâmetros distintos: “causal listening”, “semantic listening” e “reduced listening” (p. 25). Assim, segundo este autor, a escuta causal (“causal listening”) consiste em ouvir um som com o objetivo de compilar informação sobre a sua causa, a sua origem. Identificamos a sua origem de forma direta e sem quaisquer dúvidas se virmos uma pessoa a falar: “É uma voz humana”, afirmamos perentoriamente. No entanto se não virmos essa pessoa e apenas a ouvirmos ainda assim iremos ser capazes de identificar, pelas suas características únicas, uma voz humana. Adicionalmente, e recorrendo apenas aos nossos ouvidos, poderemos afirmar com alguma exatidão se é uma voz masculina ou feminina, se é um indivíduo jovem ou idoso, se o mesmo está ansioso ou tranquilo e por aí em diante. No caso da voz humana podemos até conseguir com facilidade identificar a pessoa em causa se a conhecermos. Mas se não se tratar de um som tão familiar e único como a voz humana a escuta causal procurará outros elementos que nos possam ajudar a aproximarmo-nos do reconhecimento da fonte com base no contexto ou com base em experiências anteriores que nos constroem uma memória auditiva à qual nos socorremos quando é necessário. O som de um trovão é relativamente fácil de identificar mesmo sem vermos o relâmpago. Este é o tipo de escuta mais comum. A escuta semântica (“semantic listening”) está relacionada com a capacidade de decifrar uma mensagem através de uma linguagem reconhecida ou através de um código também ele familiar. Esta escuta implica, por isso, que o recetor conheça a

língua (português, inglês, ...) ou o código (morse, ...). É uma escuta que se preocupa com a semântica verbal dos sons desprezando diferenças de timbre vocal ou de sotaque, por exemplo. Recorrendo ao senso-comum podemos facilmente perceber que, na maioria das vezes, recorreremos simultaneamente à escuta causal e à semântica. O terceiro modo de escuta, a escuta reduzida (“reduced listening”), poderá ser, como já foi referido anteriormente, um tipo de escuta que, pelo seu maior grau de abstração, nos permite uma exploração criativa dos sons. É Pierre Schaeffer que atribui esta designação a este modo de escuta que se foca apenas nas características dos sons, independentemente da sua origem ou significado.

É interessante perceber, neste âmbito, que quando queremos falar sobre determinado som tendemos a ir de imediato à caracterização da sua origem ou conteúdo. Se ouvirmos um piano a tocar afirmamos: “É um piano.” Como poderíamos chamar ao som do piano? Será que alguém diria: “Este é o som de um piano.”? Associamos naturalmente os sons aos objetos que os produzem. Robert Worby (2006) acaba por analisar esta questão com pertinência ao atribuir a nossa vontade de associar o som a um objeto concreto, uma vez que o som não tem essa fisicalidade com a qual possamos interagir. O som não tem massa. O som não se vê. O som não deixa rasto a não ser que o registemos numa gravação e ainda assim não será o mesmo som que existiu, mas apenas a sua representação. A única forma de interagir com o som é através da nossa audição (ao ouvir – processo físico, fisiológico e biológico) e da nossa escuta (ao processar o que ouvimos, i.e., ou tomarmos consciência do som captado pelos nossos ouvidos).

Esta necessidade da escuta para a interação com o som será realmente a mais valia para a utilização de uma escuta reduzida.

A escuta reduzida tem a enorme vantagem de abrir os nossos ouvidos e aguçar o nosso poder de escuta. (Chion, 1994, p. 31)

Este aumento da acuidade auditiva no sentido de uma penetração mais funda no centro do som, que está irrelevantemente para além ou antes da sua origem ou significado, terá certamente uma aplicação extremamente interessante no desenvolvimento improvisacional, num ambiente não idiomático, de um performer.

Este processo autoalimentado do performer enquanto criador, intérprete e fruidor pode estender-se até ao momento em que a nova personagem trivalente decida interromper o ciclo (v. figura 16).

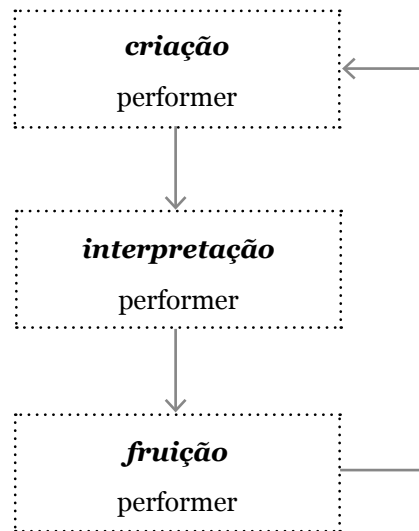


Fig. 16
Performer
3 em 1 - modelo
contemporâneo:
improvisação

Este modelo, que encontra no performer um artista híbrido, aumenta as possibilidades criativas principalmente pelo facto de ser menos restritivo ao nível das regras. A improvisação é um território que privilegia este tipo de modelo muito focado no tratamento dos conteúdos em tempo real. Quanto maior é a *abertura* da improvisação maiores são as possibilidades criativas por parte do performer que, numa *improvisação tendencialmente livre*, não terá obrigatoriedade de utilização de uma linguagem específica. Este modelo, centrado no performer, e com um peso nuclear nos processos criativos, é também altamente crítico relativamente aos modelos de replicação de repertório que não desenvolvem nem estimulam a criatividade. Este processo criativo muito presente no desenvolvimento em tempo real da improvisação está, na sua essência, muito próximo do próprio conceito de criação artística contemporânea, que encontra, na procura do *novo*, um território de grande vitalidade e de grandes possibilidades criativas.

CAPÍTULO 4

Da Voz

118 4.1. O lado único da voz

125 4.2. A voz do e no corpo e o corpo da e na voz: o lado multidimensional da voz

130 4.3. A voz como dispositivo

CAPÍTULO 4

4.1. O Lado Único da Voz

Entre o instante em que o ser humano nasce e o instante em que morre, percorre-se o espaço de uma vida, a trajetória de uma voz que grita, vocaliza, até se transformar em linguagem, característica da espécie humana, voz que acompanha e gere os sentimentos por intermédio de um sopro, que cessará com a morte. (Castarède, 1991, p. 140)

A voz é algo que faz parte de nós. É algo singular. Dificilmente conseguiremos encontrar outras coisas tão umbilicalmente ligadas ao nosso corpo e ao nosso pensamento. A voz é um mediador “não apenas entre o corpo do sujeito e a sua língua, mas também entre a sua voz e a voz do outro” (Castarède, 1991, p. 142). Ela é o veículo de um ser único que reúne corpo e pensamento num só elemento mediando o corpo e a linguagem.

Ela, a voz, é ainda o elemento que todos indiscriminadamente possuímos capaz de expressar uma ampla panóplia de emoções e experiências. Das palavras de Kristin Linklater (1976) podemos concluir que o trabalho sobre uma voz natural – uma libertação da voz mais do que a criação de uma técnica vocal específica – tem como objetivo colocar a “voz em contato direto com o impulso emocional, moldado pelo intelecto, mas não inibido por ele” (p. 1).

Linklater considera que esta voz natural que se procura é transparente e que é uma forma direta e espontânea de revelar o mais íntimo de cada um de nós. A voz como o elemento revelador das nossas emoções e pensamentos. A voz como elemento básico da condição humana que, fazendo-se ouvir, representa a pessoa e não apenas o fenómeno acústico produzido pela emissão vocal dessa mesma pessoa.

Iris Warren²⁷ afirmava permanentemente “Eu quero ouvir-te a ti, não à tua voz.” (Citada em Linklater, 1976, p. 2)

Libertar a voz é libertar a pessoa e cada pessoa é indivisível da mente e do corpo. (Linklater, 1976, p. 2)

²⁷ Iris Warren (1902-1963) é a uma personalidade importante no desenvolvimento do conceito de libertação vocal e em quem a autora Kristin Linklater fortemente se inspira na sistematização deste método vertido no livro *Freeing the natural voice* de 1976.

O pensamento encontra uma exteriorização privilegiada através desta *voz-corpo*, sistema indissociável que depende esteticamente, e não só, desse mesmo pensamento, que ao ser exteriorizado por ele, esse sistema *voz-corpo*, lhe dá também existência. Não faz por isso sentido pensar a voz desligada do corpo e do pensamento. Esta premissa permite-nos ainda considerar variações deste sistema tripartido podendo encontrar uma voz que se apresenta também como reação e re-ignição de um sistema *corpo-pensamento*. O sistema *corpo-pensamento*, sem tensão é, então, a forma de encontrar *uma voz sem tensão*. Cada vez mais é transversalmente assumido, incluindo na área da psicoterapia, que para desbloquear a mente é necessário desbloquear o corpo. Uma vez conseguida a remoção dos obstáculos psicofísicos que provocam a referida tensão então encontramos uma voz capaz de comunicar todas as nuances do pensamento de forma reveladora – como acima mencionado –, mas não descritiva. Se assim for, os limites da voz “residem apenas nos limites possíveis do talento, imaginação e experiência de vida” (Linklater, 1976, p. 2).

Desconstruindo a voz articulada num elemento ainda mais primordial que é o grito, teremos necessariamente que corroborar a leitura de Castarède (1991) que defende que não há nada que esteja mais ligado ao corpo do que o grito. Para a referida autora esta é a característica que nos aproxima dos animais, este lado selvagem que nos é comum e que nos afasta da linguagem articulada, carregada de semântica verbal que tendencialmente nos conduz a um conjunto de maiores restrições de possibilidades.

Apesar disso é a voz que dá concretização ao corpo, ao pensamento e à linguagem garantindo, a esta última, a sua existência, evitando que se transforme simplesmente em símbolos sem significação. Depende da vida do corpo, da respiração que encerra em si mesma essa capacidade orgânica de transformação. “O ar entra frio e sai quente” (Malvar, 2016, anexo I, p. 286), entra carregado de oxigénio e é devolvido transportando dióxido de carbono, num processo de permanente metamorfose.

A voz tem sido, ao longo de muitos séculos, uma ferramenta privilegiada dos compositores e dos artistas em geral, desde a ópera (se fizermos o esforço e o exercício de nos limitar a retroceder apenas até ao período barroco) até às representações contemporâneas mais ligadas à construção de um gesto vocal singular do que propriamente à criação de um modelo de impostação lírica da voz, carregado pela tradição e pela convenção.

No primeiro quartel do século XX compositores como Arnold Schönberg, ícone da segunda escola de Viena, tendem a buscar novas formas expressivas no tratamento

musical e do texto literário e a voz é rapidamente usada para potenciar esse lado expressivo dos textos e ligar os performers de uma forma ainda mais física ao desfiar do texto. Na sua obra *Pierrot Lunaire* (1912), Schönberg, ícone do modernismo, enfrenta conscientemente as normas com o recurso a novas técnicas vocais. Apesar de apenas usar duas novas técnicas/timbres para além da convencional voz cantada (*sprechstimme* e a voz sussurrada sem altura definida) consegue estimular a imaginação para a exploração de novas sonoridades e *extended techniques* na voz e em todos os instrumentos (v. figura 17).

Fig. 17
Poster *Pierrot
Lunaire*
(Schoenberg, 1912)



Extended (vocal) techniques, mais do que técnicas ou métodos específicos na utilização da voz, representam uma utilização não convencional da voz em determinado contexto geográfico, cultural e histórico. Na música erudita ocidental espera-se uma imposição

lítica da voz e é neste universo musical que se costuma utiliza esta designação. No entanto, noutras culturas, como é o caso dos *ragas* indianos ou do *pansori* Coreano, a voz é utilizada de uma forma completamente diferente. Mais uma vez a nossa tradição ocidental, mesmo sem ter essa intenção objetiva, acaba por se tomar como o todo e aplica a designação *extended techniques* a tudo o que não faz parte do seu território sonoro ou estético atuando como referenciação circular. Nas culturas referidas, e em muitas outras, não existe o mesmo nível de preocupação relativamente à denominação das técnicas ou relativamente à classificação de tipo de imposição vocal. Essas diferenças surgem da necessidade expressiva de se manifestarem. A música tradicional, estas músicas do mundo, arriscando a utilização de uma terminologia já um pouco desgastada pela indústria da música das últimas décadas, têm desenvolvido e explorado, ao longo de séculos, um conjunto infundável de recursos vocais que são ou desconhecidos ou considerados erros pela música erudita ocidental. O já referido lirismo vocal tem sido desenvolvido essencialmente, e de acordo com Léothaud (1996), em 4 direções:

Potência, a procura de notas agudas, homogeneidade e consistência ou pureza de emissão [vocal]. (p. 176)

Todos estes parâmetros são essencialmente técnicos e muito pouco ligados aos conteúdos ou à expressividade ou comunicação puras. Aliás, a maior parte do trabalho vocal deste género vai no sentido de retirar algumas das características naturais da voz humana, como por exemplo, a natural diferença de registos vocais. A procura da homogeneidade pretende mascarar essas diferenças compensando a natural formação com a adição de ressonâncias específicas de voz de peito, voz de cabeça ou voz mista (uma mistura de voz de peito e voz de cabeça) e de um conjunto de outros ressoadores (boca, faringe, nariz) que integram estes tipos de registo.

Numa perspetiva mais alargada e transversal da voz podemos ainda constatar que a própria classificação vocal está bem distante da elaboração e precisão da classificação dos instrumentos musicais proposta por Sachs e Hornbostel²⁸, no primeiro quartel do século XX. Não existe uma tipologia geral da voz humana em grande parte devido à sua natural individualidade, mas também devido à dificuldade de encontrar consensos alargados, quando se trata das vozes do mundo, entre os etnomusicologistas. Assim, decorre sem surpresa que as imensas técnicas vocais existentes não estão extensamente descritas também devido a uma falta de terminologia base que permita essa mesma descrição (Léothaud, 1996).

Desde o *Sprechgesang*, a meio caminho da voz cantada e da voz falada, até à “fragmentação do sujeito vocal” (Castarède, 1991, p. 200), a voz tem percorrido um longo caminho de metamorfose debatendo-se com a sua múltipla função de comunicação linguística e de privilegiada fonte de acesso ao material primordial do corpo e do pensamento, de pré-articulação. Muitas vezes a voz “converte-se em movimentos do corpo, o mais perto possível do inconsciente” procurando chegar a uma regressão anterior à fase da “constituição do eu” (Castarède, 1991, p. 200) na expectativa de poder movimentar-se num espaço de tendencial liberdade expressiva.

Na investigação que agora aqui se apresenta, e especificamente no seu *output* performativo, assume-se uma postura, contextualmente inovadora, de tomar o papel de transferir, de desconstruir o canto lírico em algo que já não é o canto lírico, mas que parte dele. Algo que também já não é um *sprechgesang*. É algo que procura um novo *gesang*? Um *innere gesang*? Um canto interno do intangível do nosso pensamento, exteriorizado pela voz e pelo corpo do performer.

Esta é, socorrendo-nos do conceito de Roland Barthes (1977), a nossa procura do *grão da voz* que resulta de uma interação total entre alma e corpo como lhe chama o autor francês. Uma voz que exceda os limites da cultura e da convenção expandindo o seu espaço de ação.

²⁸ Sachs e Hornbostel propõem uma classificação de instrumentos musicais, em 1914, onde o agrupamento dos instrumentos é feito pela forma como estes produzem som. As categorias principais propostas, com uma detalhada subcategorização, foram as seguintes: idiofones, cordofones, aerofones e membranofones. Mais tarde, mas seguindo os mesmos critérios de classificação, foi adicionada a categoria dos eletrofones. (Henrique, 2011)

Barthes (1977) define o conceito:

O ‘grão’ é o corpo na voz ao cantar, a mão ao escrever, o membro ao executar. (p. 188)

Uma vez capaz de perceber essa característica diferenciadora do grão o auditor conseguirá criar um esquema de avaliação próprio e individual do objeto performativo, e por isso diferente do modelo em vigor. Assim, estará capaz de fruir, mais profundamente, a relação com a performance em questão. Barthes (1977) continua e admite que, se tal conexão for conseguida, através da descoberta do grão, estará mais próximo do performer, do seu corpo – elemento de interface –, numa relação erótica, como ele próprio lhe chama, que ultrapassa a subjetividade.

A avaliação referida será feita, e assim terá que ser (a bem de uma potencial imparcialidade estética), fora de qualquer convenção, cultura ou anti cultura revelando o que poderá estar por detrás do “eu gosto” ou do “eu não gosto”.

Mais do que a utilização de técnicas de extensão vocal, numa aventura de tradução do convencional *vocal extended techniques*, procura-se essencialmente uma voz autêntica, uma voz individual – sem etiquetagem –, quebrando as convenções, quando assim fizer sentido concetual, e, assim, desenquadrando o referencial que determina o que são as técnicas convencionais ou extensões de uma vocalidade. É muito interessante, por exemplo, o trabalho que artistas como Ute Wasserman têm vindo a fazer, numa perspetiva semelhante à do *investigador/performer* desta investigação, no sentido de um gradual afastamento da familiaridade com o som da nossa própria voz. Ute Wasserman (2016) assume, num simpósio ligado à arte da síntese vocal que:

Eu mudo, distorço e reinvento a conexão entre as partes do corpo utilizadas na produção vocal. Eu também uso diferentes ressoadores, objetos falantes, assobios de palato e assobios de pássaros [...]. As minhas performances redefinem, de diferentes formas, o limite no qual a voz toma contacto com o mundo exterior. A fronteira entre o eu e o ambiente é redesenhada a cada vez. (citada em Bosma, 2016, p. 15)

Nesta investigação assume-se um objetivo adicional que procura um afastamento gradual da nossa própria voz, mas especificamente, e como já ficou anteriormente explícito, da voz de imitação lírica. Para tal, os critérios são semelhantes e uma

parte considerável do nosso trabalho parte da combinação variável e não convencional dos ressoadores vocais, em conjunto com uma integração cada vez mais evidente do sistema *voz-corpo*.

Todas estas considerações apontam para uma abordagem que se pretende de permanente devir, i.e., de procura de algo inovador e não convencional que nos faça refletir, ponderar e agir em direção a uma não cristalização estética do sentir e do fruir. Uma abordagem que não nos limite no momento de criação, que não nos limite no momento de dar fisicalidade ao nosso pensamento intangível ou, se quisermos, que não nos limite no momento de tornar visível o invisível, como diria Paul Klee, em 1921, quando defende ser esse o seu objetivo (Lagôa, 2006).

Recusamos, neste âmbito, uma abordagem determinista da ação humana. Nesta defesa de aproximação a um espaço de liberdade juntamo-nos a Ricoeur no pressuposto de uma antropologia filosófica que se foca nas capacidades do ser humano. Tal como descrito em *Soi même comme um autre* (Ricoeur, 1990) as quatro capacidades básicas do homem são: 1) a capacidade de falar, 2) de agir, 3) de contar a sua história e de 4) ser moralmente imputável. São estas características que lhe poderão dar a possibilidade de minimizar os inerentes impedimentos estruturais do *mundo*, possibilitando ainda a interpretação desse mesmo mundo e de si mesmo no decurso da sua existência. O poder da transformação do pensamento em linguagem, através da fala e de uma tensão que nos leva ao agir no sentido de contar uma história individual, que é escrita por via da nossa interpretação do *mundo-com*, remete-nos sempre para uma posição de responsabilidade que advém, em primeiro lugar, dessa nossa existência partilhada num mundo plural.

Esta capacidade de falar, de uma utilização semântica da voz (e pensando também numa perspetiva história do desenvolvimento humano) libertou o Homem do jugo de um tempo cronológico inflexível que apenas lhe permitia viver o agora. Com esta capacidade o Homem poderia falar com o *outro* sobre as experiências passadas e presentes e sobre os desejos futuros (Sá, 1997).

Esta procura de um espaço de criação tendencialmente livre acaba por determinar (a desconfortável confrontação entre espaço de liberdade *vs* determinação acabará sempre por nos limitar) a utilização natural e orgânica da improvisação, ferramenta fundamental na transformação do material criativo no decurso de um tempo cronológico linear.

Partindo da arte dramática, do teatro, Linklater (1976) defende que uma comunicação perfeita do ator implica um equilíbrio entre o intelecto e a emoção e entre o corpo e a voz e, neste equilíbrio, nenhum elemento poderá compensar, pela sua prevalência, a ausência ou fraqueza de qualquer outro.

Este equilíbrio fundamental entre os referidos intelecto e emoção, corpo e voz representa ainda uma mudança de paradigma na percepção da nossa voz, passando a ser mais relevante percebermos *como se sente a voz* em lugar do *como é que soa*? A procura deste equilíbrio entre técnica e espontaneidade emocional tem ocupado os atores por várias décadas, mas no meio dramático-musical, como é o caso da ópera e do canto, pouco tem sido feito neste domínio com a seriedade que lhe é devida. Dir-se-á que a ópera obriga a um domínio técnico que impede a conquista de tais equilíbrios, mas é fundamental, no nosso entender, que os cantores deixem de ser exclusivamente treinados no âmbito do canto lírico, sob pena de impedirmos o natural desenvolvimento das linguagens artísticas contemporâneas, que nos conduzirão a uma metamorfose natural do paradigma pesadamente convencional da ópera tradicional que remonta já aos inícios do século XVII. Será por isso tempo de transformar, ou pelo menos expandir, o canto de *Orfeu*, permitindo que se encontrem novas líras e novas formas de resgatar Eurídice das profundezas do mundo inferior. Precisamos de um *Orfeu* forte e destemido que centre o seu foco de atenção no percurso à sua frente não cedendo à tentação de olhar para trás continuamente perdendo assim, irremediavelmente, a sua amada.

Regressando aos assuntos que nos apontam novos caminhos, também na questão da improvisação vocal tendencialmente livre podemos considerar que, em grande medida, o objetivo primeiro da procura de uma voz natural é a libertação do próprio indivíduo através da sua voz. Naturalmente esta relação é circular ou autoalimentada uma vez que o indivíduo se torna mais liberto também este se torna mais original e imaginativo, sem tantos filtros, que conduzirão a uma exteriorização vocal que se desenvolve num território de maiores possibilidades de significação, que nos conduzirá a uma camada mais profunda de leitura emocional e por aí em diante.

Parece-nos, a cada passo, mais óbvia esta relação entre voz e corpo e por isso a enfatizamos uma e outra vez, para que fique claramente destacada a sua relevância e que ganhe sustentação a vontade – que podemos considerar inevitável – de atribuição de um novo uso à voz, por forma a dizer o que ainda não foi dito. À pergunta de como o fazer, de como fazer para dar um novo uso à voz, Linklater (1976) responde: “tomando posse do corpo e movendo-o numa nova direção que quebre movimentos habituais e condicionados.” (p. 4)

4.2. A Voz do e no Corpo e o Corpo da e na Voz: O Lado Multidimensional da Voz

A nossa voz é o nosso corpo em sopro.

(Provérbio Árabe)

Linklater é seguramente uma das personalidades que dedica maior atenção ao equilíbrio entre voz e corpo, na procura de se aproximar da plenitude de uma das suas principais funções: a comunicação. Como analisado anteriormente em *o lado único da voz* e assumido desde a definição do nosso universo concetual, tomamos o sistema *voz-corpo* como um *media*, um meio para explorar o nosso pensamento, uma zona interna de difícil acessibilidade, que encontra no referido sistema o seu veículo de exteriorização. Compreendemos a complexidade multidimensional da voz também pelo tipo de *output* através do qual esta se manifesta. A 1) função semântica de uma verbalização acústica da palavra (a voz falada), a 2) função semântica e musical de produção acústica de sons organizados por alturas e ritmos (a voz cantada enquanto instrumento musical convencional), a 3) função de revelação de uma emoção já processada como um suspiro ou um grito (a voz orgânica), e a 4) função desligada da função (a voz estética), que combinando todas as potencialidades vocais desligadas da sua função *outra* se torna um instrumento fascinante na exploração estética de um objeto sonoro, concetual, individual e imanente.

A otimização da relação entre corpo e voz ou entre voz e corpo é fundamental para encontrarmos uma comunicação orgânica, espontânea e transparente.

Merleau-Ponty (2007) assume, evocando também a interessante visão de Malraux:

Sou um ser sonoro, mas a minha vibração, essa é de dentro que a ouço;
como disse Malraux, ouço-me com a minha garganta. E nisto, disse ele
também, sou incomparável, a minha voz está ligada à massa da minha
vida como nenhuma outra voz. (p. 140)

É preciso garantir que os performers, cada vez mais, sintam esta ligação umbilical entre a voz, “ligada à massa da vida” e o corpo, “como puro objeto” de compreensão “do nosso vínculo vivo com a natureza” (Merleau-Ponty, 2007, p. 37).

Apesar de encontrarmos, hoje em dia, já um conjunto assinalável de performers que têm noção clara da necessidade deste equilíbrio, e que realizam trabalho específico de voz e corpo, encontramos também uma série de exemplos onde as vozes e os

corpos que trabalham em conjunto estão deformados pela tensão. Linklater conclui que, neste caso, “o resultado é uma dupla falsidade criada por dois falsos instrumentos.” (Linklater, 1976, p. 207)

Existem, no entanto, aqueles que, conscientemente, procuram essa tensão e essa deformação como ferramenta de exploração estética. Ute Wasserman (2016) é um desses exemplos que, partindo do pressuposto que a voz está implantada no nosso corpo, desenvolve um conjunto de ações que considera estarem diretamente ligadas às memórias do corpo. Nessa memória do corpo, não considera apenas as memórias consideradas como positivas e daí a inclusão da exploração de limites de tensão corporal e vocal. A exploração de noção de limite, tão comum na performance contemporânea é, na nossa perspectiva, uma das possibilidades com maior potencial na exploração de uma improvisação vocal.

Ute Wasserman (2016) afirma:

Eu experimento com a minha voz e depois sinto no meu corpo alguma tensão. Aí posso decidir enfatizá-la, tornando-a maior. Posso dizer que gosto de trabalhar com extremos. Trabalho com alguns sons tensos; gosto de ir realmente aos extremos. Torno a tensão muito pequena e depois muito grande e de seguida posso jogar com esse âmbito e ver o que acontece. Por vezes a tensão é tão grande que não consigo controlá-la mais. [...]

A voz não é apenas a garganta, é também ossos e músculos. Para alguns sons precisamos de muitos músculos e outros são mais internos.

(anexo I, p. 240)

A criação de uma sinergia profunda entre voz e corpo pode não ser direta nem fácil. Numa realidade que coloca o nosso corpo e a nossa voz em constantes situações de tensão²⁹ é necessário um trabalho de reaprendizagem postural a todos os níveis para que depois as escolhas já apresentadas possam ser tomadas de forma consciente e baseada em critérios de expansão artística. A esta deformação ergonómica e sónica a que estamos expostos diariamente acrescem ainda as características indi-

²⁹ A quantidade de exemplos de situações ergonómicas desfavoráveis no nosso quotidiano (longos períodos sentados, utilização do telefone apoiado no ombro e essencialmente num ouvido, transporte de malas e cargas, necessidade de uma pressão vocal elevada na comunicação do dia-a-dia dado o ruído de fundo crescente, ...) fazem com que não seja necessário aprofundar este aspeto concreto que também não está enquadrado na questão principal em investigação.

viduais do *corpo-voz* de cada um de nós. A elasticidade e a flexibilidade muscular, o comprimento dos membros, a largura da cavidade torácica, a espessura das cordas vocais são alguns dos muitos exemplos que podemos, de imediato e sem grandes considerações, apresentar como características que nos definem e que impactam no momento de produção de um movimento e/ou um som vocal.

O nosso corpo e a nossa voz são já restrições com as quais temos que conviver permanentemente.

Os exercícios e métodos que seguimos são a nossa forma de procurar diminuir, o mais possível, essas restrições que se consubstanciam em limites, entre os quais teremos que operar. Procura-se, em abstrato, a desmaterialização do corpo e da voz para que desapareçam os obstáculos entre o nosso íntimo pensamento e a construção da sua presença. Procura-se, em abstrato, a fusão entre o inteligível da alma e o sensível do corpo, os elementos do pensamento platónico.

Linklater (1976) sugere que se trabalhe cada um destes elemento (voz e corpo/movimento) de forma autónoma ainda que sempre profundamente ligados ao centro do corpo. Sempre com preocupação de criar métodos que fossem capazes de serem replicados pelos seus alunos³⁰ e com a perspetiva prática de uma performer, Linklater (1976) propõe uma estrutura de trabalho que conduza a um resultado efetivo de combinação entre som e movimento:

A melhor opção é fazer cerca de quarenta minutos de trabalho físico aquecendo cada parte do corpo, encorajando os sons a acontecerem assim que a pessoa queira libertar o som; depois quarenta minutos de trabalho vocal, cobrindo todos os detalhes de todo o instrumento (isto também é um processo físico), e finalmente dedicar vinte a trinta minutos para improvisação vocal e de movimento. (p. 207)

Deste trabalho de reaprendizagem e reorganização espera-se que, usufruindo da simultaneidade destes dois canais expressivos (a voz e o movimento), se conquistem territórios com maior potencial de ação e criação. Neste processo de entrega do objeto artístico multidimensional será importante perceber se voz e corpo operam no mesmo âmbito dinâmico, i.e., se a energia utilizada e transmitida é perceptível como equivalente e não apenas como um dos elementos mantendo a sua supremacia sobre o outro.

Essa supremacia relativa é também uma possibilidade, como se de um diálogo ou

³⁰ O livro *Freeing the natural voice* (Kristin Linklater) é precisamente a concretização do esforço de sistematização de um método de trabalho a ser aplicado pelos alunos e profissionais tão principal em investigação.

uma coreografia se tratasse. No entanto, talvez devêssemos destacar o primeiro processo descrito, pela possibilidade maior de expansão do performer, num momento em que os elementos se articulam simultaneamente e não hierarquicamente, somando as suas energias numa performance que assim poderá incluir o fruidor numa experiência mais próxima da leitura sensível do intangível.

Esse equilíbrio entre voz e corpo é uma forma de acedermos ao eu, enquanto performers, e assim nos relacionarmos com o espaço que nos acolhe. Laban³¹ assumiu um papel preponderante na sistematização de um trabalho de equilíbrio do corpo dentro do seu sistema de ação e desenvolveu, no âmbito da sua técnica, um conjunto de fatores que entendeu serem fundamentais e basilares de um movimento expressivo do corpo. O seu trabalho foi, desde o início, focado e pensado para a performance, para um palco, para atores, cantores e bailarinos que usavam o corpo como veículo de exteriorização do pensamento.

Os quatro *effort factors* de Laban são espaço, peso, tempo e fluxo (Longstaff, 2010).

O indivíduo que tenha aprendido a relacionar-se com o Espaço, e tem um domínio físico desta relação, tem Atenção.

O indivíduo que domine a relação com o fator Peso do esforço tem Intenção e tem Decisão assim que conseguir ajustar-se ao Tempo. Atenção, intenção e decisão são os estádios de preparação interior de uma ação corporal externa.

Esse movimento acontece quando, através do Fluxo de movimento, o esforço encontra uma expressão concreta no corpo. (Laban, citado em Newlove, Dalby, 2004, p. 251)

Laban descreve de uma forma muito clara – e ao mesmo tempo detalhada – um movimento carregado de intencionalidade e que nasce de um processo altamente orgânico, natural e genuíno. Percebe-se assim a construção de tensão interna de um movimento que tem, no momento de concretização física, a dissipação da energia pura no próprio movimento carregando a possibilidade de uma nova tensão para novo fôlego de um outro, ou da extensão de um mesmo, movimento.

Laban identifica ainda, nesta sistematização, e para cada um dos *fatores de esforço*, duas formas de abordar esse fator.

Assim:

Espaço: flexível, direto

Peso: leve, forte

³¹ Rudolf Laban (Bratislava, 1879 – Surrey, 1958), criador do método prático LABAN, dedicou toda a sua vida a estudar o movimento do corpo humano. Desenvolveu a LMA (Laban Movement Analysis), uma análise que categoriza os movimentos do corpo e nos ajuda a melhor compreender e codificar o movimento. Pela natureza da sua investigação este método tem sido essencialmente aplicado à dança, mas várias outras áreas têm vindo a beber das suas reflexões principalmente com o reconhecimento gradual da importância do corpo noutras áreas como no teatro e na música, por exemplo.

Tempo: sustentado, rápido

Fluxo: livre, limitado

Diferentes combinações de *fatores de esforço* conduzem a diferentes ações e manifestam-se nas diferentes concretizações do Fluxo.

Importa clarificar que não nos interessa aprofundar, no contexto desta investigação, este método (ou qualquer outro). O conceito de método acaba por apontar para uma noção de finitude e definição de fronteiras de ação. O conceito de método implica um demorado momento de teste que estabilize e organize procedimentos. No âmbito desta investigação de fortíssimo foco em *improvisação tendencialmente livre*, a vinculação a este ou aquele método seria, por si só, uma incoerência. O que importa, sim, retirar deste método, é a sua base concetual, a constatação da relevância da consciência de corpo e a abordagem via psicologia do movimento na sua aplicação às práticas artísticas contemporâneas de cariz performativo.

A observação destes métodos serve ainda para continuar a distender os seus princípios, extrapolando e ajustando-os a uma aplicação disciplinar mais larga incluindo também, neste pressuposto, a voz na sua relação funcional, fisiológica e metafórica com o corpo. Esta aprendizagem de interação entre o lado intangível do pensamento e as ações físicas do sistema *voz/corpo* é fundamental na permanente busca de uma performance genuína e robusta.

Um exemplo de exercício de extrapolação é o que começou a ser realizado por Olivia Fuchs³², na senda de Laban, com cantores de ópera. Apesar de muito deste trabalho estar relacionado com a capacidade de os cantores de ópera criarem uma personagem autêntica e coerente, desenvolvendo-a e trabalhando-a no contexto de uma narrativa dramática, pensamos que poderá ser, ainda assim, útil conhecer os objetivos deste tipo de trabalho que tem, na sua origem, uma razão supra-género, que diz respeito ao desbloqueamento do corpo e da voz no processo expressivo do fluxo do movimento e da interação com o aparelho fonador.

A afirmação de Vera Hiltbrunner (2016)³³ corrobora esta ideia de que, a partir de um modelo, se pode construir uma abordagem distinta fazendo uso das ferramentas que melhor servem a prática artística individual, a cada momento.

³² Olivia Fuchs, de origem inglesa e germânica, é encenadora e instrutora dos jovens cantores no National Opera Studio e na Royal Opera House em Londres. De destacar, entre um currículo muito relevante, o facto de ter sido assistente de David Freeman, encenador australiano e fundador da Opera Factory Zürich, em 1976. David Freeman foi um dos primeiros diretores a trabalhar com cantores com métodos utilizados com atores. Olivia Fuchs combina exercícios de Freeman e de Laban integrando-os e desenvolvendo-os na individualidade do seu trabalho.

³³ Vera Hiltbrunner, de nacionalidade Suíça, é uma jovem cantora de ópera que tem vindo a utilizar e investigar a aplicação dos métodos Laban em cantores de ópera. A sua tese de mestrado (Hiltbrunner, 2016) baseou-se, em grande parte, no trabalho próximo com Olivia Fuchs, em Londres.

A minha conclusão é que: seja o que for que eu faça em palco, seja qual for a técnica que use, é muito útil estar ciente dela e torná-lo físico. (p. 48)

Assim, e regressando então aos objetivos da aplicação da base do método Laban em cantores, podemos considerar que este método potencia 1) o entendimento e a consciência das possibilidades de movimento individuais do performer e como fazer uso dessas mesmas possibilidades, 2) a consciência da natureza do espaço envolvente, 3) a capacidade de tomada de decisões no momento da ação e sua execução coerente com a opção selecionada, 4) a consciência de uma psicologia do movimento e respetivo desenvolvimento da interação entre pensamento e fisicalidade, 5) o desenvolvimento de criatividade e imaginação no desenvolvimento de uma performance, 6) a aproximação a um estado de autenticidade expressiva, 7) o reconhecimento de momentos de construção de dinâmica tensional (tensão *vs* relaxamento) e 8) percepção da interação (do fluxo) com o eu e com o público.

4.3. A Voz como Dispositivo

Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível. (Foucault, 1999, pp. 5-6)

Pensamos que, neste momento do presente texto, já estará implicitamente claro, para o leitor, o papel nuclear da voz na exteriorização de um pensamento que se articula multidimensional e multidirecionalmente entre os elementos que tomam parte neste processo complexo de construção de uma evidência pós-virtual do intangível. Mais claro ficará, no capítulo 5, ao entrarmos mais profundamente na criação e reflexão performativa que cose estes conceitos. A voz como *dispositivo* é a rede que resulta da interação dos elementos que concorrem neste processo e constitui-se, de facto, como conceito estruturante e unificador desta tese valendo-lhe, inclusivamente, uma presença no título do trabalho. Aqui, é da voz e para a voz que todos os processos se desencadeiam num caldo complexo de relações entre os elementos

chave sobre os quais nos debruçamos nesta investigação. Estes elementos heterogêneos como a intangibilidade do pensamento, o corpo, o tempo, o espaço, o contexto, a liberdade, a experiencição, a improvisação, a memória, interagem permanentemente e só em abstração podem ser considerados isoladamente. Separar conceitos que se tocam e estão próximos, intercomunicando-se, pode ser importante para os compreender, mas, como se disse, resulta de um exercício de abstração, já que os mesmos não se concretizam individualmente. Podemos é, ao compreendê-los de uma forma isolada, potenciar a sua inevitável interação.

Interessante é também elaborar sobre a possibilidade de cada um destes elementos se poder tornar *dispositivo*, individualmente ou em sistema, quando a abordagem muda de foco e a rede de interação se consubstancia de e para outro elemento. O caso do sistema *voz-corpo*, muito explorado neste trabalho pela inerência da sua simbiose, é um excelente exemplo desta possibilidade.

Agamben (2005), a partir das palavras de Foucault em *Dits et écrits* (1984), assume que o conceito de *dispositivo* é um termo nuclear na articulação do pensamento de Foucault. Na sequência do conceito de positividade herdado de Hegel e Hyppolite, Foucault constrói o conceito de *dispositivo* na sua reflexão sobre “a relação entre os indivíduos como seres vivos e o elemento histórico, entendendo com este termo o conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das regras em que se concretizam as relações de poder” (Agamben, 2005, p.11).

Não é por acaso que esta investigação, assumindo desde já a extrapolação que faz do conceito para uma dimensão de base concetual e estética, se aproxima do *dispositivo* de Foucault e não do positivismo de Hegel ou mesmo de Hyppolite. Ao contrário de Hegel, Foucault não pretende resolver ou expor o conflito entre o Homem e o elemento histórico, mas sim investigar de que forma é que os *dispositivos* atuam nas relações (Agamben, 2005).

Interessa-nos investigar de que formas a voz interage com os elementos específicos já citados num processo de criação performativa. A voz como “rede (le resseau) que se estabelece entre estes elementos” (Foucault, citado em Agamben, 2005, p 11).

Claro que a própria definição geral do termo que aponta para um mecanismo que se destina à obtenção de determinado resultado também acaba por ser válida no contexto do nosso trabalho, enquadrando assim a voz como uma ferramenta de construção de uma visibilidade do pensamento e igualmente ferramenta de interação com outros elementos concretizando, como exemplo, o nosso sistema voz-corpo já desenvolvido em secções prévias da tese. Nesta vertente mais tecnológica do termo *dispositivo* podemos encaixar ainda a improvisação. Para além de elemento

no processo criativo, a *improvisação tendencialmente livre* assume claramente um papel instrumental pela sua capacidade de ajustamento, proveniente das suas características fundadoras, à não-linearidade de uma interação entre pensamento e um corpo que se concretiza num tempo, num espaço e num contexto.

Mas regressemos à noção de dispositivo tal como Foucault a coloca.

Foucault (1984), consolidando o que já aqui foi escrito, assume o *dispositivo* como um conjunto heterogêneo, que pode integrar praticamente qualquer elemento e que pode ser, em si mesmo, discursivo ou não discursivo. O *dispositivo* é então a rede que se estende entre esses elementos. De cariz eminentemente estratégico é, a determinado momento, chamado à sua função principal de responder a uma *urgência*. O *dispositivo*, considera Foucault, inclui ainda a episteme que “é aquilo que em determinada sociedade permite distinguir o que é aceite como enunciado científico daquilo que não é científico” (Foucault, citado em Agamben, 2005, p.10).

Agamben (2005) vai ainda mais longe e, a determinado momento, sugere que nos afastemos de Foucault, e generaliza para além do que considera ser a já ampla classe dos dispositivos foucaultianos:

Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceder, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicópios, [...] as medidas jurídicas etc, cuja conexão com o poder é em certo sentido evidente, mas também a caneta, [...], a literatura, a filosofia, [...], os telemóveis e – porque não – a linguagem em si mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, no qual, há milhares e milhares de anos um primata, – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam –, teve a inconsciência de se deixar capturar. (p.13)

Agamben (2005) propõe-nos uma divisão do que existe em duas grandes classes de *seres vivos e dispositivos*. Nesta confrontação assume-se que os *seres vivos* ou a substância, como lhe chama o próprio Agamben, são “incessantemente capturados” (p. 13) pelos *dispositivos* que povoam o mundo. Agamben, e o próprio Foucault, utilizam este conceito de *dispositivo* essencialmente na investigação da relação do homem com o que o rodeia. Foucault (1984) começa a utilizar frequentemente este conceito em meados dos anos 70 do século XX quando se dedica ao estu-

do do “governo dos homens” e do peso das instituições e das regras numa sociedade que, conclui, vive permanentemente num equilíbrio de jogos de poder.

No entanto, no nosso caso, extrapolamos essa relação para a voz enquanto *dispositivo* metafórico que liga a rede dos elementos que se constituem, em interação, à sua volta.

A voz *dispositivo*, que elabora discursivamente sobre a *sua verdade*, e que procura um terreno de expressão que não sofre coerção, constitui-se como fator de agitação de uma ordem de devir lento vociferando, em grito, até poder regressar ao silêncio primordial de si mesma.

O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo podem, enfim, tomar forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado o seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si. (Foucault, 1999, p. 49)

Esta possibilidade ilimitada sobre o conteúdo discursivo de uma voz atuante provoca, muitas vezes, uma reação do meio que a envolve impondo, de forma ostensiva, limites ao discurso. Foucault (1999) fala-nos de um “temor surdo” que resulta da potencial perigosidade de um discurso livre. O autor afirma:

Existe uma logofobia, uma espécie de temor surdo [...] dessa massa de coisas ditas, do surgir de todos esses enunciados, de tudo o que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem, também, e de perigoso, desse grande zumbido incessante e desordenado do discurso. (p. 50)

Este “temor surdo” é, também, válido esteticamente no universo onde se movimenta esta investigação. A abertura de um discurso vocal e/ou musical que se afasta de uma convencionalidade formal acaba por poder provocar um temor que, mais do que surdo, é um temor que receia pela sua incapacidade de poder explicar ou dominar todos os aspetos dessa nova discursividade, dessa nova vocalidade, desse novo uso da voz enquanto *dispositivo*. Esta investigação foca-se no seu contributo para sedimentar uma voz que, em interação fisiológica, mas essencialmente estética, se movimenta num espaço de liberdade criativa e desligada de qualquer convenção ou linguagem pré-definida.

CAPÍTULO 5

Da Criação e Reflexão Performativa

- 136** 5.1. Ponto prévio sobre a criação performativa própria e respetiva reflexão
- 148** 5.2. Quartas paredes (2014)
- 5.2.1. Descrição
 - 5.2.2. Os pressupostos
 - 5.2.3. Apresentações
- 154** 5.3. Suspensão/distensão v.1 (2014)
- 5.3.1. Descrição
 - 5.3.2. A génese criativa e o seu enquadramento
 - 5.3.3. Os elementos
 - 5.3.4. Camadas de penetração e significação
 - 5.3.5. O texto
 - 5.3.6. Guião
- 162** 5.4. Sonnet 18 (2015)
- 5.4.1. Descrição
 - 5.4.2. A génese criativa e o seu enquadramento
 - 5.4.3. Os elementos
- 169** 5.5. Da comunicação e outras lindas ideias sobre tempos sobrepostos (2015)
- 5.5.1. Descrição
 - 5.5.2. A génese criativa e o seu enquadramento
- 174** 5.6. Improvisos sobre “acordos” e “euritmias” de Jorge Coimbra (2015)
- 5.6.1. Descrição
 - 5.6.2. Enquadramento
 - 5.6.3. Improvisação colaborativa com estímulo visual
- 188** 5.7. Merce(y) (2016)
- 5.7.1. Descrição
 - 5.7.2. Estrutura
 - 5.7.3. Lista técnica da performance

CAPÍTULO 5

5.1. Ponto Prévio Sobre a Criação Performativa Própria e Respetiva Reflexão

Eu trabalho entre as fendas, onde a voz começa a dançar, onde o corpo começa a cantar, onde o teatro se torna cinema.

(Meredith Monk, 1981, citada em Jowitt, 1997, p. 2)

O que significa expressar a ideia de alguém de um processo interno e “subjetivo”?

Significa produzir uma imagem externa de um processo interior, para o próprio e os outros a verem; isto é, atribuir aos eventos subjetivos uma objetivação simbólica.

(Langer, 1976, p. 80)

No corpo de texto desta tese pode ler-se, a determinado momento, “contributos de um performer”. Este detalhe específico esteve presente desde o início do desenvolvimento da presente investigação e permaneceu até ao final, por considerarmos que é fundamental: 1) a clarificação de que se trata de uma investigação aplicada, que parte da formação prévia e do conhecimento do investigador que a assume numa postura reflexiva, hétero e auto alimentada pela pesquisa e pela própria prática artística; 2) a assunção de que o espaço ocupado por esta investigação se foca – partindo de uma macro perspetiva sobre os grandes temas abordados da performance, da improvisação *tendencialmente livre* e dos *media* específicos de voz e corpo -, numa leitura que acaba por ser individual, fruto da construção de conhecimento, também ele individual, que parte do conhecimento já consolidado por outros autores de referência.

No decorrer da escrita da tese e de toda a investigação foi necessário realizar um conjunto de opções sobre o caminho a seguir. Na diversidade de perspetivas, sobre os já referidos temas, aproximamo-nos de algumas abordagens, de forma criteriosa, para desenvolver, a partir daí, um caminho mais individual de construção de pequenos, mas, no nosso entender, importantes passos rumo à concretização dos objetivos desta investigação. A mesma, deixa antever, para além de um conjunto de pontos de chegada, um grande potencial de exploração futura onde estes pontos de chegada funcionam também como pontos de partida.

Regressando, de forma um pouco mais detalhada – sem ser exaustiva -, ao ponto 1 cabe-nos enfatizar a questão do performer investigador. O investigador não é um filósofo, não é um musicólogo nem tão pouco um historiador de arte. Toda a investigação – embora entre naturalmente em terrenos específicos da filosofia e dos mundos da arte – baseia-se essencialmente na procura de uma validação do desenvolvimento de uma linguagem performativa específica e tem, na performance em si mesmo, o ponto centrífugador das reflexões teóricas e conceptuais. Baseia-se principalmente na exploração da ferramenta de improvisação como espaço encontrado de maior liberdade criativa, remetendo-nos para o que nos parece ser uma das formas possíveis e mais interessantes de desenvolver contributivamente uma linguagem performativa atual e em devir. Nesta perspetiva, Derek Bailey (1992) assume perentoriamente que não conseguiria imaginar contribuições válidas para a improvisação que não se baseassem na prática e numa visão personalizada de um artista. “Improvisação não tem existência fora da sua prática” (p. x). Assim, entendemos fundamental esta dicotomia *investigador/performer* ou *performer/investigador*, na concretização efetiva da experiência.

Improvisação é algo que é preciso experimentar. É preciso fazer! Não dá apenas para teorizar. E nada é estático. Tudo está ligado.
(Ninh, 2015, anexo I, p. 289)

É uma abordagem eminentemente fenomenológica que penetra, procurando conforto estético e artístico, num estudo mais aprofundado que ajude a justificar, se tal se considerar necessário, a procura da construção de um novo gesto performativo contemporâneo.

Neste capítulo específico, onde se apresenta algum do trabalho artístico desenvolvido no âmbito desta investigação, como representação de um outro *output* da mesma investigação, que se desdobra em reflexão e prática, pensamos ser relevante que a partilha do lado vivencial, experiencial do performer pudesse tomar corpo escrito e, dentro da limitação de uma concretização verbal, partilhar partes do processo de construção dos objetos que atingiram o seu lado visível por vias de uma aparição, “an appearance”, como diria Susanne Langer (1976).

Esta aparição, esta “imagem dinâmica” – para usar mais um conceito cunhado por Langer (1976) que, lido por Gil (2001), se concretiza no “plano de imanência” -, não é apenas um conjunto de fisicalidades que se desenrolam à nossa frente. Existem entidades virtuais que, apesar de não terem uma natureza física semelhante aos

objetos comuns, são reais e percecionáveis. Tornam-se virtuais precisamente por existirem apenas para a percepção. Mas ao serem percecionados tornam-se reais. Procuramos tornar o nosso corpo e a nossa voz, os materiais da performance, como veículo de uma energia que extravasa os músculos e os limites físicos do nosso corpo. Desse encontro, entre o movimento físico e leitura perceptiva da imanência, resulta a performance que impacta o público. Acreditamos, e colocamos como pressuposto na nossa prática artística, que quanto maior for a possibilidade de leitura suprafísica da performance maior será o potencial de fruição do objeto artístico apresentado. Langer (1976), refletindo sobre esta problemática na dança, elabora sobre estas forças aparentes que se materializam sobre as forças físicas. Extrapolamos, da dança, para outros géneros.

O que vemos quando observamos uma dança é uma demonstração de forças que interagem; não forças físicas, [...] mas apenas forças aparentes que parecem mover a própria dança. Duas pessoas num pas de deux parecem magnetizar-se um ao outro; um grupo parece ser animado por um único espírito, um Poder. O material da dança, a própria aparição, consiste de forças não-físicas [...]. As forças físicas reais que a fundamentam, desaparecem. Assim que o espetador vê a ginástica, a obra de arte quebra-se e a criação falha. (p. 81)

Nesta procura de um visível imanente e já que, como diz Merleau-Ponty (2007), “o visível total está sempre atrás, ou depois, ou entre os aspetos que dele se vêem”, então, continua:

Só há acesso até ele [o visível] graças a uma experiência que, como ele, esteja inteiramente fora de si mesma: é a esse título, e não como suporte de um sujeito cognoscente, que o nosso corpo domina o visível para nós; mas não o explica, não o ilumina, apenas concentra o mistério da sua visibilidade esparsa. (p. 133)

Será ainda importante constatar a transformação progressiva na conceção das obras, que resulta essencialmente da contaminação esperada, e desejada, das leituras reflexivas que foram sendo realizadas durante todo o processo de desenvolvimento da investigação. Interessante será concretizar, de uma forma já expetável depois do que foi dito, que o inverso é também verdadeiro, i.e., a reflexão da e sobre

a prática artística também influenciou o percurso no plano de construção de um corpo teórico consistente e coerente que se foi, também ele, transformando plasticamente, procurando encontrar uma forma que se moldasse, por uma proximidade resinosa, a um corpo performativo de linguagem contemporânea.

Nestas leituras reflexivas, para além da fundamental bibliografia consultada, aproximamo-nos do trabalho de artistas, de diversas áreas, que consideramos referenciais pelo seu corpo de trabalho e/ou pela sua singularidade estética e intelectual.

Bruce Nauman com a Beckett walk (1968) ou, na mesma linha de limite, Walking in a Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square, também em 1968, juntamente com trabalhos de Merce Cunningham e John Cage como, por exemplo, Variations V (1966) foram verdadeiramente impactantes no decurso da investigação. Marcel Duchamp (1912) com Nude descending a staircase nº2, La Monte Young (1963) com The fire is a mirror, Cornelius Cardew (1971) com Treatise (v. figura 18), o piano do cubano Bebo Valdés, Marcel Broodthaers (1970) com Interview with a cat, as conversas de café com os outros, George Crumb (1971) com Ancient voice of children, James Lee Byars (1975) com The Perfect Kiss, Martha Graham (1976) com Lamentation, Marina Abramovic (1978) com AAA AAA, as conversas dos outros no café, Laurie Anderson (1982) com o sucesso de Superman (v. figura 19), Morton Feldman (1982) com Three voices, Meredith Monk (1990b) com Scared Song, os landays afegãos, Anne Teresa de Keersmaecker (1993) com Achterland, Karlheinz Stockhausen (2003) com Licht, os pansori Coreanos, Joan La Barbara (2003) com Voice is the original instrument, um ciclo de 7 óperas dedicadas a cada dia da semana, um momento de silêncio, Trisha Brown (2006) com a reinvenção de um Orfeo orgânico e Miguel Azguime (2007) com Itinerário do sal, uma new op-era multimédia, são outros exemplos das nossas influências no nosso trabalho diário de interação com o mundo da arte contemporânea e com o mundo quotidiano que nos ajudou a construir um estado da arte robusto para a nossa investigação e para o nosso estar-com o mundo.

Fig. 18
**Pormenor da
partitura de
Treatise**
(Cardew, 1971)

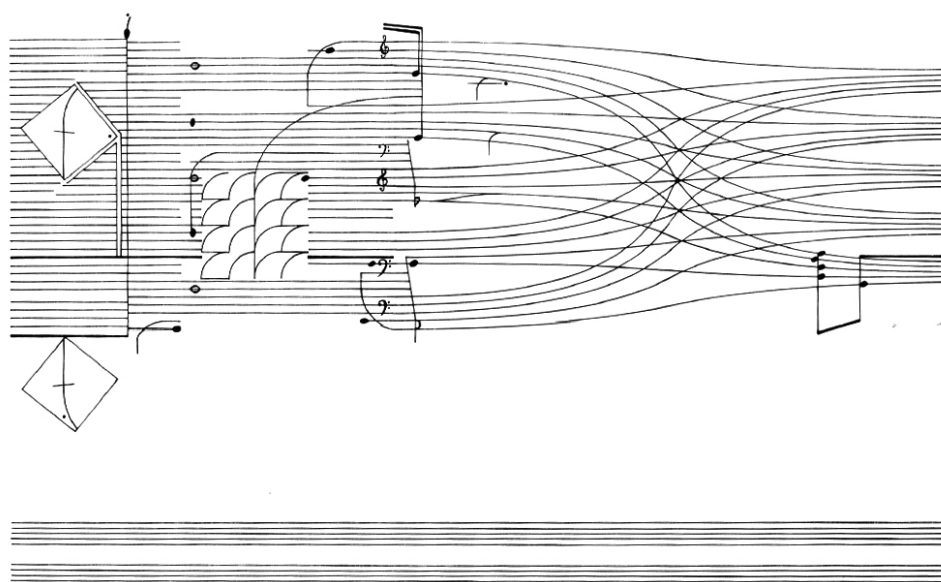


Fig. 19
**Capa do disco
vinil de 45rpm,
single**
'o superman'
(Anderson, 1982)



Esperando ter clarificado a estreita relação entre a teoria e a prática no âmbito deste projeto, partimos então para os pressupostos iniciais que alicerçaram a criação das performances que de seguida se detalham um pouco mais a fundo.

A formação de base do investigador acabou por ser um dos fatores determinantes na definição do percurso estético a seguir. O ultra formalismo da linguagem hermética do canto lírico foi uma das causas que conduziu à necessidade da sua negação.

A estreita definição do belo, associada a um meio extremamente clássico e convencional provocou – não suprimindo o fundamental espírito crítico – uma reação centrípeta (voltando a utilizar um conceito físico) que originou a vontade de criar espaço artístico e estético para uma linguagem mais experimental, mais aberta e, porque não, mais livre. Os modelos estabelecidos secularmente pelo canto lírico e o peso da tradição que carregaram esses mesmos modelos tornaram a vida de um performer/cantor do século XXI numa mimetização do convencional corpo operático/lírico de onde a voz se arranca de forma laboriosa. O espaço de individualidade é tendencialmente pequeno e Bailey (1992) vai ainda mais longe - no que concerne à capacidade de improvisação de um performer com treino clássico – ao afirmar que “qualquer tipo de formação clássica estrita parece ser a maior desvantagem para improvisar” (p. 66).

Ainda assim poderemos encontrar performers que, essencialmente pelo seu timbre vocal e aptidões técnicas, marcam a diferença pela execução perfeita dos cânones assumidos, neste âmbito, como modelo validado e aceite universalmente. Dizemos universalmente – transportando propositadamente uma provocação limite -, pela noção disfuncional que carrega uma parte significativa do mundo da música clássica ocidental que se tem, de forma autointitulada, como música universal. Poderia pensar-se, neste momento, que este é um projeto de construção negativa sobre uma forma específica de fazer e pensar a música. Não é, de todo. O mundo do canto lírico foi apenas, como se disse, a ignição para despertar a vontade de experimentar novas formas de entender os sons, a voz e o corpo de uma forma que não se desliga de um pensamento estético que se confunde com os mesmos sons, a mesma voz e o mesmo corpo. Esta investigação teve (e tem) a vontade de seguir um caminho eminentemente não referencial, num espaço tendencialmente livre. Não é então, insista-se, um manifesto de anti lirismo. É apenas um manifesto para a consolidação de um espaço de prática artística que dá oportunidade a múltiplas e diversas manifestações artísticas e as trata corretamente num regime de democracia de experiências, de acordo com a metodologia traçada, dentro de um quadro contextual. Caberá depois ao *outro* – o público, o ouvinte, aquele que recebe – escolher o que eleger em cada momento, nada o impedindo de aceitar as várias propostas desafiadas nas várias concretizações artísticas. Ao autor coube a decisão de, no âmbito desta investigação, optar por desenvolver um trabalho sério no campo experimental da performance quebrando todas as regras possíveis, não pela sua negação em absoluto, mas pela necessidade da negação dos *modelos adquiridos*, como quadros de referência artística que servem, no entanto, de sustentação ao seu próprio desdobramento. Os

tais modelos técnicos e estéticos adquiridos desdobram-se sobre si próprios a fim de se negar. Numa perspectiva fundadora de cruzamentos disciplinares tomamos como exemplo, entre outros, o bailarino e coreógrafo Merce Cunningham cuja nova linguagem coreográfica nasceu simultaneamente da “crítica das linguagens [convencionais] anteriores e de um solo virgem” (Gil, 2001, p. 39).

Existem inúmeros exemplos de personalidades que, ao longo da história, apesar de um olhar contemporaneamente crítico dos cânones em vigor, acabaram por se esquivar a um papel mais interventivo no devir do seu tempo e do seu contexto cultural não assumindo, integralmente, parte ativa na transformação que já entendiam necessária.

Lukas Foss (1963) enumera alguns desses casos:

Arthur Schnabel partilhou com a sua audiência Beethoven e Schubert; o seu longo envolvimento com Schönberg foi mantido escrupulosamente para si mesmo. [...] Glenn Gould, rebelde, ataca abertamente a nossa ‘escuta narcisista’, e apesar do nosso aplauso, ameaça retirar-se do circuito concertista com trinta anos. Leonard Bernstein, profundamente consciente do elemento em falta na nossa cultura sinfónica, consola-se com o teatro musical - e assim por diante. (p. 46)

Aceitando humildemente a condição de mera contribuição de um performer, não quisemos deixar de ser ideologicamente claros no lançamento dos pressupostos da nossa investigação, assumindo a vontade ambiciosa – e despreocupadamente utópica – de fazer parte de um processo de transformação permanente do nosso modo de exteriorizar o intangível, de especular sobre o preenchimento desse universo meta-sensorial que brota do silêncio primordial.

Sabendo da dificuldade de conceber um som ou um movimento que seja simultaneamente puro (sem referente) e estético, ou dissecando como “movimento não condicionado por um elemento exterior, e que todavia preencha certos requisitos que fazem dele um objeto dito <<estético>>, tais como a saturação semântica, a infinitude ou a singularidade”(Gil, 2001, p.38), assumimos o risco de utilizar um quadro referencial de uma linguagem tradicional sobre o qual, através da sua destruição, se possa construir uma nova linguagem estética. Ainda assim, a negação da linguagem do referencial tradicional acaba por gravitar no quadro estético anterior até que, por si só, essa mesma nova linguagem possa construir um quadro referencial estético individual. Ainda assim, como muitos outros artistas que procuram

novos caminhos autorreferenciados, estamos cientes do risco inerente a que novos sons, novos movimentos, novas concepções possam “deslizar para fora de qualquer esfera estética” (Gil, 2001, p.38).

Nesta equação de balanço, e ponderando os pontos favoráveis e desfavoráveis no âmbito contextual da música e da performance enquanto formas de expressão artística e considerando os objetivos artísticos e acadêmicos a que nos propusemos, pensamos ter sido acertada a nossa escolha de aproximação ao universo da *improvisação tendencialmente livre*. Esta foi uma ferramenta crucial na exploração de novas nuances multidimensionais da performance, da música, do som, da voz e do corpo que acabaram por se revelar fundamentais na construção genuína de uma visualidade do pensamento.

Essa genuinidade pode partir também de uma composição de elementos da nossa vida, aproximando-nos do fruidor de forma simbólica. A vida é um processo natural de gestão de tensões e equilíbrios e uma obra de arte ganha consistência pela composição de tensões e resoluções, de desequilíbrios e equilíbrios apresentados simbolicamente nessa obra, que no nosso caso se concretiza em performance (Langer, 1976).

A exploração da voz e do corpo de forma integrada é outro dos aspetos chave no processo de reflexão performativa no momento criativo. O lado orgânico e espontâneo de cariz assumidamente não técnico tem-nos conduzido à descoberta de uma nova construção potencialmente mais vasta alargando o espectro de recursos que não se confinam a uma convenção mais ou menos datada e já em falência contextual (como acontece muitas vezes com a ópera *clássica*).

A utilização de sons de impoção lírica, mas maioritariamente de sons sem esse tipo de impoção é mais um motivo que nos faz progredir, a partir de um quadro estético bem definido e recorrendo à *improvisação tendencialmente livre*, rumo a novas sonoridades, novas construções sonoras em detrimento do recurso exclusivo à música notada onde o progresso é particularmente limitado uma vez que apenas nos permite aprender melhor aquilo que já sabemos fazer. Esta flexibilização dos parâmetros conseguida através do afastamento de uma linguagem e estrutura formais permite-nos ainda explorar de forma mais profunda as interações entre dimensões e elementos centrais na concetualização artística como o tempo, o espaço e o contexto.

Na perspetiva da gestão da perceção do tempo, do espaço e da interação com o *outro* assumimos ainda a vontade de diminuir, na criação performativa, o espaço de interação direta com o público com a justificação real de não se lhe desejar controlar

nem impor adicionais limitações na fruição, para além dos inevitáveis constrangimentos do contexto, que entendemos dever ser voluntária.

As obras que propõem, à partida, uma interação forçada, não voluntária, ou que retiram o espetador do seu anonimato são naturalmente válidas nos seus contextos, mas saem fora dos pressupostos lançados para esta investigação e dos processos do próprio investigador-autor por opção concetual.

Não se pretende também fazer passar nenhum tipo de emoção ou sensação ou mensagem para além do belo estético do som puro, do movimento puro que transportam energia em potência.

Passou o tempo dos sistemas estéticos que abordavam o belo apenas em relação com as <<sensações>> por ele suscitadas. (Hanslick, 1994, p. 13)

Não se quer com isto assumir que as performances se pretendam inócuas ou esvaziadas de sentido. Pretende-se sim que as performances sejam elas também, no seu espaço de fruição, tendencialmente livres e que o *outro* que pode ser o *eu* no papel de fruidor (performer com perfil tripartido de compositor/criador, intérprete e fruidor) não se sinta limitado na leitura da concretização física e visual do pensamento. Também não acreditamos ser possível criar desligados de toda a emoção, ou totalmente esvaziados de sentido e intenção, mas, no entanto, não podemos considerar o sentimento, seguindo a linha de Hanslick, como o fator criador. Pela natureza da arte dos sons sabemos que a mesma não tem “nem capacidade nem vocação de expressar um afeto determinado” (p. 18). O sentimento que acaba por acompanhar a obra é sem dúvida relevante na eventual consagração da mesma, mas não será jamais o seu objeto.

Hanslick (1994) elabora:

Toda a verdadeira obra de arte se estabelecerá numa qualquer relação com o nosso sentir, mas nenhuma numa relação exclusiva. Por conseguinte, nada de decisivo se afirma acerca do princípio estético da música quando esta é caracterizada mediante o seu efeito no sentimento. (p. 18)

O performer/criador/improvisador, no momento da performance, está num estado alterado de consciência sem o qual seria difícil aceder ao caos criativo da nossa mente ou, como lhe chamaria Hanslick (1994), ao espaço de *fantasia* que se constitui

enquanto atividade por intuir. Este conceito de *fantasia* de Hanslick (1994) representa o “órgão a partir do qual e para o qual nasce todo o belo artístico” (p. 18), onde a obra surge enquanto criação não condicionada pelo nosso sentir, tornando-se assim eminentemente estética. Esse espaço de livre *fantasia*, preenchido com uma linguagem que se consolida como individual, uma espécie de metalinguagem que aponta para a sua própria negação, é o responsável pela aproximação a um espaço de imanência que nos desconecta da simples percepção e nos remete para uma camada superior de entendimento ou de simples fruição. Esta capacidade magnética que determinada obra tem para nos arrastar para um nível superior de experiência será, provavelmente, a característica que nos transporta para um universo artístico. Se, então, falamos da performance musical enquanto arte então “é necessário reconhecer como instância estética sua a fantasia e não o sentimento” (Hanslick, 1994, p. 17).

Naturalmente o exercício de chegar a estes espaços de fruição pode ser, por si só, extremamente interessante como forma de chegar mais longe na contaminação da leitura da obra. No entanto, depois da análise reflexiva, queremos assumir uma posição em que o performer se apresenta com um papel relevante e como um filtro real. Apesar de saber que esta abordagem acaba por diminuir conceitualmente a abertura da indeterminação e da improvisação livre ou do campo infinito de possibilidades não condicionadas, este papel transformador do performer é um fator que humaniza as performances, que nos aproxima do outro ou que lhe transmite uma autenticidade suficiente para o provocar e o fazer refletir ainda assim sem necessidade de condicionamento não-voluntário.

Assumimos também que, apesar de muitas vezes se procurar o som pelo som, o movimento pelo movimento, não podemos aspirar a construir um resultado artístico de leitura inexpressiva uma vez que essa leitura, essa percepção, já não depende do performer, mas sim de um elemento terceiro – um público – que não controlamos e não queremos controlar.

David Moss (2015) assume a mesma postura na sua relação performativa com o público, numa entrevista com o investigador:

Sempre o disse e ainda o digo: uma performance não pode controlar a audiência, o que é bom porque eu não quero controlá-la. (anexo I, p. 219)

E desenvolve sobre a reação do público:

Muitas pessoas dizem achar a minha música emocional; reagem emocionalmente ao que eu faço. Para muitas outras é puramente um ruído estranho e abstrato. Digo ruído no sentido de “o que é que isto significa?” Irá ser sempre assim. Eu não dou às pessoas toda a informação sobre o que faço. Não explico tudo. (anexo I, p. 251)

É importante notar que este aparente afastamento do público não deve, em momento algum, indicar menor preponderância dos espetadores no momento da performance. A audiência é um elemento absolutamente fundamental no próprio conceito de performance. Considerando, genericamente, que a performance é um evento ao vivo com copresença de performer e recetor e onde existe, parcial ou integralmente, criação em tempo-real, fica bem clara a importância do público para a própria concretização da performance. Quem defende firmemente esta posição é Inês Vicente (2016), no âmbito de mais uma entrevista realizada no desenvolvimento deste trabalho.

Performance é uma coisa que resulta do momento, de um espaço-tempo, há copresença e há alguém que assiste e alguém que se empenha (anexo I, p. 264).

Espera-se que a presença do público, apesar de não promovermos, à partida, a interatividade na sua participação direta, seja uma participação ativa no âmbito da individualidade particular de cada espetador. A partilha do momento, do risco associado ao tempo-real e à improvisação (quando a performance tem uma vertente de improvisação), é um momento de rara cumplicidade entre performer e público e a experiência será tanto mais rica quanto mais se estreitar esta cumplicidade. Cumplicidade esta que não implica necessariamente concordância, convivência ou suspensão de pensamento crítico. Pelo contrário, o público é provocado no sentido de olhar criticamente o que acontece à sua frente, à sua volta, incluindo, nesse olhar, as suas memórias, as suas expectativas, as suas referências, a sua curiosidade. É um mesmo momento que é partilhado, sem mais.

Quero que o público salte para o lago comigo. Peço que escutem, que coloquem tudo dentro da cabeça, vejam o que vos agrada, vejam o que não vos agrada e esse será o vosso trabalho e prazer.

(Moss, 2015, anexo I, p. 220)

³⁴ Robert Wilson é um encenador que tem impactado decisivamente o mundo do teatro e da ópera. Artista visionário tem, no uso da luz, uma das suas assinaturas. A utilização de estruturas simples no movimento e a cenografia dos seus trabalhos são também marcas da sua identidade artística.

Robert Wilson³⁴ apresenta também uma perspetiva interessante neste capítulo de gestão da relação com o público, tranquilizando tanto público como criadores:

Não faz mal perderem-se! Não é necessário compreender cada segundo
[de uma performance] [...].

Deixem o público perder-se. Não faz mal. (Wilson citado em Dow, 2015)

Segundo Gil (2001), a emoção tem origem no movimento, e não o contrário, i.e., a emoção não determina, mas faz-se determinar pelo movimento, pelo gesto físico ou vocal. Esta perspetiva, em conjunto com a de Cunningham que assume que todo o movimento é por si próprio expressivo, ajuda-nos a contextualizar, extrapolando para outras manifestações artísticas, que apesar da procura ideológica, por parte destes artistas, do esvaziamento do sentido, o próprio *output*, seja ele movimento ou som, tem, em si, a génese da emoção. Defendemos uma emoção que não é afetada por nada mais do que o movimento ou som em si mesmos. Defendemos ainda uma manifestação física desinteressada que nos ajuda a construir um plano de imanência integrador.

Acreditamos que é através da criação de novas performances que podemos potenciar o desenvolvimento de uma nova linguagem, com maior ou menor universalidade. Cláudia Marisa Oliveira (2016) acredita que, na dança, essas novas criações foram a principal razão que fez a dança estar, atualmente, num grau de contemporaneidade estética mais transversal no seu domínio artístico.

O que fez com que a dança desse um salto foi o aparecimento de novas criações... não foi o lado do intérprete. [...] [por exemplo] o Merce Cunningham cria escola, cria uma técnica. Ele apresenta uma nova proposta artística e o intérprete vai-se encontrando nela. (anexo I, p. 248)

A dança é um bom exemplo neste sentido integrador da contemporaneidade. Mais do que a música, ou mesmo o teatro, a dança conseguiu ir respondendo, de forma mais efetiva, ajustando-se técnica e esteticamente, aos desafios do tempo e das propostas dos seus criadores.

5.2. Quartas Paredes (2014)

5.2.1. Descrição

Quartas Paredes | performance para presença, voz, música/live electronics e manipulação de imagem

(desenvolvida no âmbito do curso de DAD, para a exposição “Experimento”)

Março de 2014 na Galeria da FBAUP

(v. figura 20 e figura 21)

Nada se encerra em si mesmo. A voz vai muito além do que pode ser ouvido.

O momento do encontro com o público. A ansiedade do performer encerrado no espaço da sua representação. A intensidade do momento que alimenta e é alimentado pela sua realidade transformada, que se projeta num tempo distendido e que a faz ecoar num devir metamórfico. As paredes onde estão. O espaço que envolve. O tempo que escorre.

Bruno Pereira | presença, corpo, voz

Dimitris Andrikopoulos | música, live electronics

Horácio Tomé Marques | manipulação de imagem

5.2.2. Os pressupostos

Quartas paredes, uma performance para presença, voz, áudio e vídeo, conceptualiza-se, num primeiro momento, a partir da particularidade do espaço de intervenção: a Galeria da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP).

O espaço neutro de Galeria funciona simultaneamente como uma limitação, uma vez que não assume uma personalidade espacial definida – um não-espaço -, e ao mesmo tempo como um desafio para conceber um objeto artístico performativo, obrigado, pela sua natureza, a interagir com um espaço com tais características.

Há dois corpos que nos interessam de imediato pois quebram essa já referida neutralidade: o retângulo central da galeria, que a secciona pela sua dimensão, e a janela que nos conduz ao terraço, sendo o único ponto de contacto direto com o exterior. Estes dois corpos estão frente a frente. Estudam-se. Partilham o espaço e oferecem-lhe, finalmente, uma unidade identitária. A janela e seu conteúdo exhibe-se perante o núcleo central da galeria como se de uma performance contínua se tratasse. A imagem que atravessa o vidro da portada vai-se transformando, pela metamorfose do tempo.

EXPERIMENTO

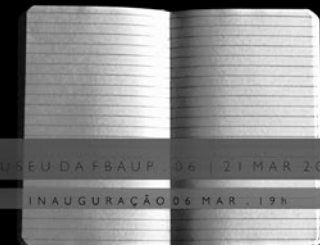
Laboratório Aberto
Investigadores do Primeiro Ano
DAD 2013/14

Experimentos é um espaço laboratorial aberto e colectivo, onde se pretende evidenciar o carácter transversal e omnipresente dos processos criativos, testados sob as cinco diferentes perspectivas dos investigadores do primeiro ano do Doutoramento em Arte e Design da FBAUP. A transversalidade e complexidade dos processos criativos é tema central deste espaço de reflexão e experimentação intermediário. A galeria transforma-se em laboratório de observação, onde diferentes hipóteses e testes sobre múltiplas variáveis que condicionam o processo criativo estão expostos. Do espaço ao tempo, do contexto à participação, da multidisciplinaridade à colaboração, da imaginação à autoria, da omnipresença à intenção... Abordado sob cinco lentes distintas mas naturalmente cruzadas, os objectos apresentados assumem um carácter totalmente experimental e sugestivo, cuja observação constituirá matéria de estudo para os projectos individuais de cada um dos investigadores, ao longo do seu projecto de investigação.

EXPOSIÇÃO DAD
DOCTORAMENTO
EM
ARTE E
DESIGN 13.14

EXPERIMENTO

O PROCESSO CRIATIVO EM ANÁLISE



MUSEU DA FBAUP - 06 | 21 MAR 2014

INAUGURAÇÃO 06 MAR - 19h

BRUNO PEREIRA
FÁTIMA SÃO SIMÃO
PARINAZ FAGHIHI
PATRÍCIA WIELEWICKI
TELMO CASTRO

U. PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

DAD
DOCTORAMENTO EM ARTE E DESIGN

EXPERIMENTO

O PROCESSO CRIATIVO EM ANÁLISE

"Olhando para as modificações históricas ocorridas, não parece indispensável, longe disso, que a função autor permaneça constante na sua forma, na sua complexidade e mesmo na sua existência.", M. Foucault, in O que é um autor? A quem de direito? é um momento de reflexão sobre a autoria. O trabalho resulta de um conjunto de entrevistas a artistas, performers, agentes e outros profissionais da cultura, interpelados sobre questões de autoria. Estas entrevistas foram realizadas no âmbito do projecto de doutoramento desta investigadora que, intercalando excertos destas e citações de Foucault, vem sublinhar a importância da autoria no processo criativo.

FÁTIMA SÃO SIMÃO

A quem de direito? - da autoria no processo criativo
em colaboração com Daniel Pinheiro e Tiago Bôto

A imaginação pode sempre levar-nos para lugares novos e desconhecidos e revelar janelas, onde ideias inovadoras podem produzir efeitos profundos no processo criativo de cada um. Imaginary garden flowers é uma janela para um jardim imaginário, onde estruturas em arame e sombras desempenham o papel de estudos iniciais, diferindo conforme a perspectiva de onde são observadas, alterando a nossa concepção mental à medida que nos movimentamos. As sombras criadas geram desenhos e ideias diferentes, na nossa mente. Sombras claras e escuras das flores penduradas vão mudando conforme a brisa ou a deslocação da luz incidente, sugerindo novas propostas. Quando essas sombras são fotografadas, a composição de cada registo revela sempre uma nova criação artística.

PARINAZ FAGHIHI

Imaginary garden flowers

"lines without mind" ou linhas sem mente, é um desvio provocatório ao acto de desenhar, um vislumbre intencional na construção aleatória que procura num sistema entrópico ou no caos o discernimento da grafia para além da grafia. Este sistema, vive da intencionalidade do tacto e da acção do imaginar o acontecimento seguinte, num resultado inimitável, irrepitível, contrário a suposições ou dogmas, é um sistema livre, caminha por onde as forças e as geometrias resultantes da Física lhe impõem, não se interroga, não tem dúvidas perante as Leis Universais claras e indiscutíveis, num "Continuum" cego da viagem até ao seu próprio silêncio, onde não existe acção ou movimento.

TELMO CASTRO

O tempo e o lugar das linhas com som

Nada se encerra em si mesmo. A voz vai muito além do que pode ser ouvido. O momento do encontro com o público. A ansiedade do performer encerrado no espaço da sua representação. A intensidade do momento que alimenta e é alimentado pela sua realidade transformada que se projecta num tempo distendido e que a faz ecoar num devir metamórfico. As paredes onde estão. O espaço que envolve. O tempo que escorre.

BRUNO PEREIRA

Quartas Paredes: performance para presença, voz, áudio e vídeo (estreia a 6 de Março - 19h30. Ressonância até 21 de Março)

Bruno Pereira | presença, voz
Dimitris Andrikopoulos | música, live electronics
Horácio Tomé Marques | manipulação de imagem

Experimentar ações colaborativas entre diferentes universos criativos é a proposta deste trabalho que articula competências do Design e da Gastronomia a partir do problema inventado: "atribuir um sabor base para cada cor do sistema CMYK". A dimensão sensorial do paladar é explorada em busca da associação dos sabores base - doce, salgado, amargo e azedo - fundamentos do trabalho de um chef de cozinha, às cores do sistema CMYK - ciano, magenta, amarelo e preto - pigmentos base de impressão e fundamentais para o trabalho de um designer. Os processos criativos envolvidos e os resultados do experimento que contou com a colaboração de um profissional da área da Gastronomia, são apresentados convidando o expectador a ver, refletir e degustar.

PATRÍCIA WIELEWICKI

Territórios híbridos: CMYK
em colaboração com Juliana Wielewicksi

Fig. 20

Desdobrável da exposição "experimento" onde é estreada a obra Quartas Paredes - parte exterior

Fig. 21

Desdobrável da exposição "experimento" onde é estreada a obra Quartas Paredes - parte interior

Atento, o bloco central, funciona como um espectador que, no entanto, ainda não bate palmas, nem se emociona pelo espetáculo que vai sendo apresentado mesmo à sua frente. A performance que se encontra tradicionalmente encerrada no seu espaço de representação está agora livre, não tem paredes, não tem limites naquele terraço que é o palco que carrega as imagens projetadas no monitor que se concretiza no vidro da janela. É o tal bloco central, o público, que se encontra condicionado, que se encontra contido entre paredes, que encontra limites claros à sua liberdade de decisão enquanto espectador. O papel inverte-se, mas nada muda. Ainda assim aquela estrutura influencia a performance e fá-la sentir-se transformada. A projeção dessa transformação acaba por se refletir em si própria e no espectador, num exercício contínuo de alimentação e realimentação, do performer para o público, sendo o inverso ainda mais verdadeiro. A observação contínua e crítica carrega de ansiedade e angústia quem se apresenta, quem se faz transparecer naqueles momentos que escorrem num tempo que ecoa a sua própria ação. Tudo vive no tempo e vai para além do que se ouve ou vê... vai para além dos sentidos. Explodem os sentidos e deixamos fluir o tempo onde retorna a ressonância da ação, da performance, reaproveitando os motivos que lhe dão base, formando uma nova performance que já não se contém em si mesmo. Está para além de si própria.

Convertemos esta relação dos elementos arquitetónicos num objeto colaborativo que bebe da metáfora e mais uma vez constrói uma nova camada de significação. Estendemos os contornos de um processo criativo que, como se disse, parte de um conceito *site-specific* mas que extrapola o seu conteúdo por uma série de associações e conceitos que nos conduzem a um resultado também ele estendido de exploração temporal da performance.

Define-se um conceito, uma estrutura, uma macro forma (v. figura 22), exploram-se recursos, testam-se processos de criação e prepara-se o espaço para uma progressão coerente em tempo-real, com uma forte componente de interação entre os elementos que cosem a performance. Esses elementos que se complementam e que se influenciam definindo o rumo final do objeto performativo.

A multidimensionalidade do tempo, do espaço e dos media de representação da presença é explorada numa perspetiva tendencialmente poética.

Esta abordagem multidimensional concretiza-se, em conteúdo artístico, de forma interdisciplinar e colaborativa, com a participação ativa de mais dois investigadores e performers.

A música eletrónica base é composta por um compositor que manipula ainda eletrónica em tempo-real e interage com o performer e com o contexto envolvente, onde público, e o próprio espaço, tomam parte. O artista visual faz o mesmo com a ima-

gem que se projeta de uma e de outra forma, transformada pelo tempo e pelo gesto visual do artista. Os três artistas são aqui tomados como performers eles mesmos uma vez que os três interagem no tempo, e em tempo real, afetando de forma efetiva o desenvolvimento da performance no seu todo.

Quartas paredes interage com o conceito já conhecido de *quarta parede*, que se

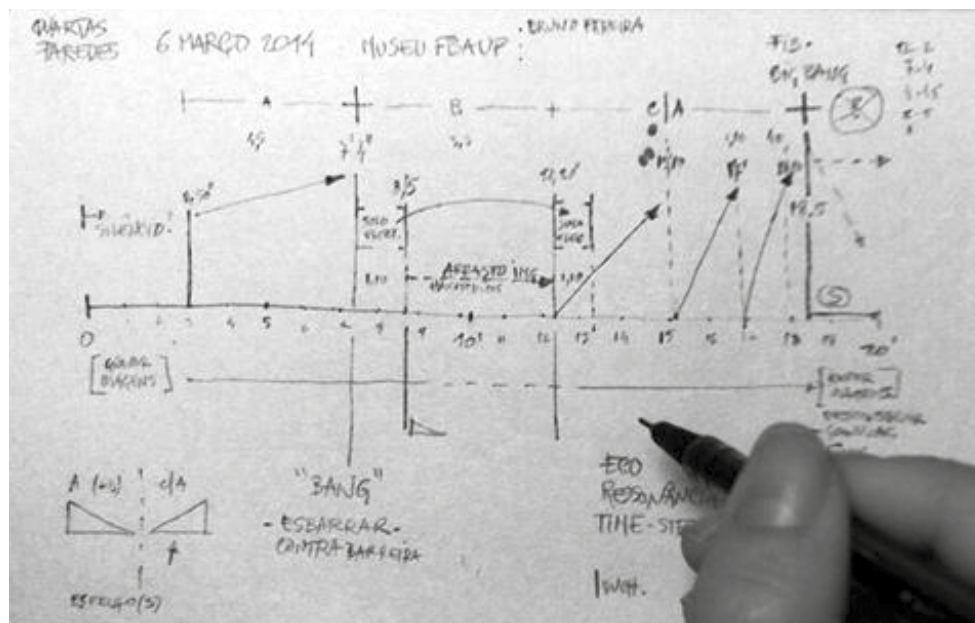


Fig. 22

*Pre-score
draft de forma da
performance
Quartas Paredes*

refere a uma parede imaginária situada na boca de cena de um palco. Para além das 3 paredes físicas existentes nos palcos convencionais, esta quarta parede faz a divisão virtual do palco e da plateia, do público. O plural de *quarta* aponta para a extração desse afastamento para outras camadas de significação e metaforicamente para uma crescente claustrofobia do performer dentro do próprio palco, provocada por si mesmo e pelas suas ansiedades que o contexto impõe de forma assertiva.

Na sua génese, a quarta parede faz parte da *suspensão da descrença*, onde o público olha para a ação encenada no palco (ou no ecrã de cinema) e decide aceitar momentaneamente que a ação fictícia é real. Diderot terá estado na origem desta expressão quando refere, citado por Borie (2004), que “caso façais uma composição, ou caso representeis, pensai no espectador apenas como se este não existisse. Imaginai, na borda do teatro, uma enorme parede que vos separe da plateia; representai como se a cortina não se levantasse” (p.167).

Muitos têm sido os autores que têm trabalhado com este conceito, mas essencialmente numa perspetiva de relacionamento com o público, como é o caso de Antonin Artaud, mais um nome fundamental na mudança de paradigma do papel tradicional

de teatro e criador do *theatre of cruelty*. Artaud considerava que as tradicionais barreiras entre o palco e o auditório deveriam ser totalmente removidas e que a ação deveria acontecer em torno do público, envolvendo-o. Para além de Artaud muitos outros defendiam este conceito como Max Reinhardt, que sustentava a abolição desta separação entre público e palco e como Brecht que, no seu *teatro épico*, incluía inúmeros elementos que implicavam derrubar a quarta parede colocando, por exemplo, os seus atores em comunicação direta com o público, fazendo-o perceber que estava no meio de uma ficção e quebrando o efeito da parede imaginária (Svetina, 2009).

No entanto, a obra *Quartas paredes* tem o seu foco desviado para o performer em si mesmo, num ato individual de catarse da ansiedade de se expor.

5.2.3. Apresentações

A obra *Quartas Paredes* foi já apresentada, depois da sua estreia no Museu da FBAUP (fevereiro 2014, Porto), no Festival ESMAE (abril 2014, Porto) e no Museu Municipal Abade Pedrosa (Maio 2014, Santo Tirso) (v. figura 23 e figura 24). Foram ainda apresentados os seus pressupostos teóricos em formato conferência no Festival ESMAE – apresentação de trabalhos de elementos do i2ADS – NIMAE (abril 2014, Porto); numa sessão de trabalho, promovida pelo NEA do i2ADS, no âmbito da visita de Andrea Creech à FBAUP e à Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo

do Politécnico do Porto (ESMAE) (Junho 2014, Porto); no projeto IICS – Interdisciplinary Involvement in Community Spaces (Maio 2014, Izmir, Turquia) e no *Music and Research festival* de Tilburgo (Abril



Fig. 23
Ressonância
Performativa de
Quartas Paredes,
no Museu
Municipal Abade
Pedrosa,
Santo Tirso,
2014

2016, Tilburgo, Holanda) (v. figura 25). Foi ainda lançado um artigo científico nos Cadernos do Imagens do Real Imaginado (IRI) (2015) que pode ser lido integralmente no anexo III deste documento.

BRUNO PEREIRA | PRESENÇA, VOZ
DIMITRIS ANDRIKOPOULOS | MÚSICA, LIVE ELECTRONICS
HORÁCIO TOMÉ MARQUES | MANIPULAÇÃO DE IMAGEM, LIVE VIDEO

18 MAIO 18H00
MUSEU MUNICIPAL ABADE PEDROSA
SANTO TIRSO
AQUANDO DE "THE CORNER"
POR JOÃO BATISTA

QUARTAS PAREDES

PERFORMANCE PARA PRESENÇA, VOZ, ÁUDIO E VÍDEO

RESSONÂNCIA ATÉ DIA 24...
Terça a sexta-feira: 9h00-18h00 | Sábado 14h00-19h00

Nada se encerra em si mesmo. A voz vai muito além do que pode ser ouvido.
O momento do encontro com o público.
A ansiedade do performer encerrado no espaço de representação.
A intensidade do momento que alimenta e é alimentado pela sua realidade transformada que se projecta num tempo distendido e que a faz ecoar num devir metamórfico.
As paredes onde estão. O espaço que envolve.
O tempo que escorre.

Quartas Paredes é uma peça de arte performativa contemporânea que propõe uma reflexão simultaneamente introspecção e extrospecção, mas também assíncrona, à volta da ansiedade, percepção de tempo e espaço, baseada no encontro entre o performer e a audiência. Usa uma abordagem conceptual que desdobra o evento em ato (tempo-real) e instalação (ressonância do ato) e uma dramaturgia criativa, inovadora e de impacto emocional intenso, substanciada por constituintes sonoros, verbais/não verbais e visuais, criados, emitidos e manipulados de forma estratégica, com o objectivo de colocar questões de ordem filosófica, através de atitude e materialização artísticas. Tem uma âncora no seguinte poema:

"Perfeito é não quebrar
A imaginária linha
Exacta é a recusa
E puro é o nojo"

Sophia de Mello Breyner Andresen

Quartas Paredes é uma criação colectiva partilhada entre Bruno Pereira, Dimitris Andrikopoulos e Horácio Tomé Marques. É, simultaneamente, um laboratório de investigação transversal aos projectos de investigação dos seus criadores.
Bruno Pereira: Barítono com várias formações (Ópera, Gestão Cultural, Tecnologias da Música, Engenharia), Coordenador dos Serviços Internacionais e Professor na ESMAE, Director dos Festivais Harmos Classical e Plural e Investigador em Performance Contemporânea (doutorando FBAUP).
Dimitris Andrikopoulos: Compositor activo, Professor / Coordenador do Mestrado em Composição e Teoria Musical da ESMAE, Investigador em Composição (doutorado em Composição pela Universidade de Birmingham), galardoado com alguns prémios internacionais em composição. A sua obra inclui peças transversais à eletrónica, e à música acústica. Encontram-se algumas publicadas em plataformas áudio (CD).
Horácio Tomé Marques: Artista Multimédia formado em Design, Professor na ESMAE, DAI - Departamento de Artes da Imagem, investigador em interfaces cérebro-computador e a sua aplicação na arte contemporânea (doutorando FEUP, UT Austin | Portugal, FCT, programa Digital Media). Expõe regularmente.



PRESENTING:
RESEARCHERS
PERFORMERS
AND THEIR WORK

PERFORMANCES 4 APRIL

FUSE	20:30h
DALTONES	21:30h
MARKEN DE WINTERMANN	22:15h

WHERE?
CONAKEL, ZWISSENPLEIN 1

MUSIC & RESEARCH FESTIVAL
4-5 APRIL

ACCESSOIRES POUR PETTES ET TROMPES

12-1294. Méthode de chassie, volume 1. 12-1295. Méthode de chassie, volume 2. 12-1296. Méthode de chassie, volume 3. 12-1297. Méthode de chassie, volume 4. 12-1298. Méthode de chassie, volume 5. 12-1299. Méthode de chassie, volume 6. 12-1300. Méthode de chassie, volume 7. 12-1301. Méthode de chassie, volume 8. 12-1302. Méthode de chassie, volume 9. 12-1303. Méthode de chassie, volume 10. 12-1304. Méthode de chassie, volume 11. 12-1305. Méthode de chassie, volume 12. 12-1306. Méthode de chassie, volume 13. 12-1307. Méthode de chassie, volume 14. 12-1308. Méthode de chassie, volume 15. 12-1309. Méthode de chassie, volume 16. 12-1310. Méthode de chassie, volume 17. 12-1311. Méthode de chassie, volume 18. 12-1312. Méthode de chassie, volume 19. 12-1313. Méthode de chassie, volume 20. 12-1314. Méthode de chassie, volume 21. 12-1315. Méthode de chassie, volume 22. 12-1316. Méthode de chassie, volume 23. 12-1317. Méthode de chassie, volume 24. 12-1318. Méthode de chassie, volume 25. 12-1319. Méthode de chassie, volume 26. 12-1320. Méthode de chassie, volume 27. 12-1321. Méthode de chassie, volume 28. 12-1322. Méthode de chassie, volume 29. 12-1323. Méthode de chassie, volume 30. 12-1324. Méthode de chassie, volume 31. 12-1325. Méthode de chassie, volume 32. 12-1326. Méthode de chassie, volume 33. 12-1327. Méthode de chassie, volume 34. 12-1328. Méthode de chassie, volume 35. 12-1329. Méthode de chassie, volume 36. 12-1330. Méthode de chassie, volume 37. 12-1331. Méthode de chassie, volume 38. 12-1332. Méthode de chassie, volume 39. 12-1333. Méthode de chassie, volume 40. 12-1334. Méthode de chassie, volume 41. 12-1335. Méthode de chassie, volume 42. 12-1336. Méthode de chassie, volume 43. 12-1337. Méthode de chassie, volume 44. 12-1338. Méthode de chassie, volume 45. 12-1339. Méthode de chassie, volume 46. 12-1340. Méthode de chassie, volume 47. 12-1341. Méthode de chassie, volume 48. 12-1342. Méthode de chassie, volume 49. 12-1343. Méthode de chassie, volume 50. 12-1344. Méthode de chassie, volume 51. 12-1345. Méthode de chassie, volume 52. 12-1346. Méthode de chassie, volume 53. 12-1347. Méthode de chassie, volume 54. 12-1348. Méthode de chassie, volume 55. 12-1349. Méthode de chassie, volume 56. 12-1350. Méthode de chassie, volume 57. 12-1351. Méthode de chassie, volume 58. 12-1352. Méthode de chassie, volume 59. 12-1353. Méthode de chassie, volume 60. 12-1354. Méthode de chassie, volume 61. 12-1355. Méthode de chassie, volume 62. 12-1356. Méthode de chassie, volume 63. 12-1357. Méthode de chassie, volume 64. 12-1358. Méthode de chassie, volume 65. 12-1359. Méthode de chassie, volume 66. 12-1360. Méthode de chassie, volume 67. 12-1361. Méthode de chassie, volume 68. 12-1362. Méthode de chassie, volume 69. 12-1363. Méthode de chassie, volume 70. 12-1364. Méthode de chassie, volume 71. 12-1365. Méthode de chassie, volume 72. 12-1366. Méthode de chassie, volume 73. 12-1367. Méthode de chassie, volume 74. 12-1368. Méthode de chassie, volume 75. 12-1369. Méthode de chassie, volume 76. 12-1370. Méthode de chassie, volume 77. 12-1371. Méthode de chassie, volume 78. 12-1372. Méthode de chassie, volume 79. 12-1373. Méthode de chassie, volume 80. 12-1374. Méthode de chassie, volume 81. 12-1375. Méthode de chassie, volume 82. 12-1376. Méthode de chassie, volume 83. 12-1377. Méthode de chassie, volume 84. 12-1378. Méthode de chassie, volume 85. 12-1379. Méthode de chassie, volume 86. 12-1380. Méthode de chassie, volume 87. 12-1381. Méthode de chassie, volume 88. 12-1382. Méthode de chassie, volume 89. 12-1383. Méthode de chassie, volume 90. 12-1384. Méthode de chassie, volume 91. 12-1385. Méthode de chassie, volume 92. 12-1386. Méthode de chassie, volume 93. 12-1387. Méthode de chassie, volume 94. 12-1388. Méthode de chassie, volume 95. 12-1389. Méthode de chassie, volume 96. 12-1390. Méthode de chassie, volume 97. 12-1391. Méthode de chassie, volume 98. 12-1392. Méthode de chassie, volume 99. 12-1393. Méthode de chassie, volume 100. 12-1394. Méthode de chassie, volume 101. 12-1395. Méthode de chassie, volume 102. 12-1396. Méthode de chassie, volume 103. 12-1397. Méthode de chassie, volume 104. 12-1398. Méthode de chassie, volume 105. 12-1399. Méthode de chassie, volume 106. 12-1400. Méthode de chassie, volume 107. 12-1401. Méthode de chassie, volume 108. 12-1402. Méthode de chassie, volume 109. 12-1403. Méthode de chassie, volume 110. 12-1404. Méthode de chassie, volume 111. 12-1405. Méthode de chassie, volume 112. 12-1406. Méthode de chassie, volume 113. 12-1407. Méthode de chassie, volume 114. 12-1408. Méthode de chassie, volume 115. 12-1409. Méthode de chassie, volume 116. 12-1410. Méthode de chassie, volume 117. 12-1411. Méthode de chassie, volume 118. 12-1412. Méthode de chassie, volume 119. 12-1413. Méthode de chassie, volume 120. 12-1414. Méthode de chassie, volume 121. 12-1415. Méthode de chassie, volume 122. 12-1416. Méthode de chassie, volume 123. 12-1417. Méthode de chassie, volume 124. 12-1418. Méthode de chassie, volume 125. 12-1419. Méthode de chassie, volume 126. 12-1420. Méthode de chassie, volume 127. 12-1421. Méthode de chassie, volume 128. 12-1422. Méthode de chassie, volume 129. 12-1423. Méthode de chassie, volume 130. 12-1424. Méthode de chassie, volume 131. 12-1425. Méthode de chassie, volume 132. 12-1426. Méthode de chassie, volume 133. 12-1427. Méthode de chassie, volume 134. 12-1428. Méthode de chassie, volume 135. 12-1429. Méthode de chassie, volume 136. 12-1430. Méthode de chassie, volume 137. 12-1431. Méthode de chassie, volume 138. 12-1432. Méthode de chassie, volume 139. 12-1433. Méthode de chassie, volume 140. 12-1434. Méthode de chassie, volume 141. 12-1435. Méthode de chassie, volume 142. 12-1436. Méthode de chassie, volume 143. 12-1437. Méthode de chassie, volume 144. 12-1438. Méthode de chassie, volume 145. 12-1439. Méthode de chassie, volume 146. 12-1440. Méthode de chassie, volume 147. 12-1441. Méthode de chassie, volume 148. 12-1442. Méthode de chassie, volume 149. 12-1443. Méthode de chassie, volume 150. 12-1444. Méthode de chassie, volume 151. 12-1445. Méthode de chassie, volume 152. 12-1446. Méthode de chassie, volume 153. 12-1447. Méthode de chassie, volume 154. 12-1448. Méthode de chassie, volume 155. 12-1449. Méthode de chassie, volume 156. 12-1450. Méthode de chassie, volume 157. 12-1451. Méthode de chassie, volume 158. 12-1452. Méthode de chassie, volume 159. 12-1453. Méthode de chassie, volume 160. 12-1454. Méthode de chassie, volume 161. 12-1455. Méthode de chassie, volume 162. 12-1456. Méthode de chassie, volume 163. 12-1457. Méthode de chassie, volume 164. 12-1458. Méthode de chassie, volume 165. 12-1459. Méthode de chassie, volume 166. 12-1460. Méthode de chassie, volume 167. 12-1461. Méthode de chassie, volume 168. 12-1462. Méthode de chassie, volume 169. 12-1463. Méthode de chassie, volume 170. 12-1464. Méthode de chassie, volume 171. 12-1465. Méthode de chassie, volume 172. 12-1466. Méthode de chassie, volume 173. 12-1467. Méthode de chassie, volume 174. 12-1468. Méthode de chassie, volume 175. 12-1469. Méthode de chassie, volume 176. 12-1470. Méthode de chassie, volume 177. 12-1471. Méthode de chassie, volume 178. 12-1472. Méthode de chassie, volume 179. 12-1473. Méthode de chassie, volume 180. 12-1474. Méthode de chassie, volume 181. 12-1475. Méthode de chassie, volume 182. 12-1476. Méthode de chassie, volume 183. 12-1477. Méthode de chassie, volume 184. 12-1478. Méthode de chassie, volume 185. 12-1479. Méthode de chassie, volume 186. 12-1480. Méthode de chassie, volume 187. 12-1481. Méthode de chassie, volume 188. 12-1482. Méthode de chassie, volume 189. 12-1483. Méthode de chassie, volume 190. 12-1484. Méthode de chassie, volume 191. 12-1485. Méthode de chassie, volume 192. 12-1486. Méthode de chassie, volume 193. 12-1487. Méthode de chassie, volume 194. 12-1488. Méthode de chassie, volume 195. 12-1489. Méthode de chassie, volume 196. 12-1490. Méthode de chassie, volume 197. 12-1491. Méthode de chassie, volume 198. 12-1492. Méthode de chassie, volume 199. 12-1493. Méthode de chassie, volume 200. 12-1494. Méthode de chassie, volume 201. 12-1495. Méthode de chassie, volume 202. 12-1496. Méthode de chassie, volume 203. 12-1497. Méthode de chassie, volume 204. 12-1498. Méthode de chassie, volume 205. 12-1499. Méthode de chassie, volume 206. 12-1500. Méthode de chassie, volume 207. 12-1501. Méthode de chassie, volume 208. 12-1502. Méthode de chassie, volume 209. 12-1503. Méthode de chassie, volume 210. 12-1504. Méthode de chassie, volume 211. 12-1505. Méthode de chassie, volume 212. 12-1506. Méthode de chassie, volume 213. 12-1507. Méthode de chassie, volume 214. 12-1508. Méthode de chassie, volume 215. 12-1509. Méthode de chassie, volume 216. 12-1510. Méthode de chassie, volume 217. 12-1511. Méthode de chassie, volume 218. 12-1512. Méthode de chassie, volume 219. 12-1513. Méthode de chassie, volume 220. 12-1514. Méthode de chassie, volume 221. 12-1515. Méthode de chassie, volume 222. 12-1516. Méthode de chassie, volume 223. 12-1517. Méthode de chassie, volume 224. 12-1518. Méthode de chassie, volume 225. 12-1519. Méthode de chassie, volume 226. 12-1520. Méthode de chassie, volume 227. 12-1521. Méthode de chassie, volume 228. 12-1522. Méthode de chassie, volume 229. 12-1523. Méthode de chassie, volume 230. 12-1524. Méthode de chassie, volume 231. 12-1525. Méthode de chassie, volume 232. 12-1526. Méthode de chassie, volume 233. 12-1527. Méthode de chassie, volume 234. 12-1528. Méthode de chassie, volume 235. 12-1529. Méthode de chassie, volume 236. 12-1530. Méthode de chassie, volume 237. 12-1531. Méthode de chassie, volume 238. 12-1532. Méthode de chassie, volume 239. 12-1533. Méthode de chassie, volume 240. 12-1534. Méthode de chassie, volume 241. 12-1535. Méthode de chassie, volume 242. 12-1536. Méthode de chassie, volume 243. 12-1537. Méthode de chassie, volume 244. 12-1538. Méthode de chassie, volume 245. 12-1539. Méthode de chassie, volume 246. 12-1540. Méthode de chassie, volume 247. 12-1541. Méthode de chassie, volume 248. 12-1542. Méthode de chassie, volume 249. 12-1543. Méthode de chassie, volume 250. 12-1544. Méthode de chassie, volume 251. 12-1545. Méthode de chassie, volume 252. 12-1546. Méthode de chassie, volume 253. 12-1547. Méthode de chassie, volume 254. 12-1548. Méthode de chassie, volume 255. 12-1549. Méthode de chassie, volume 256. 12-1550. Méthode de chassie, volume 257. 12-1551. Méthode de chassie, volume 258. 12-1552. Méthode de chassie, volume 259. 12-1553. Méthode de chassie, volume 260. 12-1554. Méthode de chassie, volume 261. 12-1555. Méthode de chassie, volume 262. 12-1556. Méthode de chassie, volume 263. 12-1557. Méthode de chassie, volume 264. 12-1558. Méthode de chassie, volume 265. 12-1559. Méthode de chassie, volume 266. 12-1560. Méthode de chassie, volume 267. 12-1561. Méthode de chassie, volume 268. 12-1562. Méthode de chassie, volume 269. 12-1563. Méthode de chassie, volume 270. 12-1564. Méthode de chassie, volume 271. 12-1565. Méthode de chassie, volume 272. 12-1566. Méthode de chassie, volume 273. 12-1567. Méthode de chassie, volume 274. 12-1568. Méthode de chassie, volume 275. 12-1569. Méthode de chassie, volume 276. 12-1570. Méthode de chassie, volume 277. 12-1571. Méthode de chassie, volume 278. 12-1572. Méthode de chassie, volume 279. 12-1573. Méthode de chassie, volume 280. 12-1574. Méthode de chassie, volume 281. 12-1575. Méthode de chassie, volume 282. 12-1576. Méthode de chassie, volume 283. 12-1577. Méthode de chassie, volume 284. 12-1578. Méthode de chassie, volume 285. 12-1579. Méthode de chassie, volume 286. 12-1580. Méthode de chassie, volume 287. 12-1581. Méthode de chassie, volume 288. 12-1582. Méthode de chassie, volume 289. 12-1583. Méthode de chassie, volume 290. 12-1584. Méthode de chassie, volume 291. 12-1585. Méthode de chassie, volume 292. 12-1586. Méthode de chassie, volume 293. 12-1587. Méthode de chassie, volume 294. 12-1588. Méthode de chassie, volume 295. 12-1589. Méthode de chassie, volume 296. 12-1590. Méthode de chassie, volume 297. 12-1591. Méthode de chassie, volume 298. 12-1592. Méthode de chassie, volume 299. 12-1593. Méthode de chassie, volume 300. 12-1594. Méthode de chassie, volume 301. 12-1595. Méthode de chassie, volume 302. 12-1596. Méthode de chassie, volume 303. 12-1597. Méthode de chassie, volume 304. 12-1598. Méthode de chassie, volume 305. 12-1599. Méthode de chassie, volume 306. 12-1600. Méthode de chassie, volume 307. 12-1601. Méthode de chassie, volume 308. 12-1602. Méthode de chassie, volume 309. 12-1603. Méthode de chassie, volume 310. 12-1604. Méthode de chassie, volume 311. 12-1605. Méthode de chassie, volume 312. 12-1606. Méthode de chassie, volume 313. 12-1607. Méthode de chassie, volume 314. 12-1608. Méthode de chassie, volume 315. 12-1609. Méthode de chassie, volume 316. 12-1610. Méthode de chassie, volume 317. 12-1611. Méthode de chassie, volume 318. 12-1612. Méthode de chassie, volume 319. 12-1613. Méthode de chassie, volume 320. 12-1614. Méthode de chassie, volume 321. 12-1615. Méthode de chassie, volume 322. 12-1616. Méthode de chassie, volume 323. 12-1617. Méthode de chassie, volume 324. 12-1618. Méthode de chassie, volume 325. 12-1619. Méthode de chassie, volume 326. 12-1620. Méthode de chassie, volume 327. 12-1621. Méthode de chassie, volume 328. 12-1622. Méthode de chassie, volume 329. 12-1623. Méthode de chassie, volume 330. 12-1624. Méthode de chassie, volume 331. 12-1625. Méthode de chassie, volume 332. 12-1626. Méthode de chassie, volume 333. 12-1627. Méthode de chassie, volume 334. 12-1628. Méthode de chassie, volume 335. 12-1629. Méthode de chassie, volume 336. 12-1630. Méthode de chassie, volume 337. 12-1631. Méthode de chassie, volume 338. 12-1632. Méthode de chassie, volume 339. 12-1633. Méthode de chassie, volume 340. 12-1634. Méthode de chassie, volume 341. 12-1635. Méthode de chassie, volume 342. 12-1636. Méthode de chassie, volume 343. 12-1637. Méthode de chassie, volume 344. 12-1638. Méthode de chassie, volume 345. 12-1639. Méthode de chassie, volume 346. 12-1640. Méthode de chassie, volume 347. 12-1641. Méthode de chassie, volume 348. 12-1642. Méthode de chassie, volume 349. 12-1643. Méthode de chassie, volume 350. 12-1644. Méthode de chassie, volume 351. 12-1645. Méthode de chassie, volume 352. 12-1646. Méthode de chassie, volume 353. 12-1647. Méthode de chassie, volume 354. 12-1648. Méthode de chassie, volume 355. 12-1649. Méthode de chassie, volume 356. 12-1650. Méthode de chassie, volume 357. 12-1651. Méthode de chassie, volume 358. 12-1652. Méthode de chassie, volume 359. 12-1653. Méthode de chassie, volume 360. 12-1654. Méthode de chassie, volume 361. 12-1655. Méthode de chassie, volume 362. 12-1656. Méthode de chassie, volume 363. 12-1657. Méthode de chassie, volume 364. 12-1658. Méthode de chassie, volume 365. 12-1659. Méthode de chassie, volume 366. 12-1660. Méthode de chassie, volume 367. 12-1661. Méthode de chassie, volume 368. 12-1662. Méthode de chassie, volume 369. 12-1663. Méthode de chassie, volume 370. 12-1664. Méthode de chassie, volume 371. 12-1665. Méthode de chassie, volume 372. 12-1666. Méthode de chassie, volume 373. 12-1667. Méthode de chassie, volume 374. 12-1668. Méthode de chassie, volume 375. 12-1669. Méthode de chassie, volume 376. 12-1670. Méthode de chassie, volume 377. 12-1671. Méthode de chassie, volume 378. 12-1672. Méthode de chassie, volume 379. 12-1673. Méthode de chassie, volume 380. 12-1674. Méthode de chassie, volume 381. 12-1675. Méthode de chassie, volume 382. 12-1676. Méthode de chassie, volume 383. 12-1677. Méthode de chassie, volume 384. 12-1678. Méthode de chassie, volume 385. 12-1679. Méthode de chassie, volume 386. 12-1680. Méthode de chassie, volume 387. 12-1681. Méthode de chassie, volume 388. 12-1682. Méthode de chassie, volume 389. 12-1683. Méthode de chassie, volume 390. 12-1684. Méthode de chassie, volume 391. 12-1685. Méthode de chassie, volume 392. 12-1686. Méthode de chassie, volume 393. 12-1687. Méthode de chassie, volume 394. 12-1688. Méthode de chassie, volume 395. 12-1689. Méthode de chassie, volume 396. 12-1690. Méthode de chassie, volume 397. 12-1691. Méthode de chassie, volume 398. 12-1692. Méthode de chassie, volume 399. 12-1693. Méthode de chassie, volume 400. 12-1694. Méthode de chassie, volume 401. 12-1695. Méthode de chassie, volume 402. 12-1696. Méthode de chassie, volume 403. 12-1697. Méthode de chassie, volume 404. 12-1698. Méthode de chassie, volume 405. 12-1699. Méthode de chassie, volume 406. 12-1700. Méthode de chassie, volume 407. 12-1701. Méthode de chassie, volume 408. 12-1702. Méthode de chassie, volume 409. 12-1703. Méthode de chassie, volume 410. 12-1704. Méthode de chassie, volume 411. 12-1705. Méthode de chassie, volume 412. 12-1706. Méthode de chassie, volume 413. 12-1707. Méthode de chassie, volume 414. 12-1708. Méthode de chassie, volume 415. 12-1709. Méthode de chassie, volume 416. 12-1710. Méthode de chassie, volume 417. 12-1711. Méthode de chassie, volume 418. 12-1712. Méthode de chassie, volume 419. 12-1713. Méthode de chassie, volume 420. 12-1714. Méthode de chassie, volume 421. 12-1715. Méthode de chassie, volume 422. 12-1716. Méthode de chassie, volume 423. 12-1717. Méthode de chassie, volume 424. 12-1718. Méthode de chassie, volume 425. 12-1719. Méthode de chassie, volume 426. 12-1720. Méthode de chassie, volume 427. 12-1721. Méthode de chassie, volume 428. 12-1722. Méthode de chassie, volume 429. 12-1723. Méthode de chassie, volume 430. 12-1724. Méthode de chassie, volume 431. 12-1725. Méthode de chassie, volume 432. 12-1726. Méthode de chassie, volume 433. 12-1727. Méthode de chassie, volume 434. 12-1728. Méthode de chassie, volume 435. 12-1729. Méthode de chassie, volume 436. 12-1730. Méthode de chassie, volume 437. 12-1731. Méthode de chassie, volume 438. 12-1732. Méthode de chassie, volume 439. 12-1733. Méthode de chassie, volume 440. 12-1734. Méthode de chassie, volume 441. 12-1735. Méthode de chassie, volume 442. 12-1736. Méthode de chassie, volume 443. 12-1737. Méthode de chassie, volume 444. 12-1738. Méthode de chassie, volume 445. 12-1739. Méthode de chassie, volume 446. 12-1740. Méthode de chassie, volume 447. 12-1741. Méthode de chassie, volume 448. 12-1742. Méthode de chassie, volume 449. 12-1743. Méthode de chassie, volume 450. 12-1744. Méthode de chassie, volume 451. 12-1745. Méthode de chassie, volume 452. 12-1746. Méthode de chassie, volume 453. 12-1747. Méthode de chassie, volume 454. 12-1748. Méthode de chassie, volume 455. 12-1749. Méthode de chassie, volume 456. 12-1750. Méthode de chassie, volume 457. 12-1751. Méthode de chassie, volume 458. 12-1752. Méthode de chassie, volume 459. 12-1753. Méthode de chassie, volume 460. 12-1754. Méthode de chassie, volume 461. 12-1755. Méthode de chassie, volume 462. 12-1756. Méthode de chassie, volume 463. 12-1757. Méthode de chassie, volume 464. 12-1758. Méthode de chassie, volume 465. 12-1759. Méthode de chassie, volume 466. 12-1760. Méthode de chassie, volume 467. 12-1761. Méthode de chassie, volume 468. 12-1762. Méthode de chassie, volume 469. 12-1763. Méthode de chassie, volume 470. 12-1764. Méthode de chassie, volume 471. 12-1765. Méthode de chassie, volume 472. 12-1766. Méthode de chassie, volume 473. 12-1767. Méthode de chassie, volume 474. 12-1768. Méthode de chassie, volume 475. 12-1769. Méthode de chassie, volume 476. 12-1770. Méthode de chassie, volume 477. 12-1771. Méthode de chassie, volume 478. 12-1772. Méthode de chassie, volume 479. 12-1773. Méthode de chassie, volume 480. 12-1774. Méthode de chassie, volume 481. 12-1775. Méthode de chassie, volume 482

5.3. Suspensão/distensão v.1 (2014)

5.3.1. Descrição

Suspensão/ Distensão v.1

Bruno Pereira

Julho 2014

Galeria da FBAUP

Instalação vídeo/performance: 16'40"

Obra criada e apresentada no âmbito de PEA 2/Doutoramento Arte e Design.

Apresentação da obra na exposição coletiva

"Heterotopias: percursos criativos paralelos"

De 25 de Julho a 6 de Agosto de 2014 no Museu da FBAUP (v. figura 26)

A distensão do espaço e a desintegração da obra num jogo de desconstrução temporal. Um tempo que se constrói com a sobreposição de diferentes tempos que congelam fragmentos de algo que já passou, já se manifestou e se reorganiza com nova significação.

O tempo que se organiza, se repete em extensão, que se transfere em símbolos que se consolidam nesse tempo, nesse espaço e nesse contexto.

Uma reflexão sobre um tempo que não é contemporâneo de si mesmo. Uma reflexão

sobre um tempo que se reflete diferentemente pelos espaços que nunca se partilham. Uma reflexão sobre a impossibilidade da experiência total que faça tocar o mesmo tempo e o mesmo espaço.

Fig. 26
*Cartaz da
exposição
"Heterotopias:
percursos
criativos
paralelos"
onde é estreada a
obra Suspensão/
distensão v1*



5.3.2. A gênese criativa e o seu enquadramento

O conceito de tempo é, juntamente com o espaço, o motor criativo da criação da obra *Suspensão/distensão v1*. Uma obra que assinala, no seu próprio título, uma vontade de desenvolvimento do conceito, apresentando-se como a primeira versão de exploração da reorganização do tempo, através de *distorções criativas*, como refere Schechner (1988), e que apontam para uma demarcação do tempo performativo relativamente ao tempo linear cronológico.

Inspira-se ainda no conceito de temporalidade do regime estético das artes de Rancière (2010) e define-se pela “copresença de temporalidades heterogêneas” (p.28). Para além destas duas inspirações criativas, a obra busca ainda algum despojamento na abordagem artística e técnica, com elementos do quotidiano, uma postura performativa tendencialmente anónima e o recurso a meios técnicos pouco elaborados, procurando a dissolução da correlação entre tema e seu modo de representação, tão característico do regime estético das artes já referido. Procura de alguma forma o banal que se pode concretizar em belo, “por ser um vestígio do verdadeiro” e torna-se vestígio do verdadeiro “por ser arrancada à sua evidência” (Rancière, 2010, p. 38). A exploração dos conceitos de tempo e espaço nesta performance/instalação audiovisual torna óbvia a articulação direta entre a presente obra e o objeto de estudo do meu projeto individual de investigação.

5.3.3. Os elementos

Na proposta desta obra *Suspensão/Distensão v.1* assume-se um lado simbólico que a trespassa e lhe atribui um conjunto mais alargado de significação.

(v. figura 28, figura 29, figura 30 e figura 31)

A cadeira

A cadeira surge aqui como um dos elementos do quotidiano. Elemento que poderá ainda causar alguma dúvida, um espaço de reflexão, sobre a utilidade da mesma na instalação. Será que devo utilizá-la para me sentar? Sentar e permanecer no “espaço” performativo ouvindo “o silêncio dos sons que já lá estavam”? ou voltar a cadeira para a televisão e assistir ao vídeo em reprodução? Essa decisão deixada ao visitante é também ela, em si mesmo, um elemento de interação com o espectador, que determina também a possível plasticidade da instalação, que se transforma no tempo e no contexto.

O bloco de pedra

O bloco de pedra como mais um objeto do cotidiano. Um elemento que se apresenta uno e que sofre depois um processo de desmultiplicação pelo espaço. A quebra do bloco como catarse do processo de fragmentação do tempo, do espaço e da obra em si. A possibilidade de um corpo se transformar e se reorganizar num novo tempo e num novo espaço mediante a sua envolvimento contextual. A metáfora da tentativa de nova organização da unidade individual ou coletiva, que arrasta o performer para a necessidade primeira de quebra da unidade primordial.

O espelho

Espelho como elemento que reflete a nossa própria imagem. O espectador que assume simultaneamente (tempos e funções simbólicas sobrepostos) o lugar de espectador e de performer, ocupando o lugar da *presença* que surge nos outros pontos da instalação, nas televisões. É mais uma possibilidade de interação disponível. A instalação não força o espectador a isso, apenas lhe permite essa aproximação se a mesma aproximação for desejada. É assim uma instalação que não pretende ser invasiva, mas que dá oportunidade, a quem visita a exposição, de penetrar em diversas diferentes camadas de conteúdos e logo de significação.

Foucault (1984), no desenvolvimento da relação entre utopia e heterotopia, elabora sobre o elemento do espelho, servindo-nos de inspiração:

O espelho é, acima de tudo, uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar. No espelho eu vejo-me a mim mesmo, lá onde eu não estou, num espaço irreal, que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá, lá onde eu não estou, uma espécie de sombra que dá a minha própria visibilidade para mim mesmo, que me torna capaz de me ver a mim mesmo, lá, onde eu estou ausente - tal é a utopia do espelho. Mas é também uma heterotopia, uma vez que o espelho existe realmente, e onde ele tem sobre o espaço que eu ocupo uma espécie de efeito contrário; é a partir do espelho que eu me ausento do lugar onde eu estou, uma vez que eu me vejo a mim mesmo lá. [...] O espelho funciona como uma heterotopia neste sentido: ele faz este lugar que eu ocupo, no momento que eu olho para mim mesmo no vidro ao mesmo tempo, real, conectado com todo o espaço que o rodeia, e completamente irreal, uma vez que para ser percebido é preciso passar através desse ponto virtual que está lá. (p. 47)

O espelho está partido. Rasga-se a utopia que, ainda assim, permanece, em estilhaços.

O plinto

O plinto tem uma dupla função de:

- 1) aproximar a performance/instalação da “linguagem” de exposição em espaço galeria uma vez que é um elemento muito comum neste tipo de eventos
- 2) representar, simbolicamente, um elemento de pedestal, de altar, conferindo às imagens que passam na televisão colocada no topo do plinto, uma característica de maior importância simbólica remetendo para uma espécie de momento cerimonial.

A televisão

A televisão como media de retransmissão da performance *ao vivo*. A propositada utilização de modelos antigos de televisão remetem para uma ideia de supremacia do conteúdo estético em relação à tecnologia, conferindo ainda maior coerência à escolha de elementos, de alguma forma banais, do dia a dia, como uma normal cadeira e um bloco de pedra estilhaçado. O nível *low-fi* das televisões e dos *headphones* utilizados permitem ainda uma reprodução vídeo e áudio sem pretensão, despojada de grande detalhe e qualidade, remetendo para um conceito desejado do normal, do banal, do anónimo.

5.3.4. Camadas de penetração e significação

A obra é apresentada ao público com a possibilidade de diferentes níveis de penetração e interação, que podem ser geridos pelo próprio visitante. Estes diferentes níveis de contacto com a obra vão naturalmente influenciar a significação relativa da performance/instalação.

A primeira camada pode considerar-se o momento de contacto com o lado escultórico da própria instalação, a relação entre plinto, cadeira, televisão, pedra, espelho e lado do cubo central da galeria. O preenchimento minimal das paredes com a aproximação, propositadamente tosca, a um ambiente quotidiano e despojado. O reflexo da luz do espelho na parede como um projetor de luz que ilumina um espaço performativo, um palco, que se constrói marginalmente naquele momento e naquele espaço não esperado. Ainda o espelho partido, estilhaçado na perspectiva óbvia de quebra da organização temporal linear, da quebra da unidade do reflexo e respetiva impossibilidade de reprodução fiel da imagem que se faz refletir, a multidimensionalidade da nova significação simbólica da utilização do espelho.

A segunda camada podemos considerar como sendo a observação dos conteúdos vídeo de cada uma das televisões. Não existe indicação de onde começa a performance e por onde esta circula, ao longo dos 16'40" de duração do vídeo que depois se reproduz em *loop*. Apesar do *loop* do vídeo, a percepção do auditor nunca será a mesma, uma vez que irá circular pelos diferentes lados da instalação. Essa combinação será a garantia de uma aleatoriedade e uma rotura do *loop* vídeo em questão, explorando-se assim o conceito de *ressonância performativa*, que distende o tempo da performance em si mesmo. As possíveis alterações da posição das cadeiras (pelo público) e/ou as diferentes posições de visualização da instalação são outros fatores que permitem expandir este objetivo de um contínuo lento de construção da obra no tempo. Um tempo devir que transforma a obra sem regras ou imposições. Se nenhuma alteração existir essa é, por si só, a transformação existente.

A terceira camada de penetração nos conteúdos e na própria instalação relaciona-se com o áudio que integra cada um dos vídeos. O áudio foi construído com base num conjunto de registos sonoros de diferentes espaços, com a sobreposição de uma voz que reproduziu um conjunto de palavras reconhecíveis nos registos sonoros e que pontuavam, no tempo, conversas que descontextualizadas perdiam o seu sentido e a relevância da sua significação. Mais uma vez o jogo com o tempo. A cristalização/suspensão de vários momentos no passado (num tempo que já passou, numa perspetiva cronológica linear) e a organização desses mesmos momentos, numa nova linha do tempo que transforma o próprio equilíbrio da linearidade do tempo cronológico. Tanto no vídeo como no áudio existem *frames* que são eliminados com o objetivo de manter a nova linha do tempo em constante perturbação, com saltos temporais que pretendem desarticular a leitura linear do tempo como é habitual. Outra particularidade do áudio de suspensão/distensão v.1 é a gestão da impossibilidade física de juntar vários espaços no mesmo. A banda sonora, se assim lhe quisermos *hollywoodescamente* chamar, explora a sobreposição do registo sonoro de vários espaços em simultâneo, transportando para a imaginação do auditor, a construção de um novo espaço resultante daquela fusão impossível. Essa gestão da impossibilidade é também um dos pontos explorados pela própria arquitetura da instalação que, pela sua disposição em quatro paredes de um cubo, impede a visualização integral da instalação num mesmo instante e num mesmo espaço. O visitante terá que viajar pela galeria para conseguir ter uma percepção da referida arquitetura da instalação. No entanto, como já foi referido, essa movimentação pela galeria irá necessariamente implicar perdas na aquisição da totalidade do conteúdo audiovisual.

Importante ainda referir a captação rudimentar dos sons que mais uma vez aponta para um lado despojado, quotidiano e tendencialmente não tecnológico da instalação. Nenhum processo de sinal foi realizado na edição e mistura do áudio. Existiram apenas alterações da distribuição do áudio numa nova linha temporal e sobreposições de sons em ambiente multipista, permitindo realizar a mistura das várias pistas, manipulando assim o resultado sonoro final.

A quarta camada tem que ver com o nível de interação com o visitante que é, no entanto, gerida pelo próprio visitante que decide, a cada momento, o nível de penetração nas camadas anteriormente referidas, mas também naquela que intervém diretamente com a instalação, com a possibilidade de mexer nas cadeiras, nos pedaços partidos da pedra; com a possibilidade de se tornar performer ativo, ao interagir no palco criado pelo espelho que traça um novo “vídeo” em tempo real.

A quinta camada, íntima, privada, é a da interpretação que cada espectador faz da obra. Da fruição ou desconforto que esta lhe provoca. Da integração ou rejeição da mesma.

5.3.5. O texto

As palavras/frases extraídas dos registos sonoros efetuados, e que foram gravadas e interpretadas pela *voz off*, foram as seguintes:

Não sim. As mesas e os cavaletes.

Há coisas que vais a casa levar. Há coisas que tens que medir.

Não, ele vem ter comigo. Vamos todos.

Estavas muito stressado. Isto tem dois metros pá!

Vais lá ter. Foi lindo.

Ele voltou a falar comigo.

Petite façon.

Ela tem que fazer aqui nos dias que correm e eu pronto.

5.3.6. Guião

Fig. 27

**Estrutura base
de Suspensão/
distensão v1**

	1 ^A 1 ^B 1 ^C	1 ^D 1 ^E 1 ^F 1 ^{A'}	
TV1	0' 1' 2' 3' 4' 5' 6' 7' 8' 9' 10' 11' 12' 13' 14' 15' 16' 16'40''		
	2 ^A	2 ^B 2 ^C 2 ^D 2 ^{C'} 2 ^E 2 ^F	
TV2			
	3 ^A	3 ^B 3 ^C 3 ^D 3 ^{A'}	
TV3			
	ESP ^A		
ESP	0' 1' 2' 3' 4' 5' 6' 7' 8' 9' 10' 11' 12' 13' 14' 15' 16' 16'40''		

(v. Figura 27)

1^A

Uma televisão desligada em cima de um plinto

Uma cadeira vazia

Um bloco de pedra intacto em cima da cadeira

1^B

Entrada do performer

1^C

O performer senta-se // *improvisação*

1^D

O performer quebra o bloco de pedra atirando-o contra o chão

1^E

Plano do bloco de pedra partido, no chão. Planos intercalados da face e das mãos.

1^F

Reorganização espacial dos pedaços de pedra partidos

1^{A'}

Uma televisão desligada em cima de um plinto

Uma cadeira vazia

2^A

Uma televisão desligada em cima de um plinto

Uma cadeira vazia

2^B

Entrada do performer // *improvisação*

2^C

Reorganização espacial dos pedaços de pedra partidos

2^D

O performer senta-se // *improvisação*

2^{C'}

Reorganização espacial dos pedaços de pedra partidos

2^E

O performer de pé // *improvisação*

2^F

O performer sai

3^A

Uma televisão desligada em cima de um plinto

Uma cadeira vazia

3^B

Entrada do performer // *improvisação*

3^C

O performer sai

3^D

Reorganização espacial dos pedaços de pedra partidos

3^{A'}

Uma televisão desligada em cima de um plinto

Uma cadeira vazia

ESPA

Plinto com espelho partido na superfície superior

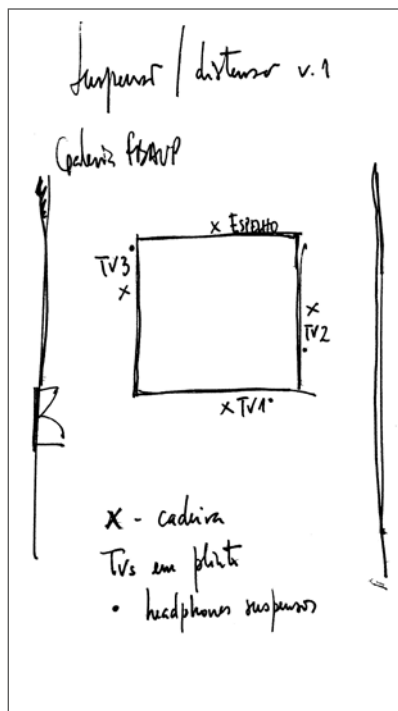


Fig. 28
*Esboço de
esquema de
implementação
na Galeria da
FBAUP
Suspensão/
Distensão v1*



Fig. 29
*Pormenor
TV1 - Suspensão/
Distensão v1*



Fig. 30
*Pormenor
TV3 - Suspensão/
Distensão v1*



Fig. 31
*Pormenor
espelho
Suspensão/
Distensão v1*

5.4. Sonnet 18 (2015)

5.4.1. Descrição

Bruno Pereira e Girilal Baars

Abril 2015

Performance (aproximadamente 16').

Café concerto ESMAE, Porto – 9 de abril 2015

Maus hábitos, Porto – 10 de abril 2015

5.4.2. A génese criativa e o seu enquadramento

A performance apresentada no café-concerto da ESMAE e nos Maus Hábitos do Porto teve a sua génese no encontro mais ou menos furtivo, entre Bruno Pereira e Garilal Baars.

O artista indiano/holandês, nascido na Rússia e residente na Suécia, visitou o Porto em Abril de 2015, e proporcionou-se um encontro através de um amigo comum - o produtor cinematográfico José Quinta Ferreira – que, conhecendo o trabalho de ambos entendeu haver interesse em promover este encontro. Desse mesmo encontro saiu a vontade de fazer algo em conjunto. O desconhecimento do trabalho de cada um era mútuo e também por isso decidimos arriscar uma sessão de improvisação vocal, sem qualquer pré-preparação.

Marcamos um encontro.

Nesse encontro sentámo-nos a uma mesa e decidimos começar a improvisar, recorrendo apenas à voz. Houve uma empatia imediata na comunicação e o resultado foi bastante interessante, ajustando a análise ao contexto específico e às expectativas criadas.

Ficámos por ali naquele dia.

Decidimos encontrarmo-nos uma vez mais, agora com um texto. Sentimos a necessidade de alargar o nosso leque de possibilidades de representação com um texto. Um texto qualquer. Um texto que apenas tivesse letras e palavras – fonemas, portanto – organizados de uma qualquer forma.

Decidimos escolher algo do grande repertório literário de todos os tempos: Shakespeare, o soneto nº18 que acaba por dar o nome à performance pelo seu papel iniciador.

No encontro seguinte trabalhou-se o texto como descrito de seguida e fomos transformando o contexto de representação com a introdução de elementos grotescos e um pouco *non-sense* a funcionar como adereços de um cenário hiper-real que

criava uma tensão, por vezes cómica, na interação dos dois performers. Intuitivamente fomos entrando e saindo de uma dimensão outra, carregando simbolicamente a performance de forma leve, mas inevitável.

O desenvolvimento das ideias e da interação fez-nos desejar fazer mais uma sessão de improvisação. Nesta fase havia já uma pequena estrutura que conduzia uma narrativa que não existia formalmente. Era apenas pequenos pontos de contato que permitissem ainda maior flexibilidade dentro das secções.

Depois da quarta sessão decidimos apresentar o resultado daquela semana de trabalho a um público de forma espontânea, sem pré-avisos, sem marcações. Escolhemos o café-concerto da ESMAE, logo após o almoço e os Maus Hábitos (v. figura 32) no dia seguinte, à hora do lanche.



Fig. 32
Sonnet 18,
Fotos da
Performance de
10.04.2015,
Maus Hábitos,
Porto



5.4.3. Os elementos

Na proposta desta obra Sonnet 18 assume-se um lado simbólico que a trespassa e lhe atribui um conjunto mais alargado de significação.

O texto

William Shakespeare escreveu 154 sonetos supostamente criados no final do século XVI. Escolhemos o soneto 18 por mera coincidência apesar de este ser um dos seus sonetos mais famosos.

O soneto é um poema de 14 versos que rimam com um determinado padrão. Nos sonetos de Shakespeare o padrão de rima é abab cdcd efef gg, com os dois últimos versos a resumir os primeiros 12 versos ou então apresentando-se como um final surpreendente.

A escolha de um texto com uma métrica e rima específicas acabou por ser definidor do restante processo.

Uma vez que o conteúdo do texto não é central na abordagem do mesmo não faremos mais elaborações sobre a análise textual do soneto.

Sonnet 18

Shall I compare thee to a summer's day?

Thou art more lovely and more temperate:

Rough winds do shake the darling buds of May,

And summer's lease hath all too short a date;

Sometime too hot the eye of heaven shines,

And often is his gold complexion dimm'd;

And every fair from fair sometime declines,

By chance or nature's changing course untrimm'd;

But thy eternal summer shall not fade,

Nor lose possession of that fair thou ow'st;

Nor shall Death brag thou wander'st in his shade,

When in eternal lines to time thou grow'st:

So long as men can breathe or eyes can see,

So long lives this, and this gives life to thee.

William Shakespeare

Discutiram-se várias possibilidades para o tratamento do texto. Acabámos por optar pela tradução do texto para português e para russo através de um processo que causasse degradação do conteúdo. Pela especificidade do texto sabíamos que o Google tradutor iria falhar numa tradução cuidada pelo que avançamos com a utilização dessa ferramenta de tradução automática uma vez que cumpria o objetivo pretendido de uma forma que não podíamos controlar o que também nos agradou no processo de gestão da deterioração do texto. Traduziu-se e reverteu-se o texto, para ambas as línguas, uma série de vezes para que a metamorfose fosse ainda mais profunda pela repetição do processo.

Para adicionar mais uma camada de degradação ao texto, iria improvisar sobre o texto em russo e Girilal Baars sobre o texto em português (Girilal Baars, filho de pai indiano e mãe holandesa, nasceu na Rússia e fala fluentemente a língua). Não houve a preocupação de executar com correção a fonética das línguas.

A improvisação vocal seria assim particularmente desligada do conteúdo semântico das palavras e da própria fonética das mesmas. Como se se assistisse à criação de um universo sonoro intermédio, sem nação, sem uma identidade determinada.

Tradução automática em português e russo do Sonnet 18 de William Shakespeare

Devo te comparar a um dia de verão?

Dolzhen li ya sravnit' tebya v letniy den'?

Tu és mais linda e mais temperado.

Ty boleye prekrasnoy i boleye umerennym.

Os ventos fortes agitar gomos de maio

Sil'nyye vetry peremeshat' butony maya

Alguem de verão korotkoesvidanie também.

Leto Prokat korotkoesvidanie tozhe.

Céu zharkoglaz Algum tempo muito fácil

Sky zharkoglaz nekotoryye ochen' legkoye vremya

E muitas vezes a sua cor pintada de ouro;

I chasto ikh zolotoy rospis'yu tsvet;

E cada feira de justo cai imediatamente

I kazhdyi spravedlivym iz yarmarki srazu padayet

Acidentalmente ou mudar o curso da natureza, não aparada;

Sluchayno ili izmenit' khod prirody, neobreznyye;

*Mas teu verão eterno não deve desaparecer,
No tvoy vechoyeto leto ne opadet,
Também perder posse desse justo tu ow'st,
Takzhe poteryat' vladeniye , chto spravedlivaya ty ow'st,
Ele também não deve se gabar morte você wand'rest em sua
sombra,
On takzhe ne dolzhen khvastat'sya smerti vy wand'rest v
yego teni,
Quando em linhas eternas de tempo que você grow'st.
Kogda v vechnykh liniy vremeni vy grow'st.*

*Enquanto os homens podem respirar ou os olhos podem ver,
V to vremya kak muzhchiny mogut dyshat' ili glaza mogut
videt',
Até então, a vida deste e isso dá vida a ti não.
Do tekh por, zhizn' eto i eto ne dayet zhizn' tebe net.*

O café

Local de encontro, de partilha.

“Vamos tomar um café?” é uma frase que encerra culturalmente um multi-significado. Não implica objetivamente que se vá realmente beber um café. O ato de eventualmente beber o café seria apenas mais um desfecho possível do encontro. Poderá apenas querer significar “Vamos sair para falar”.

“Queres vir cá a casa tomar um café?”

No fundo, Sonnet 18, é isso mesmo. Um encontro para falar entre dois improvisadores.

Os bibelôs de porcelana e o napperon de renda - o trauma de infância e um universo onde até as palavras são em francês

A introdução dos restantes três elementos físicos da performance/improvisação (os bibelôs de porcelana, o *napperon* de renda e o próprio rádio) criam simbolicamente uma nova relação espaço-temporal, um não sincronismo temporal que nos ajuda a trabalhar sobre a dimensão *tempo*, que temos vindo a explorar, no âmbito da nossa investigação e criação artística individual, consciente e concetualmente, especificamente através deste processo de tempos sobrepostos. A referência kitsch

(v. figura 35) desejada amplifica um pouco o ambiente criado com o recurso a uma comunicação *non-sense* de linguagem não convencional – logo uma não-linguagem – sem nível direto de semântica.

O rádio

Interessava-nos um instrumento sonoro suficientemente neutro que pudesse partilhar o espaço acústico das vozes. Pela organicidade das vozes interessava recorrer a uma tecnologia simples cuja sofisticação não destruísse o lado simbolicamente *kitsch*. De qualquer forma era também desejado um nível de interação direta com uma interface rudimentar. O rádio, sem antena, em AM³⁵, produz uma aproximação a um ruído branco³⁶ que, com a mudança entre as bandas de frequência de transmissão das ondas radiofônicas vai filtrando as frequências dos sons reproduzidos criando um som resultante que se vai transformando. As interferências eletromagnéticas, características deste modo de transmissão AM, adicionavam mais um nível de degradação do som inicial.

Combinando este equalizador frequencial com a possibilidade de gestão dinâmica, através do volume do rádio, a alternância ON/OFF ou AM-FM e os sons da própria mecânica do aparelho (os botões de play, pause, open do deck de K7, etc) conseguiu-se ir aumentando a gama de possibilidades sonoras de um objeto do nosso quotidiano, como o rádio.

A alternância esporádica e inesperada entre a transmissão AM e FM ia causando uma disrupção forte no conteúdo entregue. Essas surpreendentes incursões no FM serviram simultaneamente como estímulo externo ao desenvolvimento da improvisação vocal.

Outra vez os bibelôs de porcelana e o napperon de renda

A convivência diária, durante a infância, com elementos semelhantes a este leva à introdução destes objetos como em forma de *purga*. É como um processo psicanalítico de regressão, mas que em vez de nos conduzir a uma memória apaziguadora do colo da mãe, nos conduz a uma memória estranha de interação forçada com o dito, o bibelô. É a necessidade de confrontar essa memória “traumática” – dramatizando o processo como convém – para a liquidar. Este confronto com a memória serve ainda para a transformar numa outra com um contexto significante diverso. O bibelô, agora parte integrante de uma performance, parece ganhar uma razão que justifica a sua existência. Um momento que acaba por salvar o bibelô pela sua imolação naquela postura angelical e arrogante de quem perenemente nos olha sem

³⁵ Transmissão AM é uma transmissão de rádio que utiliza Modulação em Amplitude ao contrário da transmissão FM que utiliza Modulação em Frequência

³⁶ Ruído branco é um som que resulta da combinação simultânea de todas as frequências

sequer se dar ao esforço de criticar. É um olhar distante que, no entanto, não nos permite relaxar.

Cobre-lhe os olhos. (v. figura 34)

Fig. 33
*Casal de
bibelôs em
perigo*
Sonnet 18



Fig. 35
*Bibelôs
mix*
Sonnet 18

Fig. 34
*Bibelô com
olhos cobertos
por uma fita
de natal*
Sonnet 18



A superioridade que apenas se belisca pelo pó que se acumula nas suas vestes brilhantes de porcelana *alike*.

“Mãe, quero partir estes bonecos.”

Um silêncio que salva temporariamente aquele casal que não partilha mais do que aquela estante.

Porém, finalmente, o bibelô sente que está verdadeiramente em perigo. Perdeu a sua vantagem. (v. figura 33)

Mais cedo ou mais tarde serás meu.

5.5. Da comunicação e outras Lindas Ideias sobre Tempos Sobrepostos (2015)

5.5.1. Descrição

Performance/instalação para voz, vozes e eletrónica bem-comportada*

Uma mesa e uma linha discursiva sem princípio nem fim. A justaposição impossível de tempos desfasados no *chronos* e a construção de um novo espaço de micro-fragmentos de outros espaços remete-nos para uma zona de turbulência onde se redefine uma nova relação espaço-tempo.

Festival ESMAE 2015 (v. figura 36)

Data: Das 15h de 6 de Maio até às 11h de dia 7 de Maio de 2015

Local: Café concerto – ESMAE

*colaboração de Pedro Santos

na programação MAX/MSP

Mesa no centro do “palco” com uma iluminação de cena. Iluminação pontual por cima da mesa criando um círculo de luz no chão e iluminando essencialmente a mesa e os elementos (altifalantes e performer).

1 mesa, 1 cadeira, 2 altifalantes

Conversa entre dois altifalantes e performer. (v. figura 37)



Fig. 36
Cartaz da performance/instalação “da comunicação e outras lindas ideias sobre tempos sobrepostos” Festival ESMAE 2015

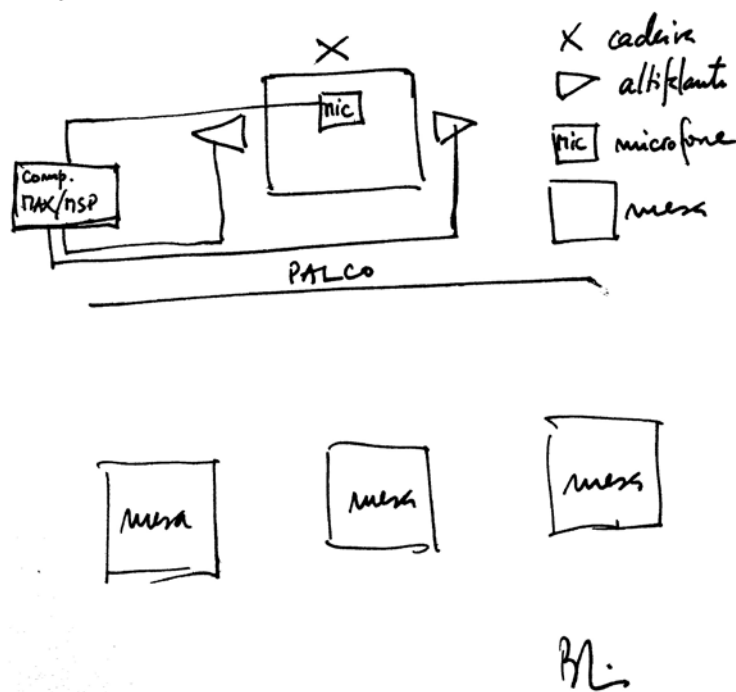
O altifalante reproduz sons captados num outro espaço e reproduzidos com desfaseamento temporal e processamento de efeito. São ainda reproduzidos aleatoriamente excertos gravados durante a própria performance. O processo de reprodução aleatória dos sons pré-gravados e dos sons gravados durante a performance, que acabam

Fig. 37

Esboço de esquema de implementação “Da comunicação e outras lindas ideias sobre tempos sobrepostos”

Da comunicação e outras lindas ideias sobre tempos sobrepostos 2015

Graf. conceitual ESMAE



também por serem reproduzidos de forma desfasada, são controlados pelo software MAX/MSP da Cycling 74.

5.5.2. A gênese criativa e o seu enquadramento

O performer entra em *palco* precedido de uma mensagem de início de espetáculo. Trabalha-se a ideia de fronteira entre os conceitos de drama social e drama teatral de Victor Turner (1988), reforçada simbolicamente pela *construção* de um espaço configurado e iluminado enquanto um palco cénico (*palcoscenico*). Um encontro social, num café, que é anunciado e tratado como uma performance teatral. Segundo Turner(1988), a performance social é constante e não deixamos de representar quando nos encontramos com amigos ou colegas num momento de lazer. Nesta performance faz-se uma *representação* da representação de um drama social o que, como é natural e desejável, transforma profundamente a experiência que serve de base iniciática do conceito deixando, por isso, *a posteriori* - no momento da leitura -, de o ser.

Não houve qualquer desejo ou vontade de parecer ser outra coisa que não aquilo que realmente parece, i.e., não houve, à partida, qualquer desejo de representar

mais do que é apresentado (apesar de assumir a representação como algo que é representado).

Essa decisão sobre se parece isto ou aquilo cabe ao espectador.

Mas, será que, ao nível da fruição, da experiência, se ganha alguma coisa com a procura incessante da compreensão do que está a ser *recebido*? Não se limitará assim a abrangência da nossa experiência enquanto fruidores? Porque não arriscamos *experienciar* – que acaba por ser uma expressão redundante pelo lado de risco inerente à *experienciação* – de forma mais *plena*?

A performance, deliberadamente longa, duracional, recorreu na sua concretização a uma improvisação vocal prioritariamente reativa aos conteúdos pré-gravados reproduzidos nos altifalantes, mas também aos sons ambiente do espaço envolvente como se existissem vários níveis de interação a funcionar simultaneamente. Esta preponderância de interação poderia inclusivamente levar-nos a não considerar esta uma performance a solo. Se fosse Cage a comentar este tópico certamente iria defender – se se preocupasse com essa necessidade – que não se tratava de uma performance a solo uma vez que os sons do espaço, dos espetadores ou dos visitantes (uma vez que ninguém assistiu à totalidade da performance a não ser próprio performer que na sua qualidade de criador/intérprete e fruidor o fez) se traduziriam em conteúdo e não apenas em ruído de fundo ou simples estímulos para a improvisação. Cage apresenta, no nosso entender, uma visão muito interessante do nosso quotidiano considerando, por exemplo, que as pessoas quando esperam por alguma coisa (numa fila do supermercado, no trânsito, no consultório médico, etc) podem escutar a música produzida pela organização dos sons do espaço envolvente e que podem ver a dança no movimento das pessoas que nos rodeiam. Esta visão propõe o que nos sugere um espaço de *fantasia* (na perspetiva Hanslickiana de atividade de puro intuir), um espaço de alargamento da experiência, um espaço de desconstrução simbólica do quotidiano, a transformação semântica dos elementos por alteração do contexto de observação ou participação.

Essa improvisação vocal, sem estrutura formal previamente definida, era gerida em tempo real durante a performance e de acordo, como se disse, com os estímulos que fossem surgindo. (v. figura 38)

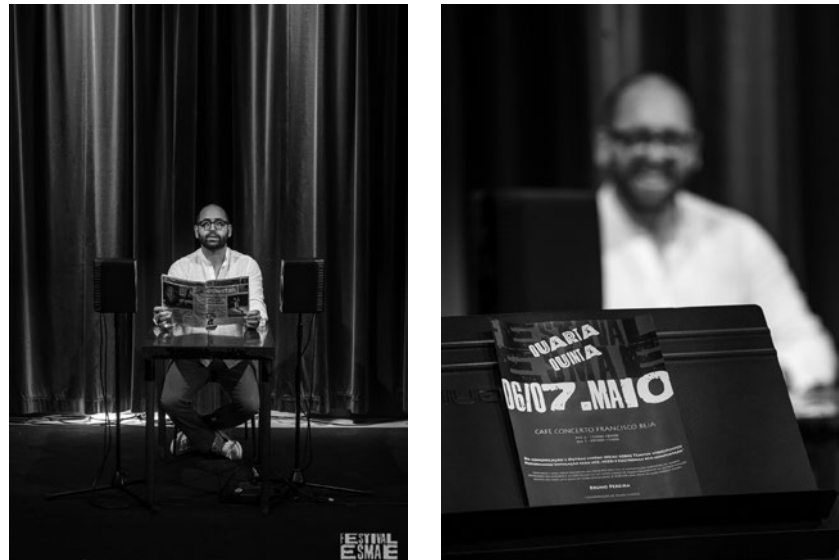
³⁷ Os sons utilizados foram essencialmente selecionados de um banco de sons captados pelo investigador/performer durante vários anos, em diferentes espaços e contextos.

Incluem sons de máquinas, multidões, trânsito, aeroportos, aviões, conferências, TVs, reuniões, cidades, etc. Como se disse alguns sons adicionais foram gravados (a voz do performer) durante a performance e foram sendo utilizados posteriormente, no decorrer da mesma.

Os sons pré-gravados, de várias fontes sonoras³⁷, organizados numa pasta do MAX/MSP, foram sendo reproduzidos aleatoriamente. Depois de escolhido o ficheiro, a reprodução do mesmo era feita a partir de um ponto específico, também ele aleatório, durante um período de tempo aleatório (dentro de um intervalo de tempo definido pela duração dos ficheiros). Todas estas ações foram programadas por forma a garantir o maior nível de aleatoriedade possível.

Fig. 38

Imagens da estreia de Comunicação e outras Lindas Ideias sobre tempos sobrepostos (2015), no Festival ESMAE



³⁸ Pressure zone microphone

³⁹ threshold

A voz do performer ia sendo captada (através de um microfone PZM³⁸) e gravada (pelo próprio computador gerido pelo MAX/MSP) quando o nível de pressão acústica produzida ultrapassasse o nível definido de limiar³⁹, acionando o gravador. Essa gravação era depois armazenada automaticamente na pasta de ficheiros áudio pré-gravados, tornando-se mais um dos ficheiros que poderia, posteriormente, ser selecionado no processo aleatório de escolha do software. Assim, o nível de interação ganhou ainda mais um nível de complexidade uma vez que muitas vezes o performer iria inclusivamente interagir consigo mesmo desfasado temporalmente. (v. figura 39)

Este importante detalhe concretiza ainda um outro elemento que atravessa esta investigação e os seus processos criativos e concetuais: a ressonância performativa. Desta forma, e ao contrário de outras obras descritas neste documento onde a *ressonância performativa* acontece cronologicamente após a performance física, temos uma *ressonância performativa* que se inicia durante a própria performance impactando-a, transformando-a e transformando-se a si mesma. A performance gera a sua própria ressonância e acolhe-a posteriormente como performance em si mesmo. Cria-se aqui uma espiral que reutiliza, a um nível superior, o mesmo material temático que pelo desfasamento incorrido adquire uma nova significação e impacta diferentemente o desenvolvimento da improvisação.

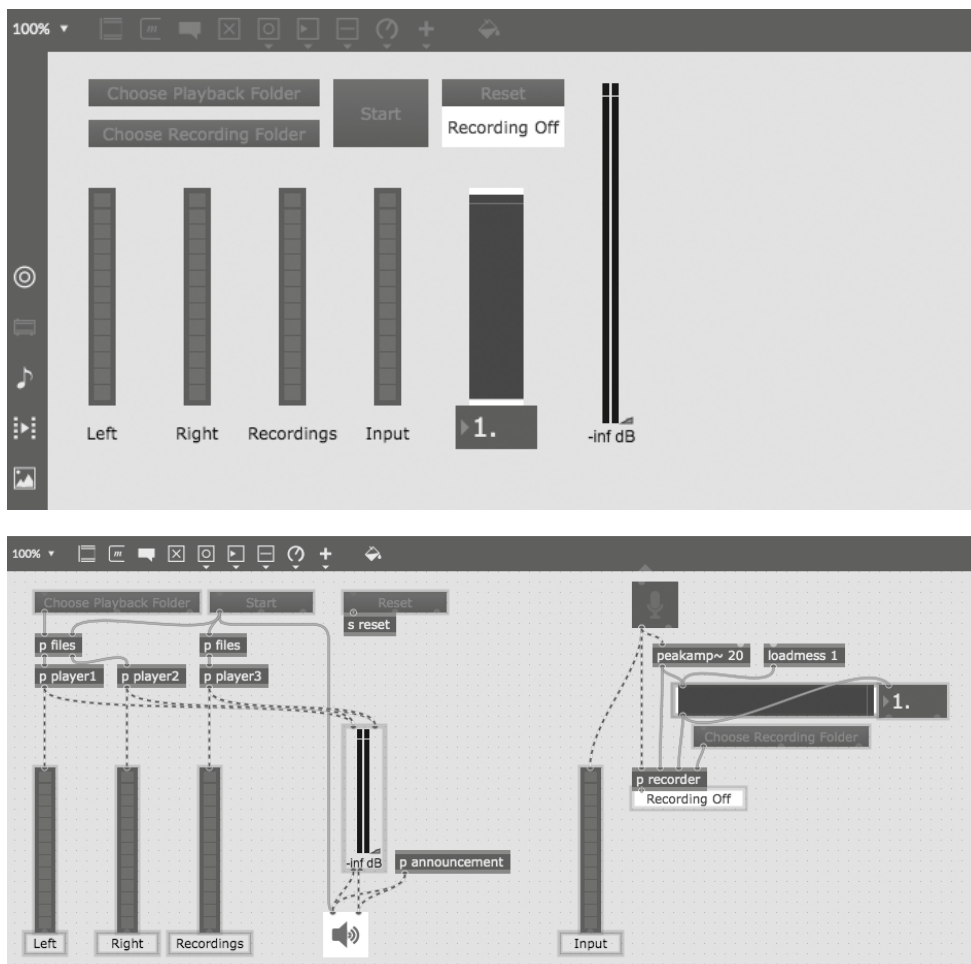


Fig. 39
MAX/MSP
patch
(Pedro Santos)
Da comunicação
de outras lindas
ideias sobre
tempos sobrepostos
(screenshots)

Esta performance desenvolve a ideia de criação de uma nova relação espaço-tempo a partir da sobreposição de tempos e espaços que se reorganizam num espaço-tempo *terceiro*. Este lado plástico – ou se quisermos, elástico – do tempo e do espaço é um dos conceitos mais trabalhados nesta investigação, quer do ponto de vista da reflexão concetual, quer do ponto de vista do processo criativo. Introduz ainda uma reflexão sobre a comunicação e o seu lado muitas vezes efêmero e circunstancial. Essa reflexão é, como se deixou já implícito, introduzida no processo criativo, mas não pretende ter impacto direto na condução da improvisação que procurou ser eminentemente reativa.

Em 2011, o artista Christian Vialard convidou 18 músicos para interpretar a sua obra *Asymphonie monoton silence* em locais e horários distintos. As gravações destes 18 momentos foram depois editadas e agregadas num único registo apresentado numa exposição.

Também aqui se trabalha o mesmo conceito de quebra do conceito de linearidade espaço-temporal que define uma grande maioria de eventos musicais.

Da *comunicação* e outras *lindas ideias* sobre *Tempos sobrepostos* está pensada

para poder ser evolutiva e tornar-se ainda mais complexa, com a instalação de um maior número de altifalantes com *feeds* diferenciados por altifalante.

5.6. Improvisos sobre “Acordos” e “Euritmias” de Jorge Coimbra (2015)

5.6.1. Descrição

Data: Sexta, dia 20 de Novembro 2015, 22h00

Local: Café concerto Francisco Beja, ESMAE Porto (v. figura 40)

Um happening, um improviso no séc. XXI

O que é que se pode tratar?

Ocorre-nos um princípio (des)ordenador:

Reagir e “entender” a obra artística de Jorge Coimbra a partir da explosão sonora e corporal a que seremos sujeitos, como contraponto dessacralizador.

Bruno Pereira (*voz e eletrónica*)

Carlos Azevedo (*piano*)

José Carlos (*contrabaixo*)

Hugo Lopes (*saxofone*)

Alexandre (*bateria*)

Sérgio Tavares (*contrabaixo elétrico, samplers*)

Horácio Tomé Marques (*guitarra imagética*)

5.6.2. Enquadramento

Esta improvisação foi assumida como sendo um desafio distinto das restantes obras apresentadas no âmbito desta investigação. Foi um desafio coletivo para uma improvisação livre com o estímulo visual de algumas obras do artista plástico Jorge Coimbra. Sem qualquer ensaio prévio ou mesmo conhecimento de quem seriam os restantes performers, preparou-se um evento denominado como happening. Apesar de conter algumas características do happening, como a imprevisibilidade e a improvisação, não poderá ser formalmente considerado como tal uma vez que não houve interação direta do público que assumiu uma postura mais convencional de espetador como observador. Este detalhe, apesar de não ser o único, acaba por ser definitivo na rejeição do conceito de happening, como o conhecemos desde o seu crivo, nos

finais dos anos 50 do século XX, pelo americano Allan Kaprow. Vamos assumir assim que se tratou de uma performance com uma grande abertura a nível da preparação e que conduziu a uma improvisação, que apesar de se fazer propositadamente limitar pelo estímulo visual dos quadros que pendiam nas paredes do espaço, acabou por ser bastante aberta pela não preparação dos conteúdos da improvisação. Não havia também nenhum pressuposto concetual comum a todos os participantes o que foi mais um ponto de novidade desta performance relativamente a outras. Outra e decisiva diferença foi o número de intervenientes na improvisação, abrindo-a exponencialmente e obrigando a um diálogo multicéfalo permanente onde, não poucas vezes, se explorou a cacofonia resultante deste manancial discursivo.

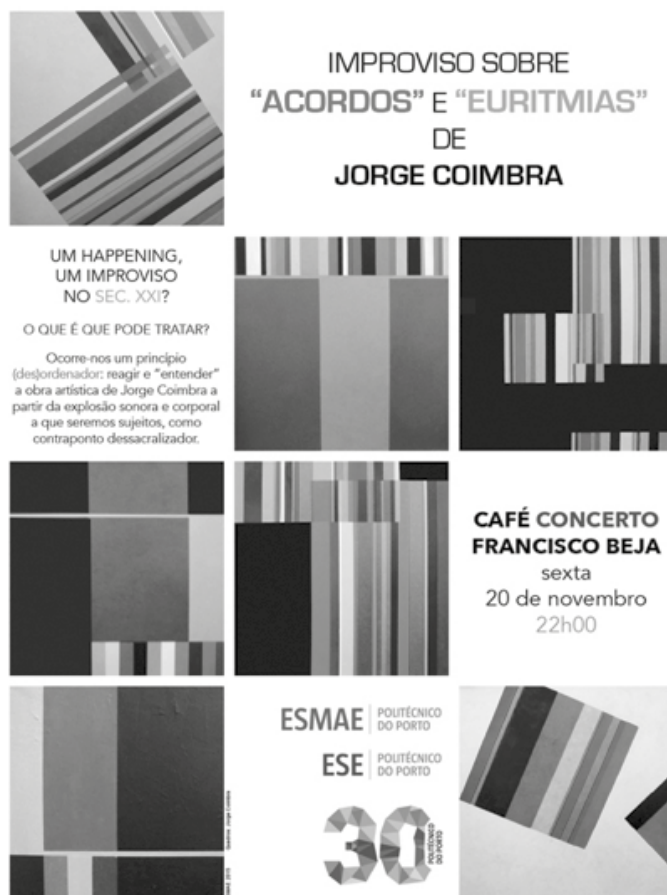


Fig. 40
 Cartaz do
 evento
 Improvise
 sobre "Acordos"
 e "Euritmias" de
 Jorge Coimbra

5.6.3. Improvisação Colaborativa com Estímulo Visual

Como soa um retângulo vermelho? Haverá diferença entre o som de uma linha oblíqua e uma vertical? Como espelhar, em sons, o movimento bidimensional das formas geométricas numa tela? E a sua sobreposição?

(v. figura 41 e figura 42)

Rapidamente se percebeu que o nível de abstração na abordagem às pinturas seria elevado, como aliás seria de prever pelas particularidades da própria linguagem de Jorge Coimbra neste conjunto de obras e pela inerente característica abstrata da música e dos sons combinados.

Depois de observadas as várias obras expostas foi como se os performers se tivessem retirado para um local onde se pudessem alhear do exterior, apesar de se manterem ativamente em escuta e em discurso, fosse ele estridente ou silencioso. No grupo sentiu-se uma vontade de partilhar mais do que orientar e liderar o que tornou a improvisação mais aberta e sensível aos seus intervenientes. Não foi, por isso, necessário conquistar o espaço acústico e, sem qualquer roteiro pré-definido, se foi percorrendo caminho de forma quase mágica, como se os sons se aceitassem mutuamente, apresentando, ainda assim, democraticamente, as suas divergências e os seus conflitos. A improvisação foi, ela própria através dos sons, moldando a forma e a estrutura do evento como se de um organismo vivo se tratasse. A improvisação trouxe-nos um lado fresco e surpreendente, uma partilha de um mesmo tempo e um mesmo espaço entre várias pessoas que, algumas delas, nunca antes se haviam cruzado. Trouxe-nos ainda a fricção de várias linguagens individuais que se foram, esporadicamente, encontrando. Trouxe-nos momentos de excitação e tensão que nos fazem vibrar enquanto performers e que nos arrancam de uma linearidade narrativa transportando-nos para uma zona de suspensão onde os movimentos têm um outro peso, onde a gravidade perde referência e onde o acesso ao rebuliço interno da nossa voz interior permite o encontro de um plano de imanência que não se concretiza física ou verbalmente da sua forma pura imaterial, mas antes através de representações dessa mesma imanência.

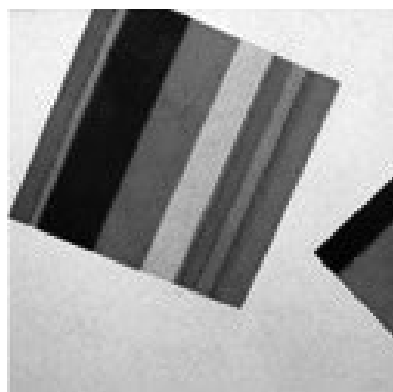


Fig. 41
Quadros
de Jorge Coimbra
Acordos e eurtimias
(quadro A)

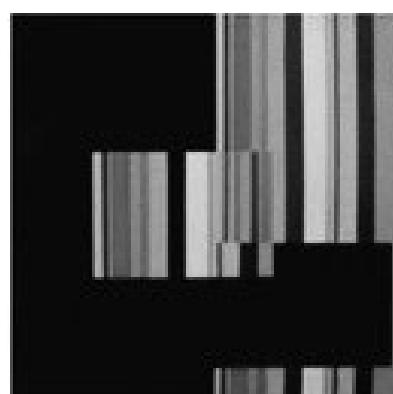


Fig. 42
Quadros
de Jorge Coimbra
Acordos e eurtimias
(quadro B)

Foram cerca de 47 minutos e 30 segundos de improvisação (gravação disponível na íntegra no anexo II⁴⁰) que permitiram, em breves e efémeros momentos, aproximarmo-nos parcialmente do eu criativo numa concretização do *eu com*.

5.7. Merce (Y) (2016)

5.7.1. Descrição

Concretizações de uma desarticulação intermitente da voz e do corpo.

Performance experimental inspirada em Merce Cunningham.

1)

Festival ESMAE 2016

(v. figura 43 e figura 44)

Data: Sexta, dia 18 de Março 2016, 17h00

Local: Sala Preta, ESMAE Porto

2)

Bla la la – festival da voz e das vozes

Data: Sábado, dia 16 de Abril 2016, 18h00

Local: Casa Museu Teixeira Lopes,

Vila Nova de Gaia

⁴⁰ Naturalmente, e como foi já referido na nota prévia a este documento, o registo apresentado em anexo não tem a pretensão de ser mais do que isso. Conhecem-se as limitações de um fonograma como este na representação fiel dos eventos. Nos eventos eminentemente improvisados, como é o caso, essas limitações são ainda mais evidentes.

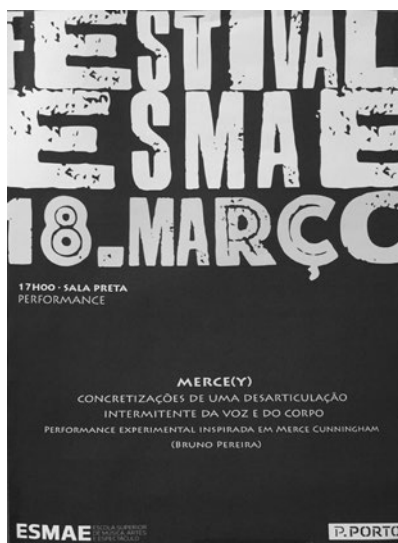


Fig. 43
Cartaz de Merce(y), festival ESMAE, 2016

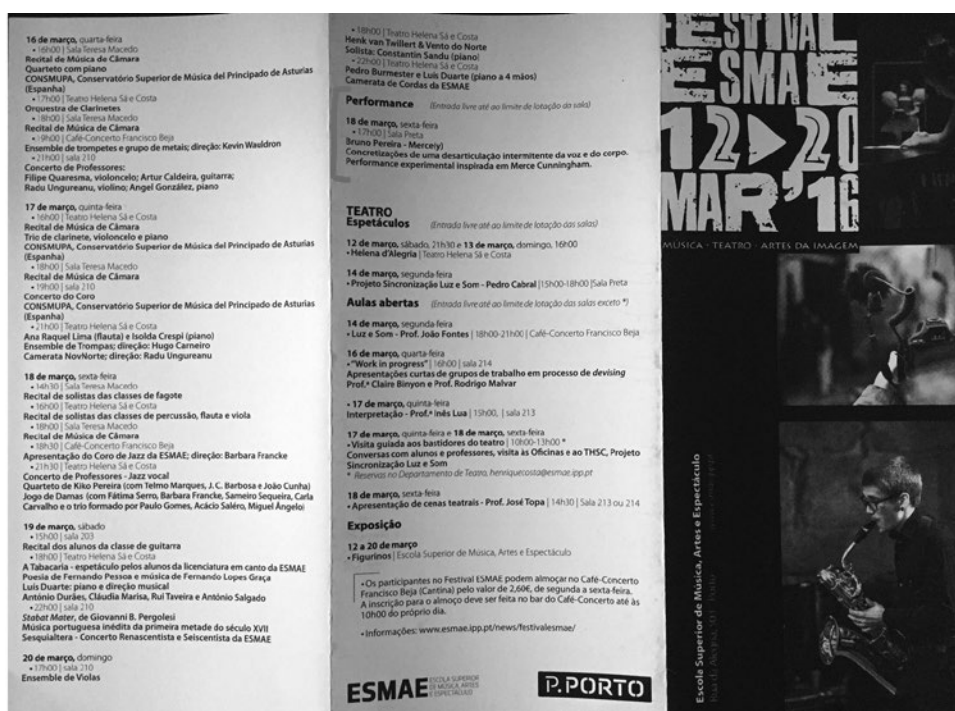


Fig. 44
Desdobrável festival ESMAE, 2016, onde foi estreada Merce(y)

De qualquer forma, todo o movimento é por si próprio expressivo.

(Merce Cunningham, citado em Gil, 2001, p. 53)

Desde há muito que Merce Cunningham tem vindo a ser uma referência na reflexão da prática artística do investigador. O seu trabalho seminal no entendimento do movimento e particularmente a conhecida e longa parceria com John Cage tornam este bailarino, coreógrafo, uma personalidade fundamental no pensar das práticas artísticas contemporâneas. Este lado colaborativo, na procura de um alargamento da experiência que tanto Cage como Cunningham exploram, traz resultados que marcam definitivamente a performance contemporânea. Esta articulação entre música e dança ou entre som e movimento que acabam, no limite, por se concretizar no mesmo, trouxeram perspectivas inovadoras nos dois campos.

O piano preparado de Cage, por exemplo, uma das suas marcas de grande notoriedade, surge na sequência direta da sua relação com a dança apesar de não resultar da dança em si mesmo. Surge de uma limitação logística. Estas limitações obrigam, muitas vezes, os criadores a encontrarem soluções alternativas que acabam por se consolidar autonomamente, perdendo claramente o epíteto de *alternativa*. Assim foi no caso do *piano preparado* de John Cage. Syvilla Fort, uma aluna de dança da Cornish School de Seattle, nos anos de 1940, pede a John Cage – na altura pianista acompanhador nessa escola – para escrever música para a sua prova de final de curso. Para *Bacchanale*, - uma das obras que iria compor para Fort – Cage queria usar um ensemble de percussão completo, mas não havia espaço no teatro que permitisse esse efetivo instrumental. A solução seria trazer a percussão para dentro do piano com recurso a parafusos, pedaços de tecidos e muitos outros materiais que, acoplados às cordas do piano, transformavam o piano num instrumento híbrido de cordas percutidas e *set* de percussão (Kaufman, 2012).

Esta relação colaborativa com a dança e o desafio de encontrar soluções para questões específicas de outro género artístico, outra linguagem, fizeram com que Cage se mantivesse genuinamente interessado nessa relação, uma vez que esses desafios lhe serviam, técnica e concetualmente, para alargar o seu campo de possibilidades criativas. Em Cunningham o impacto da colaboração com Cage acontece, entre outros exemplos, no tratamento assíncrono do ritmo e do tempo que fizeram carregar de fluidez e organicidade o seu trabalho. Esta colaboração entre os dois criadores durou aproximadamente meio século e a influência mútua deixou marcas bem claras no trabalho dos dois artistas. A cumplicidade entre os dois era enorme e ambos

desejavam desafiar a convenção do *como se faz* ou do *como se deve fazer*.

Uma outra questão levantada por esta dupla e tantas vezes experimentada nas suas obras, era o porquê da música ter que seguir a dança ou vice-versa. Porque não poderiam ser, a música e a dança, duas entidades autónomas que depois se somassem no momento da performance? A pergunta, que acaba por ser surpreendente se agarrada ao contexto convencional da música para dança, é seguramente válida na tal abordagem metodológica da democracia das experiências. Porque não? E porque não poderá ser tão válida como qualquer outra abordagem?

Na conceção de Merce(y) a inspiração em Merce Cunningham é evidente. A desconstrução do movimento dançado em diferentes etapas e a reorganização desses parciais constroem um novo movimento que se concretiza numa nova entidade de fluxo energético do corpo e, por extrapolação, da voz. Em Merce(y), a vocalidade parte de um mesmo princípio, não linear, de desconstrução, integral ou parcial, de uma voz de impostação lírica.

Essa desconstrução do elemento de referência estética (o movimento dançado no caso do corpo e a voz lírica no caso da voz) acaba por permitir, de forma contextualizada, um devir estético da obra transformando essa mesma referência.

Fundamental referir, no caso de Merce(y) mas não só, a importância da busca da autenticidade, no processo criativo. Uma característica que, para nós, é indissociável do fruir artístico. A ausência desta espontaneidade, desta autenticidade no exercício de tornar tangível o que não o é, compromete totalmente a possibilidade de aceitação de uma nova proposta artística. Arriscaríamos até afirmar que esta poderá ser a única característica totalmente imutável numa criação artística, se nos focarmos num território tendencialmente livre.

Em Merce(y) utilizamos a *improvisação tendencialmente livre* como ferramenta privilegiada para nos aproximarmos dessa autenticidade. Com ela procuramos a aproximação ao *eu* e à individualidade do discurso. O que existe para mostrar, já lá está. Resta-nos, enquanto performers, e naquele momento de pura energia que é o contato com o público, revelar o que está tornado invisível pela imaterialidade do pensamento. O pintor e escultor Michelangelo teorizava sobre escultura, afirmando que a estátua já existia na pedra desde os princípios do tempo. O trabalho do escultor seria remover o material em excesso, denunciando a estátua que já habitava aquela matéria (Nachmanovitch, 1990).

Consideramos esta capacidade de autorrevelação como sendo, de facto, o processo genuíno e definidor de uma *improvisação tendencialmente livre*, sendo claro, para a investigação em curso, que esta é a forma que poderá conduzir a uma neces-

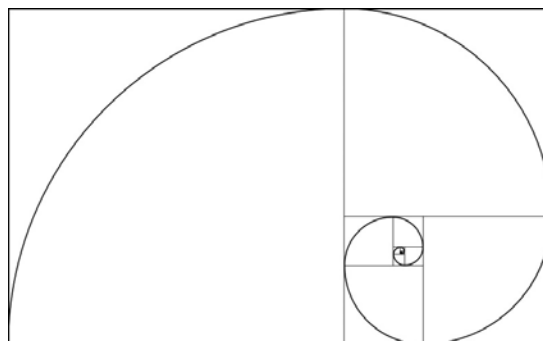
sária validação estética do objeto artístico apresentado. No entanto, acreditamos que este processo de autorrevelação do performer não encerra em si a inevitabilidade de uma performance autobiográfica. Ela poderá ter esse caráter para o performer em si mesmo, mas não terá necessariamente esse caráter para o recetor da obra. A densidade da transdução *intangível* – *tangível* apresenta um alto nível de abstração e de camadas de leitura que torna parcial ou integralmente ilegível a significação da linguagem individual do artista, do performer. Esta impossibilidade de total aquisição semântica não impede, porém, que o espetador possa sentir essa autenticidade imanente do performer sendo assim capaz de partilhar e fruir o momento.

5.7.2. Estrutura

Para a definição de uma estrutura onde assentaria o desenvolvimento da ideia (mais do que da sua própria concretização onde a manutenção da rigidez da estrutura não era, de todo, uma preocupação) decidiu-se optar pela utilização da sequência de Fibonacci, já utilizada em *Quartas Paredes*, com um bom resultado ao nível do equilíbrio estrutural. Uma sequência de números inteiros, na qual cada termo resulta da soma dos dois anteriores. Esta relação 1 2 3 5 8 13 21 34 procura estabelecer uma proporção e harmonia dentro da estrutura, mas, como se disse, não pretende ser aplicada de forma rígida, apenas referencial.

13 minutos de performance, 21 minutos de *ressonância performativa*. Adicionou-se

Fig. 45
**Espiral de
Fibonacci**
(Mitchell, 2016)



uma nova secção de 34 minutos, resultante da soma da performance com a *ressonância performativa*, criando uma nova zona de turbulência que é resultado de uma nova relação espaço-temporal. Assim, os elementos que preencheram a performance e ressoaram na *ressonância per-*

formativa foram transformados e apresentados num novo tempo impregnado da memória recente das secções iniciais. Esta apresentação foi concretizada num espaço, que carregado com esses acontecimentos anteriores era, também ele, um espaço transformado onde se manifesta esta nova ação. No final destes últimos 34 minutos foi acrescentado um minuto de nova ressonância que simbolicamente nos aponta

para algo que trespassa o próprio tempo, constituindo-se assim atemporal, fora do tempo.

Merce(y) apresenta um novo tratamento do conceito de *ressonância performativa*, uma vez que a mesma não acontece exclusivamente depois da performance, mas vai sendo intercalada com a performance e com novos momentos de ressonância num conceito, muito utilizado pelo investigador, de realimentação performativa.

Assim o tempo total da performance é de $13+21+35 = 69$ minutos, coincidentemente dois Algarismos que quase têm a forma da espiral de Fibonacci (v. figura 45)

O início da performance remete-nos para o silêncio ajudando o performer e o público no processo de desaceleração, do dar-se tempo para experienciar, que transforma a percepção do tempo cronológico. O minuto inicial tem simbolicamente essa função de apontar para um território de contemplação.

1-2'

flashes das fotos das mãos projetadas. Performer estático, como que a absorver essas imagens desarticuladas.

2-3'

pequenas reações físicas do performer aos flashes.

3-5'

aumentam as reações e impõem-se sons corporais/vocais que resultam do movimento.

5-8'

param as projeções. O performer dirige-se lentamente para o pontual, onde está o microfone, para, sem movimento, representar sonoramente (a sua representação ou uma representação possível) das imagens vistas anteriormente.

8-13'

regressam as projeções com imagens mais longas (ainda assim inter cortadas) e começa o texto eslovaco sobre misericórdia a ser recitado e depois transformado.

13-34'

projeção em branco (com intermitência das mãos).

pequenos objetos interferem na projeção, transformando-a (espelho, pequena ventoinha, penas, o próprio performer...).

loop com texto e incremento do processamento (via reaktor) reaproveitando o material temático da performance (primeiros 13').

34'-68'

regressam as projeções.

constrói-se gradualmente um crescendo com recurso a todos os materiais utilizados anteriormente.

68-69'

último minuto com um maior número de *frames* (imagens das mãos) por segundo. Som embebido no vídeo com uma frequência aguda e uma grave libertando todo o espaço intermédio.

Merce Cunningham defendia que dentro dos limites dos performers, a começar pelos limites físicos, existem infinitas possibilidades. Este espaço entre o som grave e agudo (os limites) seria o espaço das tais infinitas possibilidades. Este minuto extra, como detalhado anteriormente, é também simbolicamente o extravasar dos limites na procura de um outro espaço de potencial ilimitado.

O texto

A ideia base de utilizar um texto eslovaco sobre misericórdia chega com as recentes escolhas políticas dos eslovacos que optam por um governo que tem, como uma das suas principais bandeiras, a não aceitação dos refugiados que fogem dos seus países, fogem da guerra, fogem do conflito que lhes acaba por ser alheio.

Esta decisão, que acaba por se constituir uma crítica, surge da procura de um texto que não seja inteligível pelo performer nem pelo público.

A utilização de uma língua que o performer não conhece tem ainda a camada adicional de um trabalho sobre o som das palavras que surge desligado do seu significado. Não há qualquer tentativa de ser fiel à pronúncia correta dos fonemas.

súcit nás zabíja

...niečo mi chýba, nie som pri tebe?

máš strach? čo keby som odišla?

nikto nepočúva,

nikto iný by sa nestaral,

nikto nezistí, čo raz opustím

nikto sa nezaujíma o to, koho každý deň nachádzam v bezvedomí vlastných myšlienok. dopadajú ako tieň, ktorý nás núti vyhnať šťastie pochované pod smútkom.

vieš, že kým budeme plakať, dovtedy nebudeme padať nižšie,

niekedy, keď sa otočíš už tu nie som, vtedy zistíš, že kým

trpíme pre druhých strácame sa samím sebe.

Nemaj strach, dávno som zistila, že nebo nie je kopa oblakov

so zlatou bránou. môžeš im prosím zakričať nech nás nechajú

dožívať, pretože nie je nič čo by padlo nižšie?

*nikto iný sa nestará o to, čo druhý opustil pre druhého.
nikto nechcel vedieť, prečo sme sa stratili a pre koho. na
povrchu sme silný, ale len z časti, keď nás súcit zabíja, nereagujeme na podnet externého života. proste tu nie som, a ty
šľapeš znova sám. nikto mi nepomohol prejsť s dôvodom, že
tu budem chýbať. zabúdam na rany v duši, zabúdam, že som
ranila, zabúdam, že neprišiel nikto kto by ma zachránil pred
sebou. (Probst, 2016)*

As mãos

As mãos são um elemento profundamente expressivo. Em constante movimento, seja ele funcional, expressivo ou involuntário como resposta ao movimento do corpo no seu todo, entra permanentemente no nosso campo de visão integrando-se num sistema intersensorial que tateia o mundo por nós. Ricamente articulado permite um conjunto considerável de movimentos que foram explorados nas imagens captadas na perspectiva, simbólica, de desconstrução em micro-movimentos de um movimento fluído. Vários níveis de focagem/desfocagem foram utilizados criando contraponto entre movimentos definidos e outros arrastados pela leitura lenta do objeto no tempo.

Elementos físicos de afastamento das mãos foram utilizados (vidro, vidro molhado com água em movimento) como se, por momentos, as mãos estivessem fora de nós mesmos, como um elemento que nos é estranho e observamos por uma janela.

O preto e branco como a redução cromática ao essencial.

As mãos são da Ana Fernandes. As fotografias de Bruno Pereira.

Um pé

Sim, é um pé.

Os sons

Uma nota pedal Fá, grave, atravessa uma parte considerável da performance. Um som que escava o espetro e nos remete, performer e público, para um despreendimento da noção da duração das unidades do tempo. Um drone *La Montiano* que nos dá margem para construir um gesto sonoro que paira sobre aquele som, que vai

sendo, filtrado esporadicamente e que, também esporadicamente sobre um *pitch bend* que perturba, ainda que temporariamente, este som trazendo alguma tensão adicional ao desenvolvimento da estrutura da peça.

Melodicamente, a recorrência de um intervalo de 5ª Perfeita, pretende abrir, com gesto amplo, a improvisação e acaba por, sem ser essa a intenção primordial, trazer pontos de contacto à memória do espectador que tem assim, locais onde pode reconhecer um evento guardado que readquire mais um nível de transformação no momento da sua releitura.

Vocalmente, uma mistura de sons de cariz lírico que se vão depois desmontando e transformando, num processo de necessária convivência nem sempre desprovido de tensão. Esta desconstrução vocal, na linha do mesmo processo no movimento de Cunningham, permite-nos incluir um conjunto de novos sons vocais (que seriam apetitosamente rotulados de *vocal extended techniques* pelos apologistas das

Fig. 46
Patch Reaktor
para Merce(y),
2016

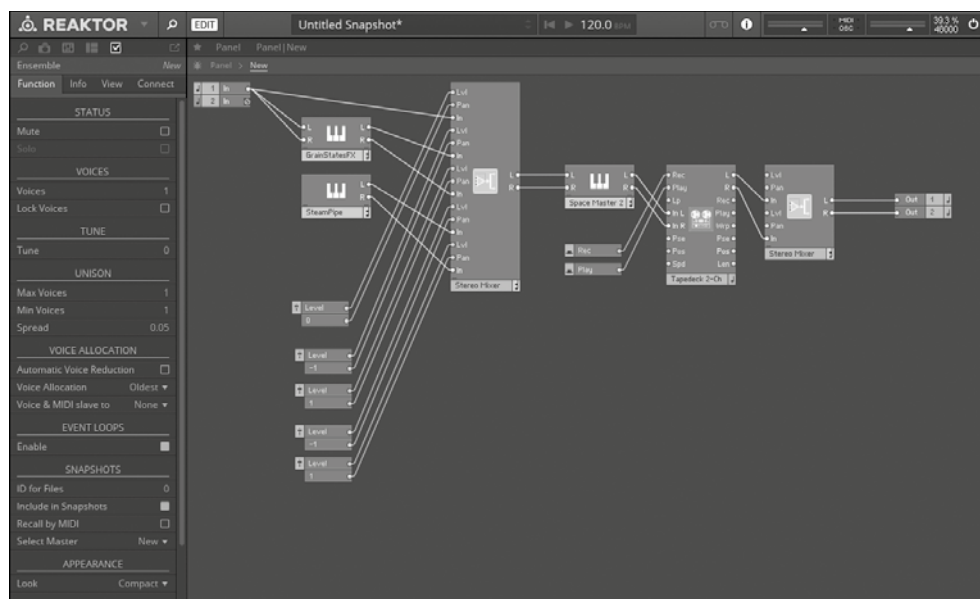


Fig. 47
Merce(y),
2016,
Sala Preta,
ESMAE



classificações), que ainda assim mantêm o referencial lírico, partindo dele para o expandir.

5.7.3. Lista Técnica da Performance

(v. figura 46, figura 47 e figura 48)

Macbook Pro, Reaktor (software), Interface áudio Edirol FA101, Microfone Shure SM 58, Microfone emissor wireless Sennheiser, Boss Vocal Performer VE-5, EDIROL MIDI Keyboard controller PCR-300, PA, Um/dois projetores de vídeo, Luz pontual, dois corredores de luz.

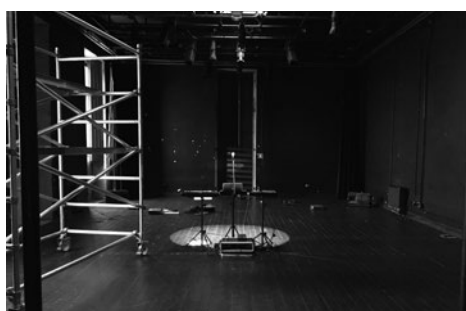
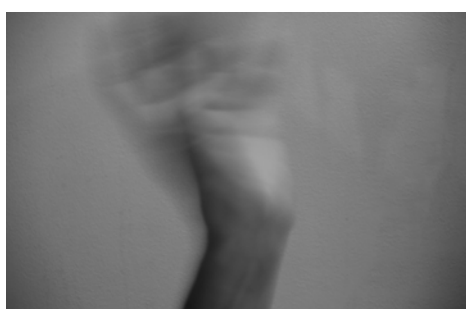


Fig. 48
*Imagens de
preparação
de Merce(y),
2016*



CAPÍTULO FINAL

188 Conclusão e Desenvolvimentos Futuros

200 Referências Bibliográficas

CAPÍTULO FINAL

Conclusão e Desenvolvimentos Futuros

É chegado o momento de traçar uma conclusão ao trabalho desenvolvido no âmbito desta investigação. É um importante ponto da situação sobre as conquistas, as dificuldades e sobre o que há para fazer daqui para a frente no campo da voz e improvisação vocal livre. Afirmamos, neste documento, que esta investigação se constitui como um ponto de chegada e como um novo ponto de partida. Esta afirmação demonstra naturalmente a convicção de que este trabalho é mais um passo em frente no nosso campo de estudo. No entanto, nunca se poderia concretizar como um fim definitivo uma vez que esse seria claramente incongruente com as características base da improvisação e da performance em si mesma. Esta poderá ser a primeira conclusão tácita desta investigação. A necessidade de manter sempre abertas as possibilidades do novo na sua relação *com o mundo*. Nesta permanente (re)possibilitação, os contributos dos performers são fundamentais numa abordagem em que a real experiencição vem de uma experimentação que implica um *fazer*.

Gostaríamos que a importância desta investigação fosse clara. A relevância da construção de um espaço de criação que se apresenta *tendencialmente livre* parece-nos fundamental para que possamos manter vivo um permanente devir das práticas artísticas contemporâneas e dar voz a um intangível, que extravasa o real, num exercício de (re)preenchimento de um silêncio primordial de que necessitamos para (re)construir o que, a cada momento, se consolida não elástico à nossa frente. Precisamos de um espaço e de um *tempo de contemplação* que faça com que o *imediato* se distenda tornando a sua efemeridade ressonante no nosso corpo e indelével na nossa *voz* (re)criando - a *outra voz* - a cada momento.

Assim, a nossa investigação torna-se relevante na resposta à importância dos contributos de um performer no desenvolvimento da improvisação vocal que se movimenta num território tendencialmente livre. Pretendeu ainda responder à reflexão sobre a importância multidimensional do tempo, na sua relação com o objeto artístico. Essa multidimensionalidade do tempo, em integração com as dimensões do espaço e do contexto, desenvolveu-se numa realidade performativa híbrida de interdisciplinaridade. Explorámos ainda a relação entre voz e corpo e o impacto deste sistema enquanto *dispositivo*, com o recurso predominante à improvisação, na exteriorização de um intangível que se revela em imanência nas práticas performativas contemporâneas. Toda esta reflexão contaminou e deixou-se contaminar,

numa osmose multidirecional, pela prática artística desenvolvida nesta investigação e concretizada em seis performances.

Relembrados que estão os pressupostos, e renovadas as questões de investigação, prossigamos para a avaliação de resultados e para a verificação da sua adequação às expectativas traçadas.

Antes de avançarmos para uma análise global dos resultados da investigação faz sentido olhar para o que ecoa de cada um dos capítulos desta dissertação. Este olhar, capítulo a capítulo, irá certamente ajudar-nos a construir uma análise final que ligará todos os conteúdos de forma consistente e integradora.

No capítulo 1 levamos a cabo um exercício de breve contextualização do nosso conceito performativo na janela temporal do século XX e XXI, com uma leitura mais aprofundada do futurismo, que considerámos como sendo um movimento percursor num novo paradigma da performatividade nas artes. Talvez ainda mais relevante seja a análise realizada relativamente à dificuldade de uma definição consensual de performance. Nessa secção, e garantindo a correta contextualização para tal, elaborámos uma definição individual, coerente, que nos parece possuir abrangência, mas clareza suficiente para se tornar numa definição capaz de ganhar alguma transversalidade. Apresenta a particularidade de assumir a copresença de um performer e de um público, ao mesmo tempo que sustenta a sua definição no papel criativo do performer, num contexto de performance. Talvez seja esta atribuição criativa que ajuda a clarificar a habitual confusão que surge na distinção entre performer e intérprete. Confrontam-se, nesta clarificação, 1) um performer que tem um papel ativo de criação e 2) um intérprete que eminentemente se posiciona como alguém que lê um código previamente fixado por uma entidade criativa que pode ser um compositor, um escritor ou um coreógrafo.

A efetivação desta definição acaba por nos ajudar a ganhar consistência ao longo de todo o processo de investigação e, simultaneamente, favorece o seu enquadramento. Este capítulo ajuda ainda a perceber o perfil inovador, de procura do novo e do alargamento de experiências, que caracteriza a performance que, até pelo seu posicionamento nas práticas artísticas/performativas contemporâneas, está em constante transformação.

Deste ponto partimos para uma reflexão sobre os processos criativos e das ferramentas que estão associadas à concretização, visível, dos conceitos em estudo ou de um gesto impalpável do pensamento do criador/performer. Neste segundo capítulo

concluímos, depois de várias considerações, que a forma mais equilibrada de desenvolver metamorficamente a performance será levando a cabo a transformação dos conteúdos a partir de um quadro de referência estético concreto. Este referencial permite estabelecer uma base minimamente sólida que possa acolher as alterações que os processos criativos, que se pretendem o mais possível libertos, provocam.

Este foi possivelmente um dos desafios mais complexos e exigentes em todo o processo uma vez que, apesar de entendermos necessário partir de uma linguagem referencial, jogávamos com a utilização de uma *improvisação tendencialmente livre* que recusa, pela preservação da sua identidade, uma linguagem já marcada pela convenção. Lidámos, pois, com um aparente paradoxo que, desafiante, nos fez refletir bastante nos processos de criação performativa que levamos a cabo. Procurámos então, e considerando o percurso do investigador, partir de características de uma linguagem de referência estética musical contemporânea e de uma voz de processamento lírico que fosse depois desconstruída num gesto genuíno que se desenvolvia mais da exteriorização corpórea do pensamento do que de uma linha referencial rígida. Assim, pouco a pouco, e partindo da tal referência, começámos a desenhar os nossos próprios referentes da exterioridade que ia sendo conquistada.

Nesse ponto, e regressando novamente ao foco do capítulo 2, podemos afirmar que ferramentas criativas como o recurso ao simbólico, a exploração da experiencição para a construção de uma improvisação autêntica e *plástica* na sua relação com o tempo e com o contexto na materialização do objeto artístico, são fundamentais para a construção de vários níveis de camadas de abstração/significação nos eventos performativos.

Especificamente esta relação com o tempo – usada conscientemente nas performances –, que consideramos extremamente interessante, sustenta seguramente algumas das conclusões a retirar desta investigação. Como resposta concreta a este desafio de gerir a relação do tempo com o objeto artístico temos a criação do conceito de *ressonância performativa*, que surge desta investigação, no sentido de retirar o limite da linearidade e da duração do tempo cronológico que se impunha ditatorialmente sobre a conceção desprendida desse mesmo tempo. Explora-se o tempo na performance, numa perspetiva criativa e elástica, quebrando, como se disse, a linearidade do tempo, sendo que o *output* desta ação pode assumir um formato de performance ou de instalação. Assim, pensamos ter encontrado um instrumento relevante, a ser explorado criativamente, no âmbito da criação performativa. O mesmo pode ainda permitir, ao criador, a extensão da efemeridade da performance ou até a sua extensão enquanto constituição do seu próprio arquivo. A *ressonância performativa*,

quando se opta pela sua utilização, impacta diretamente na conceção da obra, uma vez que transforma a relação temporal do que é desenhado performativamente. De uma forma um pouco mais pragmática – que não deverá nunca influenciar, no nosso entender, o processo criativo –, esta *ressonância performativa*, que se pode concretizar em instalação, é uma forma apelativa de conquistar mais atenção por parte de alguns museus (ou outras instituições) que poderão ainda não estar completamente comprometidos na integração da performance no seu espólio. Terão, assim, de uma forma integrada e com fisicalidade, a possibilidade de alargar a sua coleção e de apresentar aos seus públicos um conjunto ainda mais vasto de representações artísticas.

A improvisação, pelo seu papel nuclear nesta investigação, toma seu o capítulo 3 e demonstra-se determinante no desenvolvimento desta investigação. Tal como previsto na introdução, trabalhamos a improvisação na 1) questão de linguagem e na 2) vertente de interação com outros improvisadores. Relativamente à sua responsabilidade perante a linguagem, começámos com a divisão entre improvisação idiomática e não idiomática. Em relação à interação temos a possibilidade de improvisação a solo e em grupo. No ponto 1 tomámos a decisão, assumida à partida, de nos focarmos na improvisação não-idiomática, i.e., fora de um domínio apertado de linguagem convencional. Daí partimos para um conjunto de considerações que nos conduziu a mais uma proposta cunhada no âmbito desta investigação. À designação comum de improvisação livre pareceu-nos bastante importante adicionar um advérbio que demonstrasse esse conceito de *livre* mas que deixasse claro que o exercício mais interessante deste tipo de improvisação é mesmo o desafio de aproximação a uma impossibilidade de liberdade pura e integral. *Improvisação tendencialmente livre* apresenta-nos, por isso, essa ideia de movimento em direção a um espaço de procura do *novo* e, ao pensar uma aproximação a uma impossibilidade real, obriga-se permanentemente ao devir, não cedendo à tentação de se consolidar linguagem delimitada e catalogável. Internamente, a *improvisação tendencialmente livre*, escolhida como a nossa ferramenta nesta investigação, assume o papel do performer com um peso de decisão criativa e, de alguma forma, afasta-se da indeterminação e reduz a aleatoriedade ao discernimento do performer. O performer não é apenas um facilitador. Esta opção aporta-lhe conscientemente uma maior responsabilidade. Com essa responsabilidade chega também um conjunto maior de desafios no seu trabalho individual uma vez que a abertura da improvisação depende agora da capacidade do performer de se reinventar a cada momento, forçando

os seus limites, provocando o seu imaginário e procurando aceder a um estágio do consciente que toca o inconsciente e que se deixa contaminar por ele, na descoberta de novas soluções para um mesmo problema. Um outro desafio para este performer é a aceitação do risco e do erro que o poderão ajudar a afastar-se de si mesmo e ser capaz de olhar-se de *fora de si* alargando as suas possibilidades criativas. Conseguimos, com esta postura, criar uma improvisação mais orgânica e mais próxima do centro do seu concretizador.

A *improvisação tendencialmente livre* confirmou-se como uma ferramenta de exceção na construção de um conjunto de performances que, usando principalmente a *voz-corpo* como *dispositivo* operativo, veiculou orgânica e autenticamente o que nasce da intangibilidade do nosso espaço de interseção estética entre consciente e inconsciente.

No ponto 2 pensamos ser justo concluir que nenhuma das possibilidades assume preponderância, uma vez que ambas apresentam fatores positivos e outros que poderão, em determinado momento, ser considerados limitativos. Nesta investigação recorremos a improvisação a solo e em grupo e as experiências acabaram por se complementar e informar mutuamente, uma vez que o performer acaba sempre por transportar as suas experiências de improvisação de um formato para o outro. A grande vantagem do processo em grupo é o constante estímulo externo que nos chega dos outros performers, tornando a performance mais imprevisível e potencialmente mais aberta. É esta sensação de estímulo permanente que o performer poderá transportar para o seu trabalho a solo garantindo que os seus recursos técnicos e criativos não se vão esgotando ou repetindo, prejudicando o seu desempenho. Claro está que, se a intenção do performer for explorar essa repetição, fará sentido investir nesse recurso. Ainda assim, a forma como repete deve estar inflamada de um nervo performativo autêntico.

A interação, em grupo, é estimulante e desafiante e pode alargar as possibilidades do nosso quadro reativo, mas, na maior parte dos casos, exige também uma capacidade de estabelecer compromissos estéticos e de linguagem individual. A gestão da forma, da estrutura da improvisação, torna-se também mais complexa uma vez que, quando genuinamente em grupo, não se trabalha com supremacia de nenhum dos elementos do grupo. A solo o controlo destes parâmetros é mais fácil e, nesse caso, o desafio é, sem dúvida, conseguir manter um discurso coerente, rico e significativo na abstração defendida nesta investigação. Acreditamos que a linguagem individual do performer deve ter uma leitura abstrata por parte do público, permitindo-lhe, em potência, construir um imaginário ainda mais rico do que aquele que é secretamen-

te proposto pelo performer.

Esta improvisação depende dos *media* da sua exteriorização. No quadro desta investigação seleccionámos o sistema *voz-corpo* como veículo privilegiado para a concretização performativa e para a materialização da improvisação.

O capítulo 4 dedicou-se a pensar, primeiramente, na voz e na sua singularidade e, depois, nessa relação com o corpo que lhe dá sustentação mecânica. A voz foi tratada, ao longo dos processos criativos e também no corpo de texto desta dissertação, como representação sonora, mas também como uma metáfora da identidade que extravasa o invólucro do corpo de um indivíduo ou do performer. Extremamente relevante é ainda o tratamento, à luz de Foucault e Agamben, da voz enquanto dispositivo que resulta da rede de interação entre os elementos que tomam parte na criação performativa levada a cabo. Igual tratamento teve o corpo que se constituiu enquanto parte ativa do sistema que dá visibilidade ao intangível do nosso pensamento e o torna real. Uma *voz-corpo* que organiza as forças visíveis e as virtuais, para a perceção, numa construção real de um plano de imanência. Este sistema, quando energizado de tensão criadora, faz derramar o conteúdo de uma *improvisação tendencialmente livre*.

Relativamente à voz procurámos que, não esquecendo a sua formação original de nervo lírico, se fosse transformando na direção de uma maior organicidade na emissão vocal. Explorámos desde o grito ao som aspirado e procurámos recorrentemente regressar ao silêncio potencial para voltar a construir com novo fôlego (re) possibilitador. Tecnicamente utilizamos um conjunto assinalável do que poderemos considerar *extended vocal techniques*. Estas procuram alargar o potencial expressivo e sonoro da voz humana. Decidimos não detalhar estas técnicas pela vontade concetual, que trespassa a investigação, de nos afastarmos de uma linguagem que é dominada, ou pelo menos limitada, pelos recursos técnicos existentes. Não quisemos, pois, detalhar, para garantir que essa descrição não era tida como um conjunto de técnicas a replicar por outros performers. Assumimos uma abordagem de pendor concetual e de escuta ativa sobre um conjunto de sons ou quaisquer outros estímulos que possam envolver o performer no momento performativo. Esta decisão é sustentada pela necessidade sentida no início da investigação de criar um afastamento técnico da voz para uma aproximação à autenticidade do processo de emissão vocal no âmbito das práticas performativas contemporâneas. A técnica e os desígnios estilísticos têm o seu cabimento e espaço de ação num outro contexto e cabe a trabalhos como este, promover a criação desse novo espaço de ação da voz humana num quadro referencial, a ser consolidado, mais próximo do que chamamos, no capítulo

4, de *innere gesang*. Um canto interno que difere do canto que é construído na voz e que é gerado, na sua essência, para ser apresentado como um produto concluído fora de si e fora de um corpo, como algo que já não faz parte de mim e que, genuinamente, nunca fez. Este *innere gesang*, também impresso no âmbito das reflexões desta investigação, é construído num contexto de pré-vocalidade. É construído umbilicalmente com o corpo, a partir de uma perscrutação íntima do pensamento do cantor, do performer. Assim, mesmo quando está fora do corpo, essa voz ressoa o eu, distendendo esse canto interno aos limites do espaço que circunda o performer e ampliando a dimensão do recipiente dessa *outra voz*. O que é mostrado é uma partilha mais do que uma exibição de um produto a observar com admiração pelo prodígio das capacidades vocais do cantor. No nosso caso, desejamos uma aproximação ao *outro* que partilha do mesmo momento, do mesmo espaço e do mesmo som. O som pelo som, num breve momento onde se encontra vazio de uma emoção pré-determinada.

Concluindo, podemos dizer que concretizámos o objetivo inicial de reflexão sobre esta relação performativa entre voz, corpo e pensamento do performer e entendemos ter encontrado, neste sistema *voz-corpo*, uma base relevante de potencial criativo.

No capítulo 5 encontramos a concretização performativa dos conceitos explorados na presente investigação através de seis performances originais, desenvolvidas e estreadas neste contexto, cumprindo, assim, mais um dos objetivos propostos de criação performativa. Na introdução à apresentação das performances tecemos uma série de considerações que, de alguma forma, vão sumariando de forma integradora os conceitos desenvolvidos nos restantes capítulos. Desenvolve-se a problemática da construção da *aparição* através de um conceito de *fantasia* que carrega esteticamente os eventos ao mesmo tempo que se reflete sobre a relação com o espetador. Nesta perspetiva quisemos deixar, sustentando mais uma vez essa opção, um espaço de fruição ao espetador onde o mesmo possa ter uma leitura individual da obra e não lhe seja imposto qualquer tipo de interatividade. Acreditamos que essa interatividade deve estar sob o total controlo do público que se deve aproximar, afastar, interagir, pensar, negar, fruir ou rejeitar, sem que haja um condicionamento direto dessa leitura. Pensamos, mas não impomos, que o público deve estar apenas recetivo a ser provocado na sua leitura sensível da performance.

Quartas Paredes, Suspensão/distensão v.1, Sonnet 18, Da comunicação e outras lindas ideias sobre tempos sobrepostos, Improvisos sobre “acordos” e “euritmias” de Jorge Coimbra e Merce(y) são as performances que apresentamos

neste último capítulo. Todas elas apresentadas em público, constituíram-se corpo artístico e *output* performativo como mais uma representação das reflexões desenvolvidas no âmbito desta investigação.

Tentando identificar o veio concetual que liga todas as performances, fazemos um exercício de compilação dos principais conceitos que, naturalmente, já foram identificados anteriormente, uma vez que as próprias performances poderão ser consideradas objeto de estudo, criação, conteúdo, reflexão, resumo analítico e conclusão dos resultados da investigação. Importa ainda referir o perfil híbrido e interdisciplinar das performances e o lado colaborativo de algumas dessas obras.

Assim, fica claro que o fluxo performativo se move num universo de contemporaneidade que se predispõe a aceitar o carácter híbrido destas performances. Com uma presença consubstanciada através do sistema *voz-corpo* desenvolve-se, a nível dos conteúdos, com o recurso a uma *improvisação tendencialmente livre*. Essa improvisação assenta numa estrutura, mais ou menos fixa, definida em grande medida por um tratamento criativo do tempo e da sua elasticidade não linear. Um resultado direto desta investigação é, como foi dito, o conceito de *ressonância performativa* que também é aplicado em quatro das seis performances, implicando, nessas obras, uma distensão ou compressão temporal e uma metamorfose dos conteúdos por ação de uma nova relação espaço-temporal criada por essa instabilidade introduzida na linearidade do tempo e do espaço.

Este processo de criação performativa revelou-se fundamental a informar a teoria que, também ela, contaminou constantemente a prática artística, num processo que não pode ver desligadas estas suas vertentes de prática e teoria. Neste sentido, consideramos ainda que as opções metodológicas, que se focaram numa *investigação qualitativa aplicada*, onde o investigador é nativo da própria investigação, foram também corretas e adequadas às características da investigação.

Consideramos que os resultados obtidos foram extremamente positivos, tendo a investigação despertado bastante interesse no meio musical e performativo, tanto a nível nacional como internacional. Pudemos ainda constatar que existe um interesse crescente no âmbito das práticas performativas contemporâneas, com um conjunto de eventos que demonstram que o objeto de estudo está ativo e a justificar o investimento em novas investigações, fazendo-nos acreditar que a nossa própria investigação se inscreve nesta vontade e neste movimento de promoção da construção de conhecimento individual sobre o nosso campo de pesquisa.

Os artistas e investigadores nestas áreas continuam ávidos de discutir estes assuntos, como forma de continuarem a desenvolvê-los e a incluir uma componente de reflexão teórica e artística na sua prática. No caso da nossa investigação, a disponibilidade dos performers e investigadores para conversas e entrevistas, formais, ou na maioria dos casos informais, foi enorme. A problematização lançada na presente investigação conseguiu provocar reações e reflexões profundas de vários artistas. Estas conversas darão frutos a vários níveis e estão já previstas colaborações futuras com alguns destes profissionais, quer na criação performativa como na elaboração de artigos científicos, nomeadamente nas áreas da improvisação e da performance. Como evidências desse interesse podemos destacar dois eventos recentes e um terceiro que terá lugar brevemente, em outubro de 2016.

Em abril de 2016, em Tilburgo, na Holanda, o investigador participou no *Music & Research* festival apresentando a performance *Quartas Paredes*. A primeira edição deste evento internacional, organizado pela Fontys – University of Applied Sciences, representa um passo importante na aproximação da academia à investigação nas Artes. Dedicado à música e à performance reuniu um conjunto de oradores com corpo de investigação nestas áreas específicas e promete tornar-se um evento regular na consolidação deste espaço dentro das universidades. Paralelamente a este evento decorreu um concurso de investigação artística que premiou os projetos considerados de maior interesse nesta área. O investigador, e orador no evento principal, foi convidado a integrar o júri do concurso que atribuiu dois prémios monetários para o apoio à continuação das investigações vencedoras.

O segundo evento que fazemos referência teve lugar em Lisboa, no Museu da Coleção Berardo, de 20 a 22 de julho de 2016 e foi uma iniciativa da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. O simpósio internacional de Performance Arte Portuguesa procurou estabelecer uma plataforma que, de alguma forma, ajudasse a iniciar uma compilação de recentes investigações que têm vindo a ser realizadas, nesta área, em diferentes áreas disciplinares. Mais uma atividade que ajuda a constatar do interesse da investigação em performance.

De 4 a 6 de outubro de 2016 terá lugar mais um evento ao qual iremos estar associados participando com uma *performance-conferência*. A conferência internacional *Performance analysis: a bridge between theory and interpretation* é organizada pelo CESEM e terá lugar no Porto, na Casa da Música e na Fundação Eng. António de Almeida. Apresentado o *abstract* (v. anexo IV), em colaboração com o investigador Mário Azevedo, este foi aceite pela comissão científica da conferência e será então apresentado no evento.

Adicionalmente:

A juventude da investigação direcionada à prática artística parece-nos demonstrar também o enorme potencial de desenvolvimento desta área. Ainda com obstáculos por limar nessa aproximação, consideramos que serão a qualidade e o interesse das investigações nestas áreas que poderão pressionar a academia a acelerar a total aceitação, como igual, da investigação em práticas artísticas.

Demonstrado que está o interesse no nosso campo de estudo chega o momento de apontarmos possíveis desenvolvimentos futuros que possam dar continuidade ou complementar a presente investigação.

Desde logo, o próprio investigador pretende continuar a desenvolver a sua investigação, com a criação de um conjunto de novas performances, tendo como ponto de partida o conhecimento adquirido durante este trabalho. O desenvolvimento e acompanhamento da transformação de um quadro referencial estético, no campo do conceito agora proposto de *improvisação tendencialmente livre*, continuará a servir a criação performativa. Para além do tempo, que conheceu um foco particular nesta investigação, pretende-se estender o foco ao espaço que, embora tenha tomado um papel de relevo no presente projeto, tem ainda uma margem de desenvolvimento concetual considerável com a possibilidade de criações *site-specific* e exploração de espaços múltiplos e expandidos como ferramentas de ignição criativa. O contexto terá, naturalmente, uma presença constante no desenvolvimento das novas obras, assim como já teve nas seis performances aqui apresentadas, mas poderá fazer sentido desenvolver investigação específica, neste capítulo, em colaboração com as áreas da antropologia, da sociologia e da própria arquitetura paisagista. Sendo a voz um dos centros desta investigação, e conhecendo o potencial único e praticamente infindável deste instrumento, seria extremamente importante continuar a explorar, em vários sentidos, o potencial estético da voz enquanto veículo de uma organicidade imanente do pensamento. As *extended vocal techniques* são ainda uma área onde pode ser desenvolvido trabalho de sistematização de processos e de técnicas de extensão das capacidades convencionais da voz humana. Esta sistematização não teria cabimento na presente investigação uma vez que se trata de uma certa consolidação técnica que transporta uma forma convencionada de fazer e que, como foi dito, não responderia aos pressupostos de diminuição de limites a que nos propusemos neste projeto. No entanto, enquanto desenvolvimento futuro, complementando este trabalho, pode ser interessante e válido, uma vez que poderia ser uma forma de atrair mais cantores para o domínio da improvisação e da per-

formance com recurso à voz. Como foi detalhado durante o corpo de texto desta dissertação, os cantores líricos e os músicos de tradição clássica apresentam, em geral, uma grande resistência relativamente a este domínio de *improvisação tendencialmente livre*. Assim, todos os projetos que possam fazer aproximar linguagens, de forma menos radical, poderão ser uma mais valia na constituição de uma maior massa crítica nesta área.

Outro desenvolvimento que seria extremamente relevante e interessante seria o estímulo à produção de composições específicas para voz, num universo de contemporaneidade, envolvendo compositores e performers neste processo de trabalho preparando, de forma cúmplice, a integração de um espaço de criação partilhada entre eles. Apesar de existirem exemplos desse trabalho, é evidente a necessidade de continuar a desenvolver este trabalho, em conjunto, por forma a construir obras de referência no novo repertório do século XXI.

Por último, e no seguimento das propostas anteriores, pensamos que seria igualmente significativo desenvolver um método de aplicação pedagógica das *extended vocal techniques* e da *improvisação tendencialmente livre*. A reflexão para uma introdução séria e correta destes territórios na escola é fundamental para garantir uma real mudança de paradigma a médio/longo prazo. Determinante seria que fossem criados novos métodos pedagógicos, suficientemente abertos, que permitissem uma exploração eminentemente individual dos processos criativos via improvisação e exploração dos limites e dos recursos vocais para cantores ou, a um outro nível, para crianças, jovens ou até mesmo adultos sem formação vocacional específica. Seria ainda interessante testar modelos que abordassem a improvisação e os jogos vocais numa perspetiva mais estética que, sem esquecer a componente lúdica do jogo, encarassem a *improvisação vocal tendencialmente livre* como forma de moldar um gesto sonoro, mantendo o foco na pertinência estética, que nos interessa que seja assegurada num trabalho desta natureza.

Concluindo, podemos assumir que a investigação que agora encerramos foi capaz de responder às questões levantadas e de comprovar a importância dos contributos de um performer no desenvolvimento do nosso objeto de estudo. Concretizando os objetivos específicos a que nos propusemos, pensamos ter ainda deixado claras as vantagens da aplicação dos conceitos por nós explorados – como sendo a *improvisação tendencialmente livre*, a *ressonância performativa* e a vocalidade estendida (*extended vocal techniques*) –, no desenvolvimento transversal das práticas artísticas/performativas contemporâneas e consideramos ter deixado um corpo de trabalho válido para continuar a ser desenvolvido e complementado com os

desenvolvimentos futuros propostos e outros. Consideramos ainda ter produzido seis performances que enriquecem o repertório performativo e que nos ajudaram a confirmar a validade da produção artística como forma de fazer progredir o conhecimento específico do nosso campo de estudo.

Será justo afirmar que, com esta investigação, fomos mais longe na construção de uma nova voz.

Uma outra voz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia Citada

A

- Abramovic, M. (1978).* AAA AAA: flux film.
- Adorno, T. W. (1970).* Teoria Estética (A. Morão, Trans.). Lisboa: edições 70.
- Agamben, G. (2005).* O que é um dispositivo? . Paper presented at the Outra travessia, Brasil.
- Agostinho, S. (2008).* Confissões. In J. Rosa & A. Morão (Series Eds.), Textos Clássicos de Filosofia, Vol. Livro XI. U. d. Beira-Interior (Ed.)
- Aguiar, A. A. (2012).* Forma e memória na improvisação. (PhD), Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Almeida, V. D. (2012).* A experiência em experiência. Jundiaí-SP: Paco Editorial.
- Amado, G. (2012).* O atelier do artista e a institucionalização do privado: três casos - Brancusi, Schwitters, Bruscky. Retrieved from artonauta.wordpress.com website: <https://artonauta.wordpress.com/2012/05/10/629/>
- Anderson, L. (1982).* Superman: Nonesuch records.
- Auffray, J. P. (1998).* O Espaço-Tempo: Biblioteca Básica de Ciência e Cultura.
- Azguime, M. (2007).* Itinerários do sal: misomusic.

B

- Bailey, D. (1992).* Improvisation: its nature and practice in music. UK: Da Capo Press, Inc.
- Balla, G. (1913).* Velocità + paesaggio. In balla_giacomo-velocita.jpg (Ed.), (Vol. 1189 × 850). artinvest2000.
- Barbara, J. L. (2003).* Voice is the original instrument. Nova Iorque: Lovely music
- Barthes, R. (1977).* Image Music Text (S. Heath, Trans. S. Heath Ed.). London: Fontana Press.
- Berandini, A. (2013).* The perfect love letter to James Lee Byars. MOUSSE, (39), 6. Retrieved from <http://www.michaelwerner.com/> website:
- Beuys, J. (2011).* Cada Homem um Artista (J. d. C. Neves, Trans.). Porto: 7 Nós.
- Birringer, J. (1991).* Theatre, Theory, Postmodernism. Bloomington: Indiana University Press.
- Borie, M., Rougemont, M., & Scherer, J. (Eds.). (2004).* Estética Teatral: textos

de Platão a Bertold Brecht Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Bosma, H., & Kursell, J. (Eds.). (2016). The art of the voice synthesis, Simpósio. Amsterdam: Universidade de Amsterdão.

Boulez, P., & Deliège, C. (1976). Conversations with Célestin Deliège. London: Eulenburg Books.

Broodthaers, M. (1970). Interview With A Cat.

Byars, J. L. (1975). The perfect kiss: MoMA.

C

Cardew, C. (1971). Treatise. London: Edition Peters.

Cardew, C. (1972). Treatise handbook. London: Edition Peters.

Castarède, M.-F. (1991). A voz e os seus sortilégios (M. J. V. Figueiredo, Trans.). Lisboa: Editorial Caminho.

Chanter, T. (2001). Time, Death, and the Feminine: Levinas with Heidegger. Stanford: Stanford University Press.

Chion, M. (1994). The three listening modes (C. Gorbman, Trans.). In C. Gorbman (Ed.), Audio-vision: sound on screen (pp. 25-34). NY: Columbia University Press.

Cohen, R. (2004). Work in Progress na Cena Contemporânea: criação, encenação e recepção. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva.

Costa, C. C. S. (2000). Blue & Brown notebooks: Estética e Filosofias comparadas. Lisboa: Fenda Edições Lda.

Couto, C. M. (2001). Tópica Estética. Lisboa: INCM - Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Cox, C., & Warner, D. (Eds.). (2004). Audio culture: readings in modern music. New York: Continuum.

Crickmay, M. T. C. (1990). Body Space Image: notes towards improvisation and performance. UK: Dance books Lda.

Crumb, G. (1971). Ancient voices of children. Nova Iorque: nonesuch.

Cunningham, M., & Cage, J. (1966). Variations V: Merce Cunningham Trust.

D

Danchev, A. (Ed.) (2011). 100 Artists' Manifestos: from the futurists to the Stuckists. London: Penguin Classics.

Derrida, J. (1995). Archive fever: A Freudian Impression. *Diacritics*, 25(2), 54.

Dias, S. (2004). Questão de estilo: arte e filosofia. Coimbra: Pé de Página.

Dias, S. G. (2016, julho). Para uma cronologia e taxonomia da arte da

performance portuguesa no século XX. Comunicação no Simpósio Performance Portuguesa. Museu Berardo, Lisboa.

Dow, S. (2015, 28.12). Robert Wilson: the art my generation produced won't be seen in 50 years. The Guardian. Retrieved from <https://www.theguardian.com/stage/2015/dec/29/robert-wilson-the-art-my-generation-produced-wont-be-seen-in-50-years>

Duchamp, M. (1912). Nude descending a Staircase, nº 2: Philadelphia Museum of Art.

Duchamp, M. (1917). Fontaine. (600 × 709). Paris: Artplas.

Duchamp, M. (1917, Maio). The Richard Mutt case. The Blind Man, 18.

Duchamp, M. (1964). Roue de Bicyclette, 1913/Edition Galerie Scharwz, Milan. (400 × 639, replica of 1964, supervised by Duchamp). Milan: Galerie Scharwz.

Duchamp, M. (2002). Engenheiro do tempo perdido - entrevistas com Pierre Cabanne (A. Rodrigues, Trans.). Lisboa: Assírio e Alvim.

Duhigg, C. (2012). A força do hábito. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

E

Eco, U. (1972). A definição da Arte (J. M. Ferreira, Trans.). Lisboa: edições 70.

Eco, U. (1991). Obra aberta (G. Cutolo, Trans. 8ª ed.). São Paulo: Editora Perspectiva.

Elaine Aston, G. S. (1991). Theatre as sign-system: a semiotics of text and performance. London: Routledge.

F

Feldman, M. (1982). Three voices: Wellesz Theatre.

Fernandes, C. (2011, 9 fevereiro). A improvisação era um sonho íntimo, entrevista. Jornal Público, P2.

Feyerabend, P. (1975). Against Method. London: Verso Books.

Flusser, V. (1965). A história do Diabo. São Paulo: Livraria Martins Editora.

Foss, L. (1963). The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue. Perspectives of New Music, 1(2), 45-53. doi:10.2307/832102

Foucault, M. (1984). Dits et écrits 1984, Des espaces autres. Architecture, Mouvement, Continuité(5), 46-49.

Foucault, M. (1999). A ordem do discurso (L. F. Sampaio, Trans. 5th ed.). São Paulo: Edições Loyola.

G

- Gil, J. (2001).* Movimento Total - O corpo e a dança (M. S. Pereira, Trans.). Lisboa: Relógio d'água.
- Goldberg, R. (2012).* A Arte da Performance: do futurismo ao presente (J. L. C. e. R. Lopes, Trans. 2ª edição portuguesa ed.). Lisboa: Orfeu Negro.
- Graham, M. (1976).* Lamentation: Arthur Marques.
- Grout, D., & Palisca, C. (1994).* História da Música Ocidental (A. L. Faria, Trans.). Lisboa: Gradiva.

H

- Han, B.-C. (2016).* O aroma do tempo - Um ensaio filosófico sobre a Arte da Demora (M. S. Pereira, Trans.). Lisboa: Relógio d'Água.
- Hannula, M. (2009).* Catch Me If You Can: Chances and Challenges of Artistic Research. Art&Research, Spring 2009, 20.
- Hanslick, E. (1994).* Do Belo Musical - Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons (A. Morão, Trans.). Lisboa: edições 70.
- Henrique, L. (2011).* Instrumentos musicais (7ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Hiltbrunner, V. (2016).* Scenic expression in Opera: When voice and movement become one. Four commentaries on the use of 'Laban' for Opera Singers. (Master), Fontys Conservatorium Tilburg.
- Honkanen, K. (2007).* Aion, Kronos and Kairos: On Judith Butler's Temporality. SQS: Journal of Queer Studies in Finland, 2(1), 12.
- Horsley, I., Collins, M., Badura-Skoda, E., Libby, D. (1980).* Improvisation: Western Art Music. In S. Sadie (Ed.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Vol. 9, pp. 31-52). London: Macmillan.
- Huss, T. (1996).* Performer. In grotowski_performer, (919 × 1280, Jerzy Grotowski). Dinamarca: Museu de arte moderna de Louisiana, Dinamarca.

J

- Jowitt, D. (1997).* Meredith Monk: Johns Hopkins University Press.

K

- Kaufman, S. (2012).* John Cage, with Merce Cunningham, revolutionized music, too. Washington Post, (30 Agosto 2012). Retrieved from <https://www.washingtonpost.com>

Kaprow, A. (1967). Fluids (flyer original de 1967). Pasadena: Pasadena Art Museum

Keersmaecker, A. T. D. (1993). Achterland.

Klosty, J. (1970). Merce Cunningham at 498 3rd Ave (600x403). Brooklyn Brooklyn Rail.

Kuhn, H. P. (2015) Em conversa com/Interviewer: B. Pereira. Porto.

L

Lagôa, M. B. d. R. (2006). O avesso do visível: poética de Paul Klee. Alea : Estudos Neolatinos, 8, 127-135.

Langer, S. (1976). The Dynamic Image: Some Philosophical Reflections on Dance. Salmagundi(33/34), 76-82.

Larossa, J. (2002). Notas sobre a experiência e o sabor da experiência. Revista Brasileira de Educação, 19, 20-28.

Leal, M. (2009). A imaginação cega: mecanismos de indeterminação na prática artística contemporânea. (Doutoramento Dissertação), Universidade do Porto, Porto.

Léothaud, G., Lortat-Jacob, B., & Zemp, H. (1996). Voices of the world - an anthology of vocal expression. Paris: Le chant du monde.

Linklater, K. (1976). Freeing the natural voice. Hollywood, CA: Quite Specific Media Group.

Longstaff, J. S. (2010). Laban / Bartenieff Movement Analysis; Performance; Music; Movement Research. Retrieved from <http://www.laban-analyses.org/>

Lopes, J. T. (2000). Itinerário teórico em torno da produção dos fenómenos simbólicos Revista da Faculdade de Letras: sociologia, 10.

Loveless, N. S. (2015). Towards a Manifesto on Research-Creation. RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review, 40(1), 52-54.

M

MacIntyre, A. (2006). The tasks of Philosophy. Indiana: University of Notre Dame.

Malvar, R. (2016) Em conversa com /Interviewer: B. Pereira. Porto.

Martin, S. (2005). Futurismo (A. Marcelo, Trans. U. Grosenick Ed.). Köln: Taschen.

Menezes, J. M. A. d. (2010). Creative process in free improvisation. (MA), University of Sheffield, UK. academia.eu database. (Reg. 70139103)

Menezes, J. M. A. d. (2010). Creative process in free improvisation (Master), University of Sheffield, Sheffield. (Reg. 70139103)

Merleau-Ponty, M. (2007). O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva.

Miguletz, N. (1989). The Rose Table of Perfect, (240 × 325). Frankfurt: The Telegraph.

Monk, M. (1990). Scared Song from acts from under and above: meredithmonk.org.

Monteverdi, C., Brown, T., & Jacobs, R. (2006). L'Orfeo. Bruxelas: harmonia mundi.

Moss, D. (2015) Em conversa com/Interviewer: B. Pereira. Porto.

N

Nachmanovitch, S. (1990). Free play: improvisation in life and art. New York: Penguin group.

Nauman, B. (1968). Walking in a Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square.

Nettl, B. (Ed.) (1998). In the Course of Performance: Studies in the world of musical improvisation. Chicago: Chicago University Press.

Newlove, J., & Dalby, J. (2004). Laban for All. London: Nick Hern.

Ninh, L. Q. (2008). Percussion solo. Tilburg: Traces of Rythms Festival.

Ninh, L. Q. (2014). Improvising Freely: the ABCs of an experience (K. Houle, Trans.). Ontario: PS Guelph.

Ninh, L. Q. (2015). Sessão apresentação do livro Improvising Freely Anexo I. Sonoscopia, Porto.

Ninh, L. Q., & Simson, K. (2008). Free improvisation in music and dance. London: Siobhan Davies Dance Studios

O

Oliveira, C. M. (2016) Em conversa com/Interviewer: B. Pereira. Porto.

Osthoff, S. (2009). Performing the archive: the transformation of the archive in Contemporary art from repositior of documents to art medium. New York: ATROPOS Press.

P

Pereira, B., Andrikopoulos, D., & Marques, H. T. (2015). Quartas Paredes. In V. Q. José Quinta Ferreira (Ed.), Cadernos IRI (Vol. 1, pp. 12). Porto: ESMAE-IPP.

Pradel, J.-L. (2002). A Arte Contemporânea. Lisboa: edições 70.
Probst, A. (2016). citanie.madness. Retrieved from <http://citanie.madness.sk/view-5813.php>

Q

Quivy, R. (1995). Manual de investigação em ciências sociais (M. A. M. João Minhoto Marques, Maria Carvalho, Trans. 2nd ed.). Lisboa: gradiva.

R

Rancière, J. (2010). Estética e Política, A partilha do sensível (V. Brito, Trans.). Porto: Dafne Editora.
Ricoeur, P. (1977). O Discurso da Ação (A. Morão, Trans.). Lisboa: Edições 70.
Ricoeur, P. (1978). Archives, Documents, Traces. In C. Merewether (Ed.), The Archive (pp. 4). London: MIT Press.
Ricoeur, P. (1990). Soi-même comme un autre. Paris: Seuil.
Rzewski, F. (1995). Inner Voices. Perspectives of New Music, 33(1/2), 404-417.

S

Sá, M. d. (1997). Segredos da Voz - Emissão e Saúde. Lisboa: Sebenta Editora, Lda.
Sally F. Moore, B. G. M. (Ed.) (1977). Secular Ritual. Assen, The Netherlands: Van Gorcum & Comp.
Sansom, M. (2001). Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation. Leonardo Music Journal, 11, 29-34.
Schechner, R. (1988). Performance Theory. London: Routledge.
Schoenberg, A. (1912). Poster Pierrot Lunaire (publicado no Boston Globe, em 2012, nos 100 anos da obra). Berlim: Center Arnold Schoenberg.
Schwanitz, D. (2004). Cultura - Tudo o que é preciso saber (L. Nahodil, Trans.). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
Smith, T. (2010). The State of Art History: Contemporary Art. The Art Bulletin, 92(4), 366-383.
Smith, W. L. (2015). Notes (8 pieces) source a new world music: creative music (E. Letourneau Ed.). Chicago: Corbett vs. Dempsey & The Renaissance Society
Stafford, A. (2008). Understanding Duchamp. Retrieved from www.understandingduchamp.com
Stockhausen, K. (2003). Licht: Nicolas Mondon.

Svetina, I. (Ed.) (2009). Occupying Spaces: experimental theatre in Central Europe: 1950-2010. Ljubljana: National Theatre of Slovenia.

T

Takahashi, S. (2014). Grooving in silence. Mono#2, 10.

Turner, V. (1988). The Anthropology of Performance. New York: PAJ publications.

V

Vicente, I. (2016) Em conversa com/Interviewer: B. Pereira. Porto.

von Laban, R., & Ullmann, L. (1980). The mastery of movement: Macdonald and Evans.

W

Wasserman, U. (2016) Em conversa com /Interviewer: B. Pereira. Porto.

Watson, B. (2013). Derek Bailey and the story of free improvisation. London: verso books.

Wolford, L., & Schechner, R. (Eds.). (1997). The Grotowski sourcebook. London: Routledge.

Worby, R. (2006). Robert Worby: writer-composer-sound artist-broadcaster. Retrieved from www.robertworby.com

Y

Young, L. M. (1963). The fire is a mirror: WKCR

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia Relevante Consultada

A

- Abbott, L. (1987).* Active Acting - Exercises and Improvisations Leading to Performance (D. E. Zappulla Ed.). USA: STAR.
- Adorno, T. (2001).* Mínima Moralia. Lisboa: Edições 70.
- Agamben, G. (2015).* O Aberto - O Homem e o Animal. Lisboa: Edições 70.
- Alperson, P. (2010).* A Topography of Improvisation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3), 273-280.
- Apple, J. (1995).* Notes on Teaching Performance Art. *Performing Arts Journal*, 17(2/3), 121-125. doi:10.2307/3245785
- Argan, G. C. (1988).* Arte e Crítica de Arte (H. Gubernatis, Trans.). Lisboa: Editorial Estampa.
- Ascott, R. (1980).* Towards a Field Theory for Post-Modernist Art. *Leonardo*, 13(1), 51-52. doi:10.2307/1577926

B

- Baars, G. (2015, 10.4.2015)* Em conversa com/Interviewer: B. Pereira. Porto.
- Bach, C. P. E. (1948).* Essay on the true art of playing keyboard instruments. (W. Mitchell Ed.). New York: Norton.
- Baker, D. (1990).* Modern concepts in Jazz Improvisation. USA: Alfred Publishing Co., Inc.
- Barbara, J. L. (2016).* Joan La Barbara. Retrieved from www.joanlabarbara.com
- Barreto, J. L. (2001).* Musonautas - Entrevistas (C. d. Letras Ed. 1ª edição ed.). Porto: Campo das Letras.
- Béhague, G. (1980).* Improvisation in Latin America music. *Music Educator*, 5(66), 118-125.
- Bergonzi, J. (2003).* Developing a jazz language: Advance Music.
- Berliner, P. (1994).* Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation. Chicago: Chicago University Press.
- Birringer, J. (1985).* Postmodern Performance and Technology. *Performing Arts Journal*, 9(2/3), 221-233. doi:10.2307/3245526
- Bissell, P. M. (2007).* Improvising Attitudes. *American Music Teacher*, 57(3), 18-21.
- Bohn, W. (1977).* From Surrealism to Surrealism: Apollinaire and Breton. The

Journal of Aesthetics and Art Criticism, 36(2), 197-210. doi:10.2307/429760

Bremser, M. (Ed.) (1999). Fifty Contemporary Choreographers. London: Routledge

Brimfield, M. (2011). This is performance art. London: black dog publishing.

Bullock, M. T. (2010). Self-Idiomatic Music: An Introduction. Leonardo, 43(2), 141-144.

C

Cage, J. (1961). Silence. Middletown: Wesleyan University Press.

Cardew, C. (2013). Treatise. Experimental Sound Gallery (ESG-21), St.Petersburg.

Carvalho, M. V. d. (1999). Razão e Sentimento na Comunicação Musical - Estudos Sobre a Dialética do Iluminismo. Lisboa: Relógio D'Água

Carvalho, M. V. d. (2005). A Ópera como Teatro - de Gil Vicente a Stockhausen. Lisboa: Ambar.

Childs, B., Hobbs, C., Austin, L., Prevost, E., Rowe, K., Bailey, D., . . . Oliveros, P. (1982). Forum: Improvisation. Perspectives of New Music, 21(1/2), 26-111. doi:10.2307/832868

Coker, J. (1975). The jazz idiom. Prentice Hall, NJ: Englewood Cliffs.

Cowell, H. (1996). New Musical Resources. New York Cambridge University Press.

Cunningham, M., & Cage, J. (1981). Chance conversations: An Interview with Merce Cunningham and John Cage [interview]: Walker Art Center.

Czerny, C. (1983). A systematic introduction to improvisation on Pianoforte. New York: Longman.

D

Damásio, A. (1999). O sentimento de si - o corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência (M.F.M., Trans.). Lisboa: Publicações Europa-América.

Davidson, J. (Ed.) (2005). Performance Matters! Porto: CIPEM.

Davidson, J. W. (Ed.) (2004). The Music Practitioner: research for the Music Performer, Teacher and Listener: Ashgate.

Deutsch, D. (Ed.) (1992). Music Perception (Vol. volume 9, nr.3): University of California Press.

Dawsey, J. C. (2007). Turner, Benjamin e antropologia da performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas tempo e performance (pp. 14). Brasília: universidade de Brasília.

Duchamp, M. (1968). Marcel Duchamp 1968 BBC interview: BBC.

E

- Edward, T. H. (1992).* Improvisation as an Acquired, Multilevel Process. *Ethnomusicology*, 36(2), 223-235. doi:10.2307/851915
- Ekeberg, F. (2014, January 2014).* Space, Place and dematerialization. *Mono#2*, 6.
- Eleey, P. (2005).* James Lee Byars. Retrieved from www.frieze.com website:
- Elger, D. (2005).* Dadaísmo (J. B. Boléo, Trans.). Köln: Taschen.
- Emery, E. (1998).* Temps et Musique. Lausanne: Editions L'Age d'Homme.
- Epstein, D. (1995).* Shaping Time: Music, the Brain and Performance. NY, USA: Schirmer Books.

F

- Fewell, G. (2014).* Outside Music, Inside Voices: dialogues on improvisation and the spirit of creative music. Somerville, Massachusetts: Saturn University Press.
- Forte, J. (1988).* Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism. *Theatre Journal*, 40(2), 217-235. doi:10.2307/3207658
- Foucault, M. (2015).* O que é um autor? (A. Cascais & E. Cordeiro, Trans.). Lisboa: Vega.
- Frank, P. (1979).* Performance Art in New York: Approaching the Eighties. *Performing Arts Journal*, 4(1/2), 125-128.

G

- Gadamer, H.-G. (1986).* The relevance of the beautiful and other essays. Cambridge: Cambridge University Press.
- Giddens, A. (1981).* Modernism and Post-Modernism. *New German Critique*(22), 15-18. doi:10.2307/487860
- Goldberg, R. (1980).* Performance--Art for All? *Art Journal*, 40(1/2), 369-376. doi:10.2307/776603
- Green, G. L. (1999).* The Return of the Body: Performance Art and Art Education. *Art Education*, 52(1), 6-12. doi:10.2307/3193779
- Groh, K. (1981).* Performance Art: What Is It? *Leonardo*, 14(1), 37-37. doi:10.2307/1574478
- Grotowski, J. (1975).* Para um teatro pobre: Forja.
- Guimarães, F. (2004).* Simbolismo, modernismo e vanguardas. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

H

H.W. Janson. (2007). História da Arte (M. M. R. S. J.A. Ferreira de Almeida, Trans. 8ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Henrique, L. (2009). Acústica Musical (3ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Higgins, D., & Zurbrugg, N. (1999). Looking Back. PAJ: A Journal of Performance and Art, 21(2), 19-32. doi:10.2307/3246000

J

Johnstone, K. (1981). impro: improvisation and the theatre. London: Methuen Drama.

Jones, A. (1997). "Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. Art Journal, 56(4), 11-18. doi:10.2307/777715

K

Kampmeier, V. (2007). Intuitive Improvisation. American Music Teacher, 57(3), 22-23.

King, T. (2008). The truth about stories - A native narrative: University of Minnesota Press

L

Lazzaratto, M. R. (2003). O campo de visão: exercício e linguagem cênica. (Mestrado dissertação), Universidade de Campinas, Campinas, SP. (R-381)

Leão, G. (2014). Liberdade, acaso e ironia: isolamento de recursos da Improvisação com potencial formativo em contexto de trabalho inter-artístico. (Doutoramento Tese), Universidade de Lisboa, Lisboa.

M

MacKay, J. (1981). The Orality Perspective: The Oral Mode in Contemporary Art and Culture - Voice and Performance. Perspectives of New Music, 20(1/2), 68-74. doi:10.2307/942401

Marranca, B., Monk, M., Foreman, R., Schneemann, C., Fornes, M. I., Jowitt, D., . . . Kaprow, A. (1994). Ages of the Avant-Garde. Performing Arts Journal, 16(1), 9-57. doi:10.2307/3245826

Marzona, D. (2005). Minimal Art (M. Neto, Trans. U. Grosenick Ed.). Köln:

Taschen.

Medeiros, M. B. d. (2007). Performance artística e tempo tempo e performance (pp. 14). Brasília: Universidade de Brasília.

Meguerditchian, G. (2008). Manifest du futurisme. In m. f. L. figaro.jpg (Ed.), (Vol. 493 × 271, pp. Manifest du futurisme paru en première page du Figaro le 20 février 1909/ Collection particulière, Centre Pompidou, Paris). Paris: Le Figaro.

Melim, R. (2007). Espaços de performance Tempo e performance (pp. 10). Brasília: Universidade de Brasília.

Mitchell, M. (2016). Mark Mitchell - Painting and drawings. Retrieved from <http://www.markmitchellpaintings.com/blog/the-fibonacci-sequence-in-artistic-composition/>

Monk, M. (1990). Book of the days. ECM New Series. Munique ECM.

Monk, M. (2008). Impermanence. ECM New Series. Munique: ECM.

Monk, M. (2016). Meredith Monk. Retrieved from www.meredithmonk.org

Monteiro, M. F. M. (2007). O tempo na performance e no Drama Tempo e Performance (pp. 12). Brasília: Universidade de Brasília.

Morgan, R. C. (2010). Thoughts on re-performance, experience, and archivism. PAJ: A Journal of Performance and Art, 32(3), 1-15.

Mumford, M. (2009). Bertolt Brecht. Abingdon: Routledge.

Nauman, B. (1968). Slow Angle Walk (Beckett Walk)

N

Nettl, B. (1986). improvisation. In D. Randel (Ed.), The New Harvard Dictionary of Music (pp. 392-394). Cambridge: Harvard University Press.

Nettl, B. (2001). Improvisation. In S. S. J. Tyrrell (Ed.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Vol. 12, pp. 94-133). London: Macmillian Publishers.

Nunes, E. (2011). Emmanuel Nunes - Escritos e entrevistas (P. d. A. Artur Morão, Trans. P. d. Assis Ed.). Porto: Casa da Música, CESEM.

O

Oliveira, C. M. (2009). Para uma dramaturgia do corpo: análise e caracterização do corpo enquanto linguagem cénica na criação artística espectacular. Repertório: teatro e dança(13), 18.

Owens, T. (1974). Charlie Parker: Techniques of improvisation. (PhD), University of California, Los Angeles.

P

- Perniola, M. (1998).* A estética do Século XX (T. A. Cardoso, Trans.). Lisboa: Editorial Estampa.
- Pressing, J. (1998).* Psychological constraints on improvisational expertise and communication. In B. Nettl & M. Russell (Eds.), *In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation* (pp. 47-68). Chicago: University of Chicago Press.
- Pressing, J. (2005).* Improvisation: Methods and Models. In J. Sloboda (Ed.), *Generative process in music: the psychology of composition, performance and improvisation* (pp. 129-178). Oxford: Oxford University Press.

R

- Rancière, J. (2010).* O espectador emancipado (J. M. Justo, Trans.). Lisboa: Orfeu Negro.
- Ribas, L. (2014).* Performativity as a perspective on Sound-Image relations and audiovisuality. *mono#2*, 12.
- Ricoeur, P. (1987).* Teoria da Interpretação: O Discurso e o Excesso de Significação (A. Morão, Trans.). Lisboa: Edições 70.
- Robinson, M., Houston-Jones, I., Kelly, J., Finley, K., & Elovich, R. (1987).* Performance Strategies. *Performing Arts Journal*, 10(3), 31-55.
doi:10.2307/3245451

S

- Segel, H. B. (1977).* Fin de siecle Cabaret. *Performing Arts Journal*, 2(1), 41-57.
doi:10.2307/3244964
- Sherburn, R., Stamper, G., & Johnson, T. (2014).* On the Voice: Why Do We Sing So Loud? Reflections on Reflexes That Deceive and Tendencies That Can Harm. *The Choral Journal*, 54(8), 57-63.
- Sloboda, J. A. (Ed.) (1988).* *Generative processes in music: the psychology of performance, improvisation, and composition*. USA: Oxford University Press.
- Solmer, A. (Ed.) (2003).* *Manual de Teatro Lisboa: Temas e debates*.
- Sundberg, J. (Ed.) (1983).* *Studies of Music Performance* (Vol. nº39). Stockholm: Royal Swedish Academy of Music.
- Sundberg, J. (Ed.) (1992).* *Gluing Tones - Grouping in Music Composition, performance and listening*. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music and the authors.

T

- Tannenbaum, M. (1985).* Diálogo com Stockhausen (A. Queirós, Trans.). Lisboa: edições 70.
- Tartini, G. (1961).* Treatise on ornaments in music. New York: Erwin Jacobi.
- Touma, H. H. (1971).* The maqam phenomenon: an improvisation technique in the music of the middle east. *Ethnomusicology*, 15, 38-48.
- Tschimmel, K. (2011).* Processos criativos: a emergência de ideias na perspectiva sistémica da criatividade. Porto: Edições ESAD.
- Tudela, P. (2014, January 2014).* O-F-M-O-N-O-F-O-R-M-O-N-O. Mono#2, 4.
- various. (2014). TACET - Sound in the Arts (Vol. 3). Rhin: Haute Ecole des Arts du Rhin.

W

- Walton, A. E., Richardson, M. J., Langland-Hassan, P., & Chemero, A. (2015).* Improvisation and the self-organization of multiple musical bodies. *Frontiers in Psychology*, 6, 1-9. doi:10.3389/fpsyg.2015.00313
- Wilson, G. D. (2002).* Psychology for Performing Artists. London: Whurr Publishers Ltd.
- Wilson, R. (2016).* Robert Wilson. Retrieved from <http://www.robertwilson.com/>
- Wishart, T. (1980).* The Composer's View: Extended Vocal Technique. *The Musical Times*, 121(1647), 313-314. doi:10.2307/963728

ANEXOS

Anexos

218	Anexo I - Entrevistas e Conversas
292	Anexo II - Vídeos e Áudio
296	Anexo III - Quartas Paredes - Publicação
312	Anexo IV - Voz Submersa

318 Glossário

ANEXOS

Anexo I – Entrevistas e Conversas

O formato de entrevista foi uma das ferramentas definidas na metodologia desta investigação por forma a obter informação que completasse aquela recolhida e tratada no momento da revisão de literatura. Foi também uma forma de atualizar essa informação uma vez que as entrevistas foram realizadas muito recentemente e validavam, complementavam ou questionavam a já referida revisão de literatura. Por outras palavras consideramos que estas entrevistas ajudam, em conjunto com a revisão bibliográfica, a construir um estado da arte conectado com a prática e a reflexão artística contemporânea.

As entrevistas foram dirigidas a um conjunto de artistas com um percurso relevante na criação e produção artística e com os quais existia uma ligação profissional, mais ou menos profunda, com o investigador. No perfil dos artistas entrevistados encontram-se ainda características que, direta ou indiretamente, respondem às necessidades da investigação em curso. Pelo agora referido fica também claro que não houve qualquer pretensão de construir uma antologia dos artistas atuais de referência, como se de um ranking se tratasse. Não foi esse, em nenhum momento, objetivo da investigação. Apesar desta ressalva importa referir que todos os artistas entrevistados são reconhecidos, pelos seus pares, no meio artístico e/ou académico. Cláudia Marisa Oliveira, David Moss, Girilal Baars, Hans Peter Kuhn, Inês Vicente, Rodrigo Malvar e Ute Wasserman foram os artistas entrevistados.

Sara Erlingsdotter foi também entrevistada, mas por um problema técnico não foi possível recuperar a gravação da entrevista que era o único suporte de registo da entrevista.

No final deste Anexo I decidimos ainda incluir notas pessoais relativas à sessão de apresentação do livro *improvising freely* do consagrado percussionista e improvisador francês Lê Quan Nihn. As características da apresentação, essencialmente em modo de diálogo interativo com o pequeno grupo presente, estiveram na base da decisão de aqui incluir os contributos deste performer.

David Moss

Respostas de David Moss, a 28 de Dezembro de 2015, Berlim

David Moss is considered one of the most innovative singers and percussionists in contemporary music. He has performed his solo work all over the world. In 1991 he received a Guggenheim Fellowship; in 1992, a DAAD Fellowship (Berlin).

Moss is the co-founder (with Muziektheater Transparant) and artistic director of the Institute for Living Voice (ILV).

He toured with the Ensemble Modern in their “Frank Zappa Project”; In 2003, Moss performed as soloist with the Berlin Philharmonic under the direction of Sir Simon Rattle; and with the Uri Caine Ensemble at Lincoln Center.

Moss made his Carnegie Hall debut in 2003 with the American Composers Orchestra, under Steven Sloane.

In 1999, Moss was a featured soloist in Luciano Berios’ “Cronaca del Luogo” at its premiere in Salzburg.

In 2002, his one-man theater piece “Einstein for Aliens” premiered in Antwerp. He also composed “Chortet” for the Arditti String Quartet.

From www.davidmossmusic.com

1. What is performance for you? How would you define it?

Performance is the human body creating time! yes, yes, this is what I need, the three-dimensionality of performance, where music is not just this confined one-or-two dimensional event on a drum-set/ object in front of me, or out of my mouth, and tied to habitual patterns ever increasing virtuosity

I’ve always said, and I still say, a performance can’t control the audience. Which is kind of nice, I don’t want to control them. On the other hand, a performance can juggle them around a little bit and some balls will stay in the air and some balls will hit each other and a lot of funny things will happen. Audiences are human, they have memory, they have histories, they have experiences, they have clichés, they have needs, desires, expectations, they crave mystery and moments of unexplained ecstasy. A performer who has done enough performing can work with those things and have a playful back and forth with the audience creating systems, worlds, shapes for them to get involved with. Then, you explode that balloon and place something new in front of them as a surprise. You can play a game of expectation and surprise with your audience. What the audience comes away with I only occasionally

hear: “Oh that reminded me of ancient music or that reminded me of science fiction music.” You hear these very simple statements. Or: “that was very emotional.” I get a lot of people saying they find my music emotional; they react emotionally towards what I do. For lots of other people, it’s pure weird abstract noise. I mean noise in the sense of: “what does it mean?” It’s always going to be like that, you know. I don’t give people all the information about what I do. I don’t explain everything. I want you, the audience, to jump into the pond with me. I ask you to listen to it, to put all the stuff together in your head, see what you enjoy, see what you don’t enjoy and that’s your job and your pleasure.

In my most radical moments, I put it this way:

Performance was, is and must always be concerned with the moment, and only the moment, of transcendence.

Otherwise it gets seduced by, and transformed into, politics, education, high philosophy, religion, consumerism, ritual and/or entertainment.

This transcendence is a moment that we, audience and performers, can live and exult in only for a heartbreakingly temporary time.

2. Do you improvise in your performances/works? If so, why and how? Do concepts such as Intuition, instinct, structure, spontaneity, transparency, freedom, narrative, constraints, (...) are part of your improvisation mind-set? Any of the previous? Any other?

Improvisational singing - yes I use improvisation as one of my tools, but that’s not the main focus of my work, that’s one thing *inside* of my work. So, there is no easy word for this kind of singing. When I go into the opera world they all ask me what kind of singer am I. The first thing they ask me when I’m singing a new opera, I get a call from the opera house before I sign the contract, because in the contract in Europe they have to put what kind of singer I am. So, am I a bass, baritone, tenor? They have to. It’s almost a rule. And I always say I’m none of those, because I actually have made a stance against this categorization of the voice. For me, it’s very uninteresting. But, then the opera-house says “well, ok, we know you’re not any one of those, but let’s just put baritone in the contract.”

The concept of Gravity is very important for improvisation in that everything you do is a game or a fight with gravity, or collaboration with gravity. To think of gravity as a collaborator is an interesting mental step. Then you are understanding that the moment when weight shifts is the moment when new shapes reveal themsel-

ves, when gravity itself takes control is the moment when energy is added to your system. When two things are in balance with potential energy, nothing much will happen. But, the moment when potential energy begins to be converted into kinetic energy, when this moment happens and weight shifts and begins to be pulled down to the floor by gravity, this is the moment when new shapes are formed. So, improvisation, for me, is all about this moment when new shapes form and how to use this added energetic push to move the work along and discover new shapes and thus to create never-ending progressions of physical shape. Which was really interesting for me because it allowed me to stop worrying all the time about deciding where things had to go. If I could follow this shift of energy, in other words, if I took my hand with the drum stick and I have a cymbal that is very tightly fixed so it's not floppy and I pushed against this cymbal as hard as I can with the stick so I feel the resistance of the metal, then I stiffen my muscles and I vibrate my hand and start moving it against this thing down to the rim of the cymbal, at the point when I go off the cymbal it's going to activate another gesture and a whole new moment and I don't have to decide things anymore. It's just going to happen and it will lead to something. That was *really* interesting, performance-wise, and structurally,

3. Do you use the voice as a regular tool to your performances?

Yes.

Do you think the voice and/or the body are special or unique media for performance or any other instrument/media are as valid as the voice/body?

All media/instruments are valid -- but everyone does have a voice and a body (and as of 2016, not too many of us have cybernetic implants)..... so that's a commonality and a challenge that can't be denied or avoided and maybe could even be celebrated in it's immense abundance and originality.

4. Do you ever consider "time" as creative tool? Do you consider it at the moment of conceiving a new work/performance?

As I stand up, create a voice solo, give a speech, interact with the actor, do an improvised duo with Heiner Müller as he read the text in German, make physical gestures I found my way into the concept of "theatrical time". Which, really, for me, is such a central thing now. Theatrical time is non-normal time, theatrical time is outside of normal life, time outside of clock time. And isn't this **exactly** what we all want, time out from clock time, or time away, this transcendental moment.

5. How do you see the collaborative and interdisciplinary processes? Do you often work with collaborative and/or interdisciplinary contexts? Advantages? Disadvantages? How do you hierarchize the process vs the final artist/aesthetic output? What is the most important for you?

Collaborations have been central to my work: duos (the most challenging and rewarding), trios, quintets; with musicians, dancers, actors, directors, conductors, composers, writers, athletes, non-singers, architects, choruses et al.

Of course, all these collaborations are made more powerful when their ideas and structures are brought back into my solo work and integrated in some unheard of way; then ping-ponged back to the varied active collaborations for transformation again.

How do I have to organize my body to arrive at a new sound or idea? That is information that singers, all singers, give me. Of course, I can't sing like every singer, I can't sing high like some singers, or low or whatever, there are lots of things I can't do. But what I can do is try to touch on the way they go about their work. Breathing, placement of their muscles, of their vocal cords, projection of the sound, of their energy and focus and a glimpse into how their mind organizes time, that's incredibly precious information for me that I get from people.

Re the process/output conundrum -- this is one of the most unresolvable dichotomies in performance work. After a good 45 years as a performer, I can only say "you win some and you lose some" -- meaning: hierarchies are convenient intellectual tools for deciding where/in what category a particular effort/artifact/past moment belongs. They only describe about 34% of what actually happened, and are mostly helpful 25-100 years after the event is over.

What is most important to me is that process and output feed and inform each other; tickle and criticize each other; that they both exist and continue to grow over a lifetime of work.

Hans Peter Kuhn

Entrevista Hans Peter Kuhn

28 de Dezembro de 2015

Hans Peter Kuhn compositor e artista, vive e trabalha em Berlim e Amino (Kyoto, JP). As suas instalações de luz e som estão expostas em vários museus e galerias ou em locais públicos de todo o mundo, entre outros no Museu de Belas Artes de Boston, Centre Pompidou de Paris, Neue Nationalgalerie de Berlim, Seattle Art Museum, Museu de Arte Moderna Tokushima. A instalação “Memory Loss”, de Robert Wilson e Hans Peter Kuhn foi premiada com o Leão de Ouro em Veneza em 1993. Trabalhou para Teatro com encenadores como Luc Bondy, Claus Peyman, Peter Zadek, Peter Stein e é mais conhecido pela música e sons ambiente que criou na colaboração de longa data com Robert Wilson. Compôs a música para coreografias de Laurie Booth, Dana Reitz, Suzushi Hanayagi Sasha Waltz e Junko Wada. Por isso, Hans recebeu o Bessie Award New York e o Prémio Suzukinu Hanayagi Osaka. Ouvir e escutar são os temas das suas performances, que são exibidas em todo o mundo. Desde 2012 é professor convidado no curso de Som na Universität der Künste Berlin.

1. What is performance for you? How would you define it?

This question is probably the most difficult one and comes at the beginning, good. At first one has to see, that the word performance in the English language has several aspects. At first there is any kind of public enactment a performance, be it theatre, opera, concert, lecture, speech, maybe even film - although that rather indirect. Then comes what is called Performance Art, which is related to the above but has its own rules, I will come to that a bit later. But also the quality of an incident or a product can be described as its performance.

But I guess the question goes to the second meaning of Performance Art. The representatives of this art form rather did not intend a theatrical event, but something that is as “normal” as possible, close if not equivalent to what was called Happening. These performances were or are not to tell a narrative or teach a lesson. They deal with the presence of performer and audience and the audience again is not supposed to be a paying audience, as we know it from the theatre, it is people who are there by chance.

OK, so far maybe as a first attempt to explain the term. But then there is for me a second definition necessary. A performance stands in opposition to an exhibition. The main difference between these two disciplines is how time is handled. In a performance the performer (director, player) is in charge of the time that passes by. He/she tells the audience when to show up, when to take a break and have a drink, when to come back in and when to go home. Also the performer leads the concentration of the audience to a specific point. The performer decides what is important. Therefore, he/she has created some kind of dramaturgy that keeps the performance interesting for the audience. In contrast to that, the time in an exhibition is controlled by the visitor. The visitor decides when to come (OK, within the opening hours, but they are usually long) and how long to stay and where to look at. The visitor decides what is important.

At this point Performance Art tries to create the bridge between these two disciplines, when the performance is not supposed to be a theatrical act anymore, but just something that happens, at this point it becomes similar to an object in a museum, although it has human beings in it performing it.

My work - where I perform - is more of the theatrical type.

2. Do you improvise in your performances/works? If so, why and how? Do concepts such as Intuition, instinct, structure, spontaneity, transparency, freedom, narrative, constraints, (...) are part of your improvisation mind-set? Any of the previous? Any other?

No matter if I say yes or no, it will be a false statement. OK, when I am actually in a performance, I do not improvise or at least the improvisational aspect is less than the precomposed. But when I create my works, I do a lot of improvisation and experiment. I choose my sounds from a library of recordings that I have done in the past 40 years and I choose them deliberately just from their aural qualities, I do not care about their history or content (e.g. I choose the squeak of a door because I find that this is the exact sound I want to have - maybe because of its melody - and not because I want to tell that a door is closing). When I collect a number of different recordings I start playing around with them, mixing them, placing them at different sites or at different times. There is a lot of randomness in this process. And the choices are very often spontaneous and by intuition. And as I said before, I do not mind the origin of the sounds and their narrative background.

When done with this process, that can take quite some time, I have a composition that in most cases I keep as it is. It has to do with the fact that it is very difficult to improvise these in the end pretty complex compositions.

3. Do you use the voice as a regular tool to your performances? Do you think the voice and/or the body are special or unique media for performance or any other instrument/media are as valid as the voice/body?

Well, I do use voice rather every now and then. Years before - when I was working in the theatre, specifically with Robert Wilson - I used the voice much more, but that had of course also to do with the fact that theatre is very much about the human voice, be it in text or singing. Nevertheless, I still like to use my own voice as a contrast to the sounds of my recordings which usually are sounds from nature and human related, like of industrial or traffic origin. One could maybe say that the soundtrack is somehow mechanical and the voice counters that with a more improvisational character.

Certainly the voice/body is a very special and unique instrument. First it is an instrument that you always carry around with you nothing extra necessary. It has a very personal and unique sound, which is only yours. Everybody has an own sound. It is a very emotional instrument, since it belongs to the oldest possible instruments to express ourselves. It is a natural instrument, you do not have to do anything to get it, it is there... That makes it certainly unique.

4. Do you ever consider "time" as creative tool? Do you consider it at the moment of conceiving a new work/performance?

As I already mentioned above "time" is a crucial entity in performances. And it is absolutely necessary to be aware of the timeline of the work. It is the dramaturgical tool that allows you to get the attention of the audience. The timing a performer is capable of defines the quality of the work. One can do the finest things, if they come at a wrong time they get lost and disappear unseen/unheard.

When creating a new work, I very often define a timeline at first. Either it has a dramaturgical curve - in performances, dances etc - or it is spread randomly - in installations, exhibitions.

5. How do you see the collaborative and interdisciplinary processes? Do you often

work with collaborative and/or interdisciplinary contexts? Advantages? Disadvantages? How do you hierarchize the process vs the final artist/aesthetic output? What is the most important part for you?

In the past I did do a lot of collaborative work, theatre is always team work and I was in theatre for over 25 years, but since I left the theatre I work more on my own and honestly it was also one reason for me to leave the theatre that I wanted to work on my own. Well the advantages of collaborative work are that you have a discussion about what is going on and when the group is not too heterogeneous nor too homogenous this can strengthen the concepts. Of course you can have artists of different disciplines which allows to create within a broader frame. I think it has very much to do with the personality of the participating artists. If they complement each other it can be very creative and powerful. But I do not think you can plan this kind of process, either the personalities fit or they don't. I have very good experience in collaboration with dancers, but this has to do with the interdisciplinary aspect of these works, the dancers dance, the musician makes music. So one collaborated but each person has a specific task.

Another good process appeared in my collaborations with Stefan Kurt, David Moss and Junko Wada. Stefan is an actor, David an improvising musician, Junko a dancer and I myself am a sound artist. So each person again has its own field but they overlap and everyone does in a way a bit of everything. Of course one always sees the different talents, while Stefan is a brilliant performer I am compared to that pretty dull, but therefore I can do other things. And that makes it interesting, not only for ourselves but also for an audience.

A disadvantage might be that you have several people with different opinions that can also slow down the process or bring it to an end, if the discussions cannot come to a common aim. Again it is a question of the personalities of the participants. Another disadvantage is that as a single artist you disappear and only to be part of the group.

But then again the decision if these things are advantages or disadvantages are depending on the concept. If you do a work with process character it might be a advantage when the different opinions are extreme, while in a work that is supposed to aim at a specific issue/item it might be a disadvantage.

Girilal Baars

Girilal Baars estudou canto na Academia Sibelius, em Helsínquia, improvisação na Universidade de Uppsala onde estudou também composição no estúdio de música eletrónica (EMS) e arte sonora.

Baars trabalha com técnicas vocais estendidas no universo da música folk e da música eletroacústica. Utiliza, repetidas vezes, tecnologias interativas nas suas obras. Em 2001 Baars-fundou o quarteto vocal Aija, com base na Finlândia. O seu álbum de Jet Black de 2009 foi nomeado para um EMMA (o equivalente finlandês do Grammy). A obra Litanias em Zero Kelvin foi selecionada para os Dias da Música em Oslo em 2009. No Festival Calf estreou, em 2010, uma ópera para duas vozes inspirada na obra Kallocain de Karin Boye.

Para além de fazer parte do grupo AIJA Girilal Baars é membro ativo do agrupamento, baseado em Estocolmo, The Great Learning Orchestra e, com Per Åhlund, do duo eletrónico The Archaic voice.

Baars é também produtor e engenheiro musical. Dirige o seu próprio estúdio em Uppsala, onde compõe música para filmes documentários, filmes de arte, produções de dança, instalações e música experimental.

Transcrição de entrevista realizada a 10 de Abril de 2015, na ESMAE, Porto.

Bruno Pereira (BP):

Thank you very much Girilal Baars (GB) for this small interview. Today is the 10th April and we just did a nice improvisation at Maus Hábitos that was very cool, the Sonnet XVIII, (GB: Sonnet XVIII, the famous one), Shakespeare.

One of the things that I'm tackling within my research starts immediately by the concept of performance itself.

What is performance for you? Where the borders of performance for you?

GB:

For me or how I define it when I look at other artists' work in general?

BP:

I mean for you... What is performance for you?

GB:

We both come from a traditional musician background so I'm pretty anchored in that. For me a performance is I get up on stage and I perform. That's the way I use the word. But then there is the genre of performance which more a contemporary art thing. I don't see myself as a performance artist though I know ... for instance, what we did today wouldn't be considered a musical event... it was not a "concert performance", it was a performance as in contemporary art even if I keep on thinking of that as being an intervention. What we did was, both yesterday and today, we went to a public space with no warning and then did it in a kind of intervention into what other people were doing. But to return to your question... I'm not an actor, I will act if I'm performing because it comes out of me naturally but I don't consider that acting so when I do this kind of performances is very important for me to draw my own line there. I cannot act because I'm a lousy actor I suspect. I've never trained it; I've never pursued it in my whole life and actually as a stage performer my thing is always to be myself. When I'm performing my music, my ideal is to step up on stage and just continuing being the person I am off stage. Of course this is hard to achieve but I've trained more of that than putting myself in the role of somebody else. I cannot say where I draw the limit but I know that is one limit; I prefer not to be in a situation where I need to act because I just don't know what to do somehow... but other than that I'm totally fine with any kind of shenanigans... because you are on stage and anyway you are putting on a mask.

BP:

So for you, performance immediately refers to a stage? (GB: no no...) That's why you draw the difference between performance and intervention?

GB:

(laugh) No. In some sense I'm on a stage now. You are pointing the microphone at me and asking me questions. We are not having a dialogue necessarily as we would have if sitting and having a coffee as we just had these last few days. So already you can feel there is something of a stage here... I mean stage in that sense. Anything as soon as you consider (again a mix up of words) that you will do a performance; I will sing a song or I will get undressed. I guess I would call a stage whether you would be in a Café or in a street.

BP:

So something that you decide to do... I will do something.

GB:

Yes.

BP:

Something that implies a consciousness of what you are doing?

GB:

Yes.

[...]

BP:

How do you define yourself as an artist? Composer, performer, singer or just an artist?

GB:

(laughing) Je suis un artiste! Merde!

BP:

(laughing) Yes, very glamorous. I'm an artist!

GB:

I usually tend to consider that, in order of hierarchy, composer and singer would be higher than musician because voice is my primary instrument. There is also the thing of calling yourself a vocalist rather than a singer... sounds a bit more pretentious but sometimes I try to do that because it implies that you do more than sing with your voice. There is also that usage of the word in English; a vocalist would also do what we were doing today, or speak or something like that whether the singer is singing... so I think composer and vocalist, singer are the two things that I put and then musician! (laughs) I do not consider myself as being a performance artist even if I do a fair amount of this ever now and then but...

BP:

Some of your works are anyway very performative even if you are not thinking about that...

GB:

Yeah... well... you know it yourself... as soon as you start doing more experimental stuff that's the problem (not a problem... that's a good thing) all these borders become blurred. Ok! (example) I use my voice... let's do something together... well I was thinking we could do mh mh mh buh buh buh and you immediately start thinking that we can wear a purple wig and then immediately we become performance artists and not just a guy that gets up on stage and sings but you don't have to think about it. I avoid it. As I said before I don't like acting; I would gladly stick a purple wig on but if it feels the right thing to do but then I won't then act as if I'm a Monty Python old lady.

BP:

...Like the right thing to do? Within a concept? Do you see your work or your creations mainly as conceptual?

GB:

Funny you ask it now... I'm now struggling with the final writing part of my PhD and I was thinking in terms of input/output and at some point I'm talking a bit about Roland Barthes' *The Grain of the voice*, a bit of Mladen Dolar; I brought these things in – even if I don't know enough about philosophy – because most of the things that I do are not conceptual at the input end but you can look at them conceptually at the output end. Do you see what I mean?

BP:

Sure. It's not the concept that triggers your work...

GB:

Exactly! I don't go for the concept of (example) noise connecting to this or that and now I will do a composition from that. Usually is the other way around. It does not start with the concept but then, while you are implementing it, then the concept that you work with is there and you may look to the output in a conceptual point of view. But I wouldn't consider myself [a conceptual artist] ... I never did a piece based on Roland Barthes' *The Grain of the voice* concept or something like that.

BP:

So this takes me to my next question... do you ever think about parameters like

time, space, context when you are creating? For example: we were speaking about delay and that immediately connects with time or even what we did with the text in the Sonnet XVIII filtering it, several times, with google translator passing the text through several steps of transformation, a kind of metamorphosis from the original text. That for me also implies time...

Do you think about it or you just work with this in an instinctive way?

GB:

A little bit of both actually. For example: with solo performances, with voice, I decided (first in a intuitive way and now as a very consciousness decision) I'm not using pre-recorded material; so my whole method is based on real time processes from 0 and build it up from there with the computer or the electronic I'm using. It had more to do with thinking technology being too much of a crutch because you could potentially bring all your hard disk full of pre-recorded samples... why do you need to be a musician for then? (laugh) Everything I do is real time. The way I work with MAX is that as I'm performing I'm recording what I'm doing and then I go to process it and re-inject it into the sounds you are hearing during the performance. So of course they are already "old time" but they are not "old time" as I did this three weeks ago or two years ago. For me, somehow, this is an important distinction... with delays that I like, as you mentioned, ... I hardly use reverbs... it was the same thing many years ago when I was playing in a rock band. I was playing electric guitar and most of electric guitars stick reverb on it but I never did. I would turn the reverb on and immediately turn it off! And then I got a delay pedal! I think it has something to do with the time also but on a different scale because delays have physicality to it whether the reverb is like an invisible cloud of stuff and somewhere there is the physicality that I'm looking for. Then is when you tie it to time and space.

BP:

If you be commissioned a work to a specific place do you consider it, do you work on it, as being a site-specific work or you just prepare something that would work anywhere? Connected with that and beyond the space, do you consider the context, do you consider to whom you are addressing the performance? Do you change anything in your way of creating if you know that your work will be presented to children or to a highly educated audience or in a small village in Russia, or in Sweden or in Portugal? Do you do anything differently?

GB:

Yeah... I mean... definitely yes but not to the level of changing what I want to do but to the level of how should I communicate it. Like our performance today and yesterday. Yesterday, here at the art school, the feedback we got was almost immediate and we did today in Maus Hábitos and the people who were there were not negative but they were not positive either because maybe they were not interested in any kind of performance event and certainly not in some experimental work. So, returning back to what you were saying... you do consider it, it influences you somehow but it doesn't influence the fact that we still did the same performance because we had decided we wanted to do this performance and of course then, as any reasonably experienced performer you absorb what is going on and that will change how you do things. For a site specific thing definitely... if you know that you will sing in a church or in a dry auditorium you have to bear that in mind and you will as a performer. You will change it a lot even if you don't think about it. Even if you are unprepared you will sing differently as you suddenly have all this echo tempo will go down all sort of things happen... and you don't have it volume goes up, you push, time becomes [faster]... those are experienced based thinking and you might not even being conscientious about it... I definitely try to bring it in conscientiously beforehand.

Site specific for me, the few times I've done site-specific things have been more about connecting with the space in a kind of conceptual level (laughs) even if I just said I don't do things on a conceptual level; but on a conceptual level as "where is this space?". If I was, for instance, commissioned to do a sound installation in Portugal I would be very interested in using elements of Portugal in it whether would be language or *bacalao*. It would be logical for me to do that but I think it has still to be coming from me...

BP:

You adjust without compromising your own artistic identity...

GB:

You may say that, yes. It might sound a bit pretentious but, you know, you still want to do what you want to do... but if you want to do what you want to do and then communicate it to people you will be addressing, wherever it is, I guess you do tweak things and sometimes a lot, sometimes less... put it this way: I think it's important to be aware of who your audience is going to be, if possible; it's important to bear that in mind because it means slightly different things. For instance, the place in

Stockholm that I've mentioned before, Fulkingan, I feel very comfortable there because, at least in theory, there are no restrictions because you are not going to shock anyone. You may get naked and wank and they might dislike it but they will not be shocked... but if you do it in a church or something of course people will be shocked and so why are you doing it? When you remove the restrictions it's nice to know that you will be able to say, "I want to do this" whether if you know that you will be performing in a more normal space you might consider some things and maybe it doesn't make sense to have 15 minutes of pure white noise in the beginning of a long piece because it will not mean anything to those people and so I would I do it?

BP:

Good! Thanks!

GB:

(Laughs) Very long answers to short questions...

BP:

Actually that's nice because it shows also your creative process that is not plain of flat, it moves, it's alive, and then, naturally, your answers need to be long! That probably means that you think about it and that's nice, I believe (laughs).

GB:

Yes... I feel it really hard to pin down what you do and how you do it. There are people that after some time they arrive to some method and then they implement that method but I think I'm always changing my method depending on what you are doing, with whom are you working with... for instance our case was like "I'm a singer, you are singer" so it was pretty obvious we should use voice but then I introduced the idea of using some sort of tech because I really tend to go there...

There are some elements that I know I'm always interested in exploring... language and text – as a singer that is quite natural. I know that at some point it's easy for me to introduce those elements because I usually use it, I have ideas and references. Do you see what I mean? I have a repertoire of things that will come to my mind when you are trying to do something. I love to do solo stuff but I actually really love cooperating with people because we all throw out different things. Well, the method needs to be appropriated to what we are trying to do and therefore it will always change a bit. There is a nice quote, very stupid, from a British comedian called Stuart Lee,

that I heard in a radio broadcast or something for some reason, and he says “I don’t think a real artist really knows what he’s doing” and that resonated a bit on me now that you were asking about the conceptual approach... I don’t know how it works for you but for me it’s always like [...] that’s why it’s not like a concert in the beginning. It’s more like “ah this is an interesting text, oh that’s an interesting song, uh that’s an interesting sound” and what can I do with that? The end result is more like an exploration of what can I do with this... and then... “oh... that was what came out of it!”. I really don’t know until it’s done and I’m driven more by that but I know people that are more driven by a few points in the beginning and extrapolation in terms of concept and then you do it and arrive to the thing. For me it’s mostly foggy when I look to the end!

BP:

Thanks so much for this.

Ute Wasserman

Ute Wassermann is known as a vocal soloist and composer/performer for her extraordinary, many-voiced and extreme vocal sound-language, which she has brought into experimental/contemporary music in diverse ways. She has developed techniques to “mask” the voice using birdcall-whistles, palate whistles or resonant objects, and designs sound-installations. A particular interest is the development of compositions for spaces with unusual acoustic qualities.

She studied visual arts (sound installation and performance art) at the Hochschule für Bildende Künste in Hamburg with Henning Christiansen and Allan Kaprow among others, and subsequently visual art, music and singing at the University of California, San Diego (with a DAAD grant). As a vocal soloist in contemporary and experimental music Ute Wassermann has performed in festivals, galleries and clubs throughout Europe and also in Australia and Asia. As an improvising musician she performs regularly with musicians of the London scene (for example in John Russell’s Mopomoso and Fête Quaqua events) and in duos with Richard Barrett, Aleks Kolkowski and Birgit Ulher, in the quartet “speak easy” (with Phil Minton, Thomas Lehn and Martin Blume) as well as in larger formations such as the octet fORCH. As an interpreter of contemporary music she has given premieres of numerous works composed specially for her voice, for example by Richard Barrett, Chaya Czernowin, Henning Christiansen, Hans-Joachim Hespos, Michael Maierhof, Michael Finnissy and Ana Maria Rodriguez, with the ASKO Ensemble, Elision, Munich Chamber Orchestra, KNM Berlin and others. She has taken part in music theatre productions by Matthias Kaul (Ensemble L’art pour l’art), Salvatore Sciarrino, Gerhard Stäbler and others, and performances with dancers, circus artists and visual artists; pedagogical projects and workshops with her choral composition “mimic” for festivals and cultural institutions.

vimeo: <https://vimeo.com/user20410741>

soundcloud: <https://soundcloud.com/utewassermann>

audition records: <http://www.auditionrecords.com/aro63.php>

<http://femmes-savantes.net/les-femmes-savantes/ute-wassermann/>

Transcrição da entrevista com Ute Wassermann (11 de Fevereiro 2016,
14h30, Skype)

The interview started with a brief presentation of the researcher.

Bruno Pereira (BP): How do you define performance?

Ute Wassermann (UW): laughs

I think there are several topics. From one side performance is the moment which brings the piece alive. If it is a composed piece, if you get a score, it's not the music yet... it's the idea of the composer. As a performer you kind of transform it into music because without the performer it would just be a piece of paper with black lines and dots, right? Or a thought, or a concept or whatever... but with performance you basically do the step of creation and creating it. I think that is true for composed music and some composers forget that also... it's like it is their big "oeuvre"... of course there are different levels, I mean, some pieces are totally notated, in some others you get a bit more freedom, but even with totally notated pieces it's the performance [that make it alive]. I know from some composers and I know it from myself that what I find interesting about performance is that only then you know the piece, the weaknesses and the qualities of the piece. I only know that after the performance. It is so much on the spot... this I find very interesting about performance whether is composed or improvised. For improvisers the performance is really vital because the music is happening then, at that moment.

With my own pieces I practice them at home and I prepare them for performance. But then in the performance they might be still different because the space is different, the audience affects it (even if you don't play consciously with the audience... but the the audience puts a very strong impact) ...and all kind of conditions... also where you play it: if you play it in Portugal or in Oslo might be very different.

BP:

Following your thought, one issue that I find particularly important is the context of your performance even, as you said, you don't play with the audience directly. Even if you try to keep the distance it's almost impossible to be disconnected.

Well...

About the improvisation: when you improvise you said you might prepare something in advance. I'm curious how it works for you. Do you create any kind of narrative, mind-set? Do you have a specific workflow that you use regularly or depends in each situation? How does it work for you?

UW:

I think it's different for different occasions. Sometimes I enjoy free, really free improvisation, like if I'm performing in a club, just going there and just doing it in the moment can be very refreshing. Usually when I'm invited for a solo set I have these strange songs for voice and birdcalls, I have these pieces where there is a composed framework... I really define the material for every piece but then I like to have these surprises... it's not totally fixed but I react to the acoustic of the space or... this a set of 10 – 12 pieces and they grow with the performance. I like this mixture of having fixed pieces and then doing a spontaneous one and often by doing this spontaneous one a new piece is created and this I can only find in performance, in the performance situation. There is something about performance, at least for me, that puts me so much focused in my ideas and on the spot that creation is more intense in performance than at home. In home I can work out or think about ideas or conceptualize but there is something about performance that kind of transforms me as a performer, totally focused. This I really like about performance.

When I perform with some improvising bands is totally free or with some duo partners we don't fix anything... I have several long term duos so we know each other very well, our language and we have common ground so we don't do pieces.

For my solo work I kind of like to develop pieces and think about concepts and ideas like this one I'm doing now with different bird calls and voice and every piece focus on a special material and in the next project I want to work a bit more with loop and creating an environment with my voice so there are lots of thoughts behind but they are more like semi-composed.

BP:

How would you define your work? Conceptual, experimental, performance, music...?

UW:

My solo work is... ja... well... I would think experimental, involving composition and improvisation, finding a form... I'm also now working with notation because I've been asked by other singers about performing the pieces; so I'm developing a notation system.

BP:

Great! How is it going? Is it ready or still ongoing project?

UW:

At the moment I'm working it out! It's interesting... you know I teach some workshops also and in this context I like to do choir pieces and I try out a lot of ideas in the workshops. It's always a mix for them of discovering new sounds with their throats [laughs]. In the Universities the composers really like to know precisely about how to do this and this sound so there a bit of that also but then I like to provide a framework where they experiment and find it in their body without me telling them where to put the tongue... that's not such an interesting way of teaching. It's interesting if you set up your mind (sometimes also with images) and you find the sounds, yourself. In the workshops I also try structures, like choir improvisations and I give them images and structures and then we do a bit of conducting and shape choir pieces... some of the sounds are so complex in my solo pieces that if a different singer would sing those we would really need to study a lot together... so at the moment I'm working out how to make them more generalized that they would sound probably a bit different, if a different singer does them but it's takes into account that it is a different person doing it... but it's not yet ready. I guess in a few months a will be able to share it.

BP:

You spoke also about loops. Do you use it because you think it's a tool to achieve some results or it's also conceptual? Something that I work and use conceptually is time. I play with time. Slower time, extended time, resonance in performance (how can you get performance to keep on resonating even if the performer is not there anymore) ... this kind of concept of time.

Do you ever think about time or it's just a natural consequence as we use time for our performances, for our lives...?

UW:

Ja... I think time is very important issue, really. If you do an improvisation, if you do a piece, if you think about a concept for a piece it's really different if you think it will have 2 minutes or 15 minutes or 30 minutes because you deal with the time-stretch and you develop your material over time. That has a very big impact on your work. Also the other night I saw an improvisation by Axel Dörner, the trumpet player. With two musicians it was really interesting in terms of timing because it was a duo, and they have been playing a lot together but sometimes they would develop material over a few minutes, sometimes they would start material and cut it off without

developing it... it made you think “why didn’t they develop it? It could go there and there”. But they did it on purpose: cut it and do something different. It was very interesting in terms of improvisation. They played with this developing material over the time or not developing it and just giving it a short life!

BP:

And what about the voice and its use? For you is natural but do you think the voice achieves different results comparing with any other instrument? Or do you think the voice is a media as any other?

UW:

I think it’s quite different. I think the voice is quite unique because every human being basically has a voice, it is implanted in the body. Most people speak or cry or laugh or make crazy sounds as children. Also in the workshops the students really like and they come to me saying “Oh man, this sound I really loved when I was a child and since then I haven’t done it”. It’s so great! [laughs] There is all this human experience... I remember when I was a child sobbing and not able to control it. It’s a physical memory that resonates. When you hear a vocalist or a singer, if you listen a beautiful aria or if you have sung a song in your life at some point, even if it was not a great experience, you connect it to the memory of the body. And this I find interesting because it creates a resonance between the body and yourself as a singer or performer and that’s quite different with an instrument, I think. If you work in a so-called abstract way with your voice still the sounds have a root in your memory. The voice is perceived in a very different way. As a vocal performer, because you don’t have an instrument with strings or a knob or a resonating body, it’s all internalized, that puts also in a special situation as a performer because it’s basically you and your body and maybe a microphone or an object or a technology you can use but you start from the first, the most ancient way of performing that is basically your body and your voice (and not an instrument). As a performer I think that makes you use a lot of imagination because in a way you have to imagine your instrument and it can be very technical that you imagine your resonant body (like in singing lessons that you use a lot of mental images), to open up your resonators,... it’s interesting to see how singing lessons work because it’s a lot with images, imagination, projection and perceiving the space and coming the right emotional mood... for certain songs you need to have a certain tension... all this makes it very different from an instrument.

BP:

You spoke about something very important: the body. Do you think the body reacts to your voice or somehow your body makes your voice do some specific sounds? How does it work for you? Is it the body commanding the voice, is the voice commanding the body, is it mixed? Do you think about it when you perform, when you improvise? How does it start? It starts because your body feels that is time to expel a sound like a way of communication with the outside world using the voice or do you think only in the voice and then of course your body reacts? Do you ever think about it or it just comes spontaneously?

UW:

I think it's a kind of loop. When I do my solo pieces, when I practice them it often starts with a small idea and then I try out with my voice and then I feel in my body some tension and then I can decide to emphasize it, to make it bigger. I like to work with extremes let's say I work with some tense sounds; I like to go really into extremes. Making the tension very small and I like to make it very big and then I play with that range and then I see what happens. The tension is so big that I cannot control it anymore. What happens with the uncontrolled sounds? Where does that lead me? It's a kind of feedback of the physical sensation – because your voice is also not just your throat, it's also your bones and your muscles. For some sounds you need a lot of muscles and some other sounds are more internalized... so I think there are not two different things. It's like a constant feedback... and then there is the sound that you imagine you want to do, that is in your head. You can also go for that. Not go with the physical thing but I imagine this kind of sound so how can I get there and then start from there. It's very complex. It's almost a constant feedback between thinking and sensation and your output and then it is feeding back ...

BP:

And my last question... you work solo, you said it, but also in duo or in groups. This kind of collaborative work: do you think it helps to enhance the final result or do you feel it's compromising your own language. Is it positive or you just think "I want to work alone"? Or do you plan to achieve different things when you play solo or in a group? How do you feel the collaborative work?

UW:

I think it really depends on the collaboration. Sometimes there are collaborations

which in the end were not so interesting nor inspiring... that happens of course but it's also interesting to take risks and not always be 100% sure that this will be... [good] [laughs]. Sometimes you get really nice surprises!

What I like about solo is that I can really focus on my own ideas but collaborations also bring up a lot of... [things]. For me collaborations are very important because I do different things or I bring in my own personality but then something different artistically happens in collaboration that is very interesting and which broadens my experience and also my way of thinking about myself and the collaboration. I have different kinds of collaborations: I work with composers, which is interesting because they write pieces for me and I'm put in a different context and also think differently about time, structures and my material because it's a collaboration with someone else that has conceptualized the piece; with improvisers is more creating this new thing together. Collaborations with improvisers that I find most interesting – when the collaboration is going really well – is when I do sounds or music that I would not have done on my own or that would have not happened. It's a very unique situation.

[...]

BP:

Thanks so much Ute for your time. It was great to speak with you and share ideas and experiences. One of my main challenges has been to forget that I'm a lyrical singer; to forget the training... [...] I'm now doing many different things from lyrical singing but still there is this connection. Sometimes I feel that I'm doing some sounds mainly to deny this lyrical side and the challenge is to find the right balance. I'm in a weird bridge between experimental and lyrical. It has been very challenging; I like it very much. It's very surprising and I'm enjoying it very much. There is still the tension between the lyrical singing voice and the voice itself.

UW:

I think that is also a very interesting kind of frame or setup for new pieces. This lyrical view is actually a very interesting approach. I imagine that, with this tension, you can really work on pieces just using this.

BP:

Exactly! Instead of running away from it [this tension between lyrical voice and free

voice], it's interesting to use it as a starting point to do something else, i.e., using it instead of fighting it back.

[...]

BP:

Dear Ute, thanks again. Let's keep in touch.

UW:

It was great to speak with you. It was very inspiring to talk to you (mail enviado depois da conversa skype).

Cláudia Marisa Oliveira

Nasceu em Moçambique. Licenciada em dança (1986) e em Teatro (1996); mestre em Sociologia (1998); doutorada em Dança (2007). Os focos da sua investigação são a análise performativa, coreografia e improvisação, tendo publicado diversos artigos nestas áreas. Desde 1989 que desenvolve uma intensa atividade profissional como performer, coreógrafa e encenadora. É professora na Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo do Politécnico do Porto.

Entrevista realizada, na ESMAE, a 26 de Abril de 2016

Bruno Pereira (BP):

Será que existe alguma sistematização do que os artistas pensam ser performance? Como é que se define performance?

[...]

No início da minha investigação, uma das lutas, era definir sobre o que é que eu estava a falar quando falava em performance. Porque performance confunde-se com performance art e com qualquer tipo de apresentação em tempo real. Um senhor a cantar um *lied* é performance; um ator a interpretar um monólogo é performance; ... Aqui a questão tem sido também difícil de gerir em alguns pontos e, se calhar,...

Cláudia Marisa (CM):

... se calhar é irresolúvel ...

BP:

...se calhar a única forma é eu dizer “eu vou falar DESTA tipo de performance”

CM:

Sim, sim, sim. Eu acho que isso é o mais correto.

BP:

Quando é que tu usas a palavra performance? O que é performance para ti?

CM:

Eu tento sempre não usar performance quando estamos a falar de um ato de representação ou performer quando estamos a falar de um intérprete. Acontece muito esta importação que na língua inglesa é normal. [...]. Eu faço essa distinção.

[...]. No fundo já resolvi essa questão há algum tempo (de saber o que entendo por performance, onde é que me situo) porque, de facto, a génese é da performance art. E logo nessa génese da performance art nós encontramos o corpo. Quando chego à performance chego através de coreógrafos e a trabalhar com coreógrafos (o Fiadeiro, o Francisco Camacho) mas num cruzamento com as artes plásticas. No fundo é a ocupação de espaço por um corpo. Só mais tarde é que percebi que isso vinha de uma linhagem e que essa linhagem tinha, na sua génese, movimentos nos EUA da conjugação da dança, da música, das artes plásticas, da literatura também e, portanto, era um lado embrionário de uma nova forma espetacular. Onde eu me situo - e muitas vezes faço essa demarcação - é na composição em tempo real. A composição em tempo real é outro problema porque composição em tempo real também tens na música... para responder mais concretamente ao que eu entendo por performance: são improvisações estruturadas, não completamente livres, e multi-artísticas. Esse multi-artístico, no meu caso, tem sido muito em torno do vídeo, do corpo, do movimento e da música. [...] Uso a improvisação como método de criação e depois sim há liberdade (como na esteira do jazz). Há liberdade de variação, mas esse confronto acaba por estar bem seguro. Outra questão que é situar a performance em espaços alternativos... eu também já fiz coisas que se situam na área da performance em espaços convencionais. Eu acho que neste momento, neste momento que estamos a viver, [...] o mais justo para a designar [a performance], do ponto vista da génese artística, era cada um poder definir em que linhagem artística é que se situa o conceito de performance. Mesmo quando pensas na performance art vemos coisas da performance art pura e dura que eu colocaria na dança..., mas depois penso na dança, nomeadamente as últimas coisas do Fiadeiro [João Fiadeiro] que não as

consigo colocar na dança. [...]. Depois tens outro lado engraçado onde a sociologia e a antropologia, ou sejam as ciências sociais, estão a falar de performance, ou seja, quando eles partem para investigação no terreno já não falam de investigação-ação, mas fala-se muitas vezes da performance. Nessa performance está a relação com o outro, a contracena, a improvisação, o aleatório, a exploração do acidente... [...] Mas eu não me preocupo muito com ... [a definição], preocupo-me sim com as linhagens artísticas. Eu acho que há uma identidade artística.

BP:

Há pouco falavas da improvisação... um dos focos da minha investigação é a improvisação e especificamente aquele que normalmente se chama de improvisação livre, improvisação não-idiomática num território de não linguagem. Depois levanta-se aquela questão que falavas agora da linhagem artística que, no fundo, tem que ver com a criação de um quadro estético de referência. Ou seja: quando falas em improvisação... preocupa-te a questão da linguagem, por exemplo em relação ao corpo, um movimento que tem uma linguagem específica ou se procura a não linguagem, ou seja, não se classificar enquanto um movimento dançado (por exemplo) ou coreografado... Quando eu trabalho a voz dentro da música e faço algum tipo de improvisação há sempre aquele limite entre o que é improvisação de não linguagem, mas ainda assim a necessidade de te aproximares de algo, que de alguma forma seja um quadro de referência, porque senão caís naquele vazio de estares fora de um contexto. Este ponto de estar fora desta linguagem mas ao mesmo tempo partir dela (estás fora mas a partir dela) e não completamente desligado... quando falas em improvisação livre como é que vês esse conceito principalmente em relação à utilização de uma linguagem específica?

CM:

Aquilo que me parece, e principalmente na década de 90 [século XX], ... eu tive em projetos que falharam – ou que eu acho que falharam – por isso. Colocando isto de outra forma: aquilo que me fascina neste momento na utilização da improvisação tem que ver com a criação, a possibilidade que o intérprete tem de ser um criador... isso interessa-me muitíssimo... e de encontrar a sua voz... mesmo que seja para a construção de uma personagem convencional (isto também já não é inédito. Já se faz desde sempre. Segundo consta o Shakespeare fazia improvisações e só depois é que escrevia os textos). A mim interessa-me essa fronteira entre o humano, o intérprete e aquilo que ele constrói. A improvisação acho que dá bons resultados ou que

pode ser um caminho (não para toda a gente) para chegar lá.

Há aqui outra questão que me fez sempre muita confusão... eu acho que há territórios híbridos... neste momento eu acho que só há territórios híbridos na arte. E não tenho nada contra isso, pelo contrário. Acho que as coisas agora, fruto do tempo em que estamos a viver, deste novo século, são muito mais sensoriais até porque se nós falávamos no início do século XX do cinema, da imagem em movimento, como o naturalismo absoluto e o realismo neste momento fomos para lá disso com a televisão mas principalmente com a internet, com a comunicação reticular... eu posso ver o pôr-do-sol no Japão se eu quiser... há um lado que a arte live, a arte de palco (qualquer que seja) continua a existir mas, de repente, enquanto espetador, enquanto fruidor eu procuro muito mais o registo sensorial. Também enquanto intérprete tenho uma maior liberdade porque não tenho que explicar o real, não tenho que explicar o mundo, posso estar além do mundo porque o mundo está noutra sítio.

O híbrido interessa-me e até me faz alguma confusão quando se acaba de ver um espetáculo e as pessoas têm uma necessidade de definir se o que viram foi música, foi teatro ou foi dança. Foi aquilo.

Outra coisa é retirar a identidade e até a técnica do intérprete... [...]. Aí é que eu sinto um bocadinho de retração... um cantor é um cantor. Um bailarino é um bailarino. Chega ao sítio que se quer e chega a partir de uma técnica e eu gosto da técnica. Não tenho nada contra as técnicas.

Neste momento o teatro e a dança estão numa fúria da comunidade, do não-ator, do não-bailarino, mas isso é outra coisa.

Quando tu trabalhas com gente que tem uma identidade artística, que passou por um treino, a técnica tornou-se autêntica... é aquela velha questão de autenticidade vs técnica... a técnica incorporou-se e isso eu acho que é de aproveitar. Nesse sentido parece-me que há uma identidade que não tem necessariamente resultado... Eu lembro-me de há uns anos atrás (eu trabalho muito pouco a voz) ter feito um seminário de uma semana, longo, com a Meredith Monk. Para além de ter sido uma coisa genial (eu ia em pânico porque achava que ela ia pedir coisas muito difíceis) os exercícios de improvisação eram os mesmos para todos, mas ela ia dizendo o que ela queria dos cantores, o que queria dos bailarinos, o que é que queria dos atores... e aquilo deu-me um clique. Era a mesma coisa, mas, de facto, depois o que lhe interessava tirar da voz daquelas pessoas... ela sabia muito bem o que queria tirar de cada um. Aquilo deu um resultado de apresentação do workshop básico genial. Senti-me muito confortável porque ela não quis que eu fosse cantora embora me tenha pedido exatamente as mesmas coisas [que aos cantores] mas o que ela queria de mim era

uma coisa muito específica que lhe dava jeito para aquele momento. Numa semana fez um espetáculo. Ela sabia de quem é que ia tirar as coisas.

É isso que eu acho muito interessante na improvisação. A improvisação serve também para o intérprete se sentir confortável e para ganhar qualquer coisa até porque improvisar é uma mestria difícilima, é uma técnica também.

BP:

A minha questão era um bocadinho essa... Quando falamos em improvisação livre... Quando entras num território e especificamente em relação à voz e à voz lírica... A voz, também como um bailarino... é distinto o trabalho técnico sobre a voz e o trabalho lírico técnico sobre a voz, ou seja, o trabalho operático ou seja o que for sobre a voz. E esse território está tão marcado pela tradição, tão convencionado e tão fechado que em termos de abertura à improvisação traz problemas relativamente ao conceito de ser livre e passa a ser idiomática. E mesmo sendo idiomática, na ópera, será (ok) o lado cadencial em algumas árias, a ornamentação no período barroco, muito bem... mas como é que, depois, integramos isso nas práticas artísticas contemporâneas? (que é onde eu estou focado neste momento). A minha questão é essa... tu, em relação a um bailarino, (um bailarino e não um ator que se mexe) quando pedes algum movimento sentes a necessidade de desligar da “ponta” ou do “plié”, da colocação dos pés... etc

CM:

Neste momento, provavelmente, a questão dos bailarinos é a mais fácil... Se pensarmos em atores, bailarinos e músicos ou cantores líricos (ou cantores de jazz que vai dar ao mesmo) ...

BP:

Será isso porque a dança já está a fazer um trabalho contemporâneo há já algum tempo?

CM:

Exatamente. É a questão do treino. Tem muito que ver com o treino. É muito mais fácil pões um bailarino... mesmo colocando o ballet ao mesmo nível do que falaste do canto lírico, ou seja, uma codificação limite... mesmo aí tens a ópera de Paris, tens a companhia nacional de bailado a entrar no repertório contemporâneo...

A dança, se calhar, em paralelo com as artes plásticas, foi quem deu o salto mais

rápido no século XX. Estás a falar de pessoas importantíssimas como o Merce Cunningham, mas tens outros como a Graham [Martha Graham] ... se calhar, se tivéssemos que enunciar a Isadora Duncan que fez improvisação livre por improvisação livre sendo que era temática marcando um território, marcou um espaço. Os espetáculos emblemáticos da Isadora Duncan (também teve um público muito reduzido) marcaram um grupo importante de intelectuais e artistas e criadores... ela fazia uma coisa que para nós é mais que pós-dramática ou se quiseses meta-arte agora porque ela pedia ao público que lhe desse um tema. E o público dizia “vento” e ela dançava o vento. Tinha um pianista que ia improvisando (claro que improvisava dentro... dos poucos fragmentos que temos disponíveis sabemos que a improvisação era uma improvisação muito Chopin... mas era improvisado). Os dois comunicavam nessa improvisação. Quando ela faz a escola as miúdas improvisavam todas em coletivo e tu tens aí um primeiro momento da regra da improvisação, mas depois tens, de facto, três roturas... tens o expressionismo alemão (a Ruth St. Denis e o Kurt Jooss) a dizer que o bailarino tem que narrar com o corpo não tem que estetizar com o corpo e depois vais ter a Martha Graham que destrói tudo ao trabalhar sobre abdominal, chão, torsão e depois o Merce Cunningham entre outros mas esses vão marcar. O Merce Cunningham com a agravante de estar com o Cage, ou seja, de ter aqui uma relação muito forte. Isso fez com que todo o treino do bailarino fosse diferente. Os bailarinos têm improvisação livre desde muito cedo.

BP:

E é isso que não acontece com os músicos...

CM:

Nem com os atores... o bailarino não questiona... também aqui porque a improvisação tem o corpo como base (e o espaço... sendo que esse corpo pode ser voz, pode ser movimento, pode ser ritmo, pode ser n coisas) e o bailarino tem como seu instrumento de trabalho o corpo. Portanto estás a pedir uma coisa ao instrumento do bailarino, mas, por exemplo, com os atores é muito difícil pô-los a improvisar porque eles pedem-te a história ou pedem-te a personagem...

BP:

Têm um lado semântico verbal associado...

CM:

Eu acho que tem muito que ver com o ensino, com esse treino, com essa lógica.

BP:

Nos músicos ninguém improvisa... um músico de tradição clássica não improvisa (pelo menos livremente) ... improvisam os do jazz, mas claramente dentro de uma codificação mais que convencional. Esse tem sido o grande desafio porque eu gostava, e o trabalho é mesmo de tentar libertar de uma linguagem lírica aliás... de alguma forma a minha investigação nesta área começa um pouco em contra... por oposição ao canto lírico que me aborrece cada vez mais e que me limita. É um conjunto de replicação de coisas que são feitas há muito tempo e que... a própria como está e como é trabalhada tem problemas muito complexos que vão ou obrigar a uma rotura muito rápida ou vai acabar por se tornar muito museológica (que já é) e isso... muito bem, tem o seu espaço, mas já não me interessa tanto do ponto de vista criativo, do ponto de vista da exploração. Claro que há sempre campo para, mesmo dentro de uma linguagem convencional explorar ao máximo essa linguagem mas nesta fase um dos meus desafios tem sido o trabalho com a voz desligada do canto lírico (ainda assim a tentar ir beber dela para não ser algo completamente desligado esteticamente de alguns conceitos base)... e depois em relação ao corpo que ainda é mais fascinante... tenho feito de propósito para pensar o movimento como estou a pensar a voz, ou seja, como resultado de um processo muito interno (o pensamento) ...

CM:

Estavas a dizer uma coisa que acho que pode ser muito interessante... se seguirmos a mesma lógica do que aconteceu na dança (no teatro foi bastante mais limitado pela questão semiótica e pela questão do texto)... o que fez com que a dança desse um salto é o aparecimento de novas criações... não foi o lado do intérprete. É de repente alguém... o Merce Cunningham cria escola, cria uma técnica, mas ele apresenta uma nova proposta artística e o intérprete vai-se encontrando nela. Há variações, há trabalhos muito interessantes feitos a partir do Lago dos Cisnes, da Giselle (da Giselle há dois ou três trabalhos contemporâneos muito interessantes, do Lago dos Cisnes há um brilhante também), mas são revisitações. O que é que vais inovar no Lago dos Cisnes? Nada. Aquilo está feito, ponto! A mim parece-me que a ópera cai no mesmo erro, ou seja, um salto que a ópera poderia ter dado não deu. Tu podes inovar... pões signos, mas às vezes aquilo não cola. Ou fica na codificação extrema

do cliché do canto lírico e do que é que foi a ópera ou então – tudo bem! – podes por toda a gente com casacos de napa e a fazer o pino e mortais e a dançar e torna-se tudo muito divertido, mas são revisitações dramatúrgicas temporais e não propriamente um salto. Eu acho que esse é o trabalho que falta fazer.

Tu dás o Cunningham na dança, mas dás o Cage na história da música e se começarem a discutir dois historiadores da música e da dança há um grande conflito sobre quem é que inovou... e parece que ainda hoje temos um prurido em dizer que quem inovou foram os dois... foi o lado colaborativo. Foi um novo espetáculo em que, de facto, nós neste momento já a uma grande distância não damos o valor (como Steve Paxton e o Stockhausen também nos momentos em que eles trabalharam juntos) ... para um bailarino o trabalho do Cunningham é de loucos, para o corpo de um bailarino. E é de loucos não pelo movimento em si, o movimento não é por aí complicado, até é muito fácil, é pela contagem. Ele pede uma contagem que é contrária a tudo aquilo que um bailarino conta. Nós acabamos por contar em sequências de 8 tempos, o que não faz sentido nenhum, que não bate com a música... Nós aprendemos a ler partituras em 8 tempos mesmo quando eles não estão lá e aprendemos uma notação de movimento e musical diferente. Agora dizemos “ai que simples”, mas não foi de facto na década de 60, 70. Como é que, para o bailarino, tínhamos um padrão musical onde o bailarino não conta? A música está lá, mas não interessa nada para o bailarino...

BP:

O Cunningham e o Cage faziam coisas onde claramente a música não era para a dança, i.e., não eram pensadas em conjunto. Eram duas coisas distintas.

CM:

E o espetáculo em si funcionava..., mas isso, para um bailarino, é de loucos. E parece-me que, no canto lírico, lhe falta esse clique de ter um “picanço” não tanto porque os intérpretes não tenham vontade de dar, mas mais porque não têm como dar. E depois entram aqui as expectativas do mercado... isso é outra coisa... eu acho que a partir de um certo momento um cantor, ou um bailarino ou um ator, um pintor, esquece a técnica, ou seja, a técnica transforma-se numa segunda natureza tua..., mas ela depois está esquecida... já se transforma em qualquer coisa autêntica. E é isso que eu acho que pode ser interessante enquanto identidade porque a um dado momento esqueces a técnica.

BP:

O canto lírico tem, na minha opinião, essa problemática porque aquele tipo de representação sonora está ligado aquele tipo de espetáculo [ópera, oratória, lied...].

CM:

Sim, sim.

BP:

Provavelmente é muito semelhante [a outras áreas] mas no canto lírico isso acabou por acontecer...

CM:

Nem no teatro...

BP:

... dessa aproximação, de uma forma consistente, a novas formas de usar a técnica. E daí a minha reticência relativamente a essa interiorização natural da técnica. Se eu quiser fazer sons vocais com naturalidade não faço sons líricos porque essa técnica lírica eu uso especificamente para determinado tipo de repertório... porque não há outro tipo de repertório que exija aquela técnica...é até quase antinatural quando fora do seu contexto, daquele repertório. Naquele repertório é perfeitamente assumido, está muito bem, é natural, e é errado se estiver de outra forma..., mas fora daquele repertório aquela não é a naturalidade que se procura e, portanto, esse é um desafio engraçado...

Aliás, esta minha última performance [Merce(y)] ... tal como fazia o Merce Cunningham com o movimento do bailarino (que o desmontava, que o desarticulava em pequenas partes para o tornar diferente), que partia do movimento clássico do bailado desmontando-o encontrando um novo movimento...

CM:

O Cunningham tinha um fascínio pela geometria...

BP:

Sim, sim... e isso agrada-me na perspectiva de que não há, que eu conheça, no campo da vocalidade, alguém a assumir esse papel de transferir, de desconstruir o canto lírico em algo que já não é o canto lírico mas que parte dele.

CM:

Entendo-te.

BP:

E esse tem sido muito o desafio.

CM:

Eu acho que passa também muito pela educação... estava agora aqui a pensar no trabalho que faço com os cantores e com bailarinos. Se tu pedes uma coisa, e pensando numa das últimas coisas que fiz com um bailarino profissional (ele que era capaz de dar 4,5 ou 6 piruetas) e o que eu lhe pedia eram coisas essencialmente do quotidiano, coisas mais simples do mundo como caminhar (e pouco mais)... Aqui voltamos aquela questão de que qualquer pessoa poderia fazer aquilo... mas não é verdade... não é verdade (e o desafio musical também era muito grande porque era com música do Dimitris [Andrikopoulos] e aquilo era complicado para jogar)... mas o bailarino não me questionou nunca. Se calhar porque ele sabe que consegue dar as 6 piruetas mesmo que isso não lhe seja pedido. Mas por exemplo no trabalho aqui com os cantores líricos (vêm muito com essa pressão) ... no âmbito de uma audição de Mozart que estamos aqui a fazer... um pouco na lógica atual de que há concursos para tudo, qualquer pessoa pode fazer tudo e eles tiveram que desenvolver uma personagem. Uma delas é uma jovem cantora que canta desde o 1 ano, que cantava na barriguinha da mãe, aquelas historinhas todas e aquilo que eu lhe pedi foi: “Canta como se estivesses num concurso de uma miúda de 6 anos” ... e ela fez aquilo. Divertimo-nos imenso. Então disse-lhe: “Muito bem, fica assim.” E ela respondeu: “Não pode ficar assim... se o meu professor de canto ouvir isto não pode ir para palco”. Essa questão de “isto não pode” tem que ver com a expectativa do exterior (claro que sim) mas também uma autoimagem estranhíssima. Devia bastar eu saber que sou cantor e que eu aqui estou a responder ao que esta encenadora quer... esta encenadora quer isto e então, se ela quer isto, eu faço isto. E não perceber que fica ridículo para uma personagem que diz que é aquilo depois ter um vozeirão... E ela tem a técnica para o fazer e pode brincar e aquilo é um exercício de improvisação tremendo. [...] quem está no 1º ano fez isso... a fronteira entre a diversão, o que me está a pedir, e a responsabilidade que eu tenho porque tenho que ser avaliado pela voz...

BP:

É um peso enorme da tradição...

CM:

É muito forte. Mais do que na dança ou mais do que no teatro... muito mais.

BP:

E um bocadinho opressora e castradora das possibilidades que, volto a dizer, dentro desse quadro estético de referência, podem acontecer. Muitas vezes essa percepção obriga muitas vezes, a quem quer sair dela, sair de uma forma mais radical, mais disruptiva porque não é possível estar simultaneamente num espaço lírico e fora dele porque ele é demasiadamente magnetizante. Mais uma vez o desafio tem sido engraçado nesse sentido...

CM:

Mas eu acho que isso é importantíssimo, o que estás a fazer. E é inovador porque, de facto, esse questionamento nunca foi feito do lado da música.

BP:

Do que eu conheço e a sair do canto lírico ... claro que depois temos exemplos ótimos como a Monk, como a Diamanda Galas, ...

CM:

Sim, mas estão noutro registo.

BP:

... fazem um trabalho muito interessante, mas que não partem da zona lírica.

CM:

Partem precisamente de uma improvisação coletiva interartística.

BP:

Depois há sempre esta noção, um conjunto de regras que se querem impor, mesmo quando se trabalha com compositores, há quase sempre uma procura de algo que está no nosso universo sonoro e é muito difícil conseguirmos desliga-lo desse imaginário [que nem sempre é assim tão imaginativo].

Em relação ao corpo: é algo que gostaria também de falar e trabalhar contigo. Não tem que ver com querer ser bailarino. Eu não sou bailarino e não quero ser e não faz sentido sequer tentar. Mas se calhar esse é mais um motivo para questionar: porque

não usar o corpo de uma forma de se concretizar em mais um instrumento que não está associado a uma linguagem definida [da dança neste caso]. Acho que vivemos muito em cima de linguagens pré-concebidas e formas relativamente fechadas. Naturalmente eu percebo isso... vivemos num meio que valida, precisa da validação dos pares... estamos sempre à procura de validação: na academia, mas também fora dela no mundo da arte é também claro. Apesar de termos ideologicamente presente a questão da liberdade artística nem sempre damos espaço para que essa liberdade realmente aconteça.

Isto tem também que ver com o ensino... nós (essencialmente sul da europa) tendemos a super-dirigir os nossos alunos para modelos e menos para a oportunidade para dar espaço a um autoconhecimento específico do teu próprio corpo, da tua própria voz...

Por exemplo: o que eu faço [a nível performativo], na Suécia, é ... é o que é. OK. Aqui é um “bicho de 7 cabeças” ... As pessoas que me veem a fazer determinado tipo de coisas vocais ficam baralhadas... perguntam “o que é isto?”.

E esta pergunta...

CM:

Acho que foste muito certo... acho que tens mesmo que ver com um paradigma educacional.

BP:

Começa aí, não é?

CM:

Mesmo tecnicamente (quero dizer para resolver problemas técnicos) se tu antes (se calhar muito antes) ... começasses por te descobrir enquanto ser e não te centrares no cumprimento técnico de uma coisa...

Dou-te um exemplo muito engraçado, que tem que ver com a música. Uma amiga minha [...] que dá aulas numa escola vocacional de música e de repente recebem uma professora que está a começar este ano, de violoncelo, que é polaca ou búlgara (não sei, não interessa) e que começou a querer que os seus alunos não leiam música... e então faz umas explorações com o violoncelo. Entretanto foram perguntar se era o método orff porque tinham que encaixar aquilo... a professora disse que não que era uma coisa que ela seguia. E essa minha amiga dizia-me “Aquilo vai ser um descalabro porque a gente passa e vê os miúdos e eles nem estão com o violoncelo,

passam a aula toda a fazer outras coisas” ... e o que a irritou foi que os putos chegaram à primeira audição e tocaram muitíssimo melhor que os outros e tocaram peças... mas ainda diziam “mas estes alunos em formação musical são os mais fracos, como é que eles podem tocar?”.

(Risos)

Eu adivinho, por aquilo que ela me vai contando, que a professora terá alguma coisa que passa por uma descoberta...

Mas se não tem que ler é porque é orff..., mas se não é orff que método é? Não é método... mas se não é método onde é que está a técnica?... “estes miúdos vão dar um problema... o que eu quero é que a professora vá embora” dizem os outros. Nós temos uma resistência a essa descoberta, a esse encontro, ao teu encontro...

BP:

E a resistência à mudança. É o medo de não conseguir validar. O medo de não conseguir categorizar...

CM:

Completamente...

BP:

Aonde é que eu meto isto? O que é isto?

Eu não sei o que é isto e então fico assustado e rejeito. É o mais fácil.

[...]

[sobre uma cantora que utiliza excessivos gestos quando canta ou quando ensaia/grava]

CM:

O canto está cheio disso [de excesso de movimentação] ... eles depois tiram mas se tu deixares um cantor fazer o que lhe apetece... aquilo que me interessa aqui é a questão da descoberta desse corpo autêntico (que não existe) ... o corpo de cada um encontra o sítio perfeito do corpo onde vai buscar a voz. Se isto fosse bem feito o intérprete devia descobrir porque é que precisa de fazer aquilo [aquele gesto] para chegar aquela nota. E se percebesse isso percebia mais do seu corpo e de si. Eu já vi gente que tem uma tensão brutal e que faz umas coisas [uns gestos] para libertar essa tensão e, portanto, isso é um gesto de inteligência, mas que de tão castrado fica

inconsciente e tu tiras. E depois há coisas que são verdadeiramente semióticas e imagéticas como quando vais às notas agudas sobes à meia-ponta ... é estúpido, não precisas de fazer isso. Desde pequenino que te ensinam que quando sobe [a altura do som] tu estiiiiiiiicaaaas... (risos)

É uma espécie de mito génese que está em toda a gente... mas não dás tempo ao aluno para perceber porque é que está a fazer isto. Porque vais e retiras.

BP:

Não sei se há sequer essa preocupação. Lá está... é um tipo de ensino focado essencialmente na voz e não na génese da voz que é o corpo. E isso para mim é um dos problemas principais do próprio canto por causa dessas questões que bem referiste das tensões acumuladas e da tensão no corpo e no excesso de energia nos sítios errados.

[...]

CM:

O que no fundo andas à procura é de como é que a partir do canto lírico... como é que ele pode caminhar numa nova abordagem? Também não queres uma revisão da ópera.

BP:

Não. Não.

[sugiro mostrar à Cláudia Marisa um vídeo de uma performance que poderá ajudar a concretizar melhor o que tenho vindo a fazer a nível de criação artística. Falo-lhe ainda da problemática que acompanha a investigação relativamente ao parâmetro tempo.]

BP:

Tem sido ainda preocupação refletir sobre como é que podemos criar novas relações de espaço-tempo. Como é que podemos trabalhar o tempo? - sabendo que quando falamos em performance falamos essencialmente em tempo-real. Que métodos, que ferramentas podemos usar para distender o tempo ou o comprimir, esta ideia do *time-stretch*, esta ideia que tenho trabalhado bastante que é a *ressonância performativa* (como é que eu consigo esticar o momento para além da presença do performer) e esse conceito pode até nem ser só físico, mas que acaba por deixar um impacto, uma marca na performance.

CM:

Isso acho que é o mais difícil trabalhar-se, o tempo.

Mas achas que faz sentido o espetador ou não faz sentido o espetador?

Porque também há essa abordagem... podes ter improvisação que existe por si só com os criadores, mas que não tem necessidade do público.

BP:

Eu acho que no limite tu precisas sempre de um público [de um recetor]. Eu penso isso um bocadinho no limite... para mim, o performer, em improvisação, acaba por ser criador, intérprete e fruidor porque tu alimentas a continuidade da tua improvisação com o material que está a usar antes.

CM:

Sim, sim.

BP:

Tu acabas por estar a ser, permanentemente, o recetor.

[...]

Eu olho o performer contemporâneo como o 3 em 1. No início até tinha escrito que era mais do que shampoo e amaciador. Era 3 em 1. (risos) Criador, intérprete e recetor.

[...]

Tudo isto para dizer que, no limite, penso sempre na importância de um público, mas é um público que não está concretizado num conjunto indiferenciado de pessoas. Pode, no limite, ser o próprio performer. E depois pode ser, claro, um público vasto.

Relativamente à relação com o público tenho que dizer que eu não acredito muito na construção de algo para um público. Especificamente em relação à interação com o público eu acredito que a interação existe se tiver que existir, mas deve ser decidida em conjunto ou seja, no momento da performance e não impor essa interação. Não sou grande fã da imposição sobre o público.

CM:

Não consegues impor...

BP:

Há aquelas tentativas de inclusão do público e aí é obrigado a participar...

CM:

Mas não quer dizer que esteja a fruir ou realmente a participar.

O Bernard Dort tem uma coisa muito engraçada sobre isso que é considerar que o espetador é livre (ele faz a diferença entre o público e o espetador) ... o público, está bem, pensas numa massa – como ele diz – uma <<*masse de eus movidos por um interesse comum*>>, vou ver um concerto ou vou ver um espetáculo. E isso vai marcar o objeto estético. Tu só tens um objeto estético live se tiveres copresença de público e de intérprete (isto dentro da estética). Isso implica que o público, esse espetador faz espetáculo. É cocriador desse espetáculo. Dort questionava muito esse ponto... a partir do momento que nós pomos o público a intervir no espetáculo ele deixa de fruir porque a fruição dele é ser espetador de algo, ser um a testemunha de algo e a partir daí cria sentidos ou não, ou fica ou vai-se embora mas é uma comunicação que é uma comunicação silenciosa. Necessária a ambos [espetador e performer]. A partir do momento que tu obrigas o espetador a fazer algo, – o Dort dizia uma coisa engraçada – se o colocas numa situação desconfortável, (pões o espetador a caminhar de um lado para o outro, por exemplo) estás a dizer ao espetador que se divirta com outra coisa. E a outra coisa passa a ser a outra coisa e não aquilo que está supostamente enquanto alvo de fruição.

[mostro excertos de suspensão/distensão v1]

Sobre suspensão/distensão v1 e durante a visualização dos excertos:

BP:

Estes saltos no vídeo são propositados. É uma das minhas formas de mostrar descontinuidade no tempo. Não é linear.

CM:

Sim, sim, sim.

BP:

O meu tratamento do tempo, neste caso, é essencialmente de não-linearidade. Tempos sobrepostos, saltos no vídeo, ...

CM:

E em termos de movimento? O objetivo era levantar e sentar?

BP:

Eu tinha uma cadeira ao lado da televisão (era uma instalação). Se o público [ou o espetador] se se quisesse sentar era, ele próprio, o performer, se quisesse poderia pegar na cadeira e ficar a ver o vídeo na televisão..., portanto a cadeira era um elemento híbrido também multifuncional e depois em cima da cadeira improvisei. Como é que te sentas?

CM:

Isso é um dos recursos coreográficos da contemporaneidade que é tu lebares ao limite o mesmo movimento e com pequenas variações.

BP:

A Anne Teresa de Keersmaecker faz coisas geniais à volta disso, por exemplo.

CM:

E isso é giro. Se alguém que não te conhecesse (eu acho isso sempre fascinante) visse isto dizia “é um coreógrafo”. Seria talvez claro que saía da linguagem da dança, percebes?

BP:

Pois, pois. Percebo, mas não procuro isso.

CM:

Eu sei! (risos). Se mostrares a alguém da performance art vão dizer que é performance. Se mostrares a alguém da dança vão dizer que é da dança. Mas isso não importa nada.

BP:

As pessoas vão buscar ligações ao seu universo.

CM:

Eu acho que isso é outro desafio, para além do tempo, que é extraordinariamente difícil de trabalhar, que é como é que tu saís da identidade. Como é que saís da necessidade que tens de catalogar um objeto. Aquilo que dizias há pouco do “o que é

que é isto?”.

E isso é bastante complexo. Em vez de se ver o objeto pelo objeto vamos pela necessidade de catalogar a coisa.

BP:

Sim sim. Isso já me aconteceu várias vezes. Por exemplo quando fiz o “empresário” do Mozart, o meu papel era o Buff. Na altura aceitei o papel sem o conhecer e sem olhar para a partitura. Pensei que um papel de baixo-barítono de Mozart será certamente adequado à minha voz, faço aquilo, pronto!

Quando peguei na partitura eram 50 páginas de texto falado e 2 páginas cantadas... ou seja, era um ator... No final vieram várias pessoas que diziam “Aquele ator cantava muito bem” (risos). Achei imensa piada.

[mostro excertos de merce(y)]

Inês Vicente

É mestre pela Central School of Speech and Drama, Londres, enquanto bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian e doutorada em Educação Artística pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Tem dedicado o seu trabalho à encenação, à voz falada e à criação cénica paralelamente com a prática pedagógica.

É docente, do departamento de teatro, da ESMAE.

transcrição de entrevista com Inês Vicente – Café concerto da ESMAE, 5 de maio de 2016, 16h

Bruno Pereira (BP):

Olá Inês. Obrigado pela tua disponibilidade e pelo teu tempo.

Eu tenho andado a falar com alguns artistas que me parecem muito interessantes pelo seu trabalho e até pela diversidade do trabalho que fazem. O meu trabalho tem sido, como sabes, muito ligado à performance contemporânea e especificamente da voz na performance contemporânea, experimental com uma forte presença da improvisação e como tal tenho andado a falar com pessoas como o David Moss, a Ute Wasserman e depois cá contigo, com a Cláudia Marisa. Tenho também estado próximo de alguns suecos porque ainda assim os países nórdicos continuam a fazer um trabalho, a este nível, muito forte, muito aberto.

Inês Vicente (IV):

Sim.

BP:

O que eu faço aqui, por vezes, e como cantor... eu acho que ainda há uma certa rejeição. Eu tenho publicado algumas coisas – não muitas – no *youtube* e no *facebook*, das minhas performances e eu sei que causa algum desconforto a algumas pessoas. Não será desconforto... é mais “o que é aquilo?”.

IV:

... a aceitação... a disponibilidade para essa aceitação é que ainda nem está lá...

BP:

Sim. Tem que ver muito (e até é uma das coisas sobre as quais eu reflito um pouco na escrita da tese) com o peso excessivo do tradicional e da escola, da escola conservatório, aquela ideia de conservar o que se fez durante séculos e séculos desde o século XVII ou até antes, mas que queremos continuar a conservar. Eu não tenho nada contra isso (antes pelo contrário) ...

IV:

Sim, sim..., mas estamos no século XXI...

BP:

... o meu único problema com isso é que não nos pode impedir de pelo menos esticar esse friso cronológico. Não podemos ficar por ali. E esse tem sido um dos meus desafios. Para ser sincero e de uma forma até íntima até me dá algum gozo que seja assim (risos). Para provocar...

[...]

Eu entro pela performance experimental até um pouco em negação... não é negação, mas mais para contrariar um pouco a ópera, aquela forma já...

IV:

...fixa...

BP:

Sim... aquela forma fixa de fazer a coisa... e se é assim fazes assim, e o gesto é este... já não há pachorra para aquele tipo de abordagens dos movimentos oitocentistas ou que seja... como me aborreci um pouco com esta tendência mais ou menos generalizada comecei a entrar um pouco mais na exploração de uma outra vocalidade e também do corpo, desta ligação entre voz e corpo de uma forma não ligada à dança naturalmente mas ligada ao corpo, ao movimento, a um corpo que se mexe e que se apresenta.

Nesse sentido a minha primeira reflexão contigo tem que ver com - o que acaba por ser muito desafiante – definir o espectro da performance. O que é a performance? O que é? Pode ser quase tudo ou muito estreito... ou muito estreito ou muito abrangente e isso tem sido, de alguma forma, uma inquietação.

O que é que tu achas que é performance (sem nenhum tipo de vinculação à tua resposta)? Como delimitas a performance?

IV:

A palavra [performance] em si tem logo um problema... (e andei em discussões, no bom sentido, em reflexões com as pessoas que querem abrir a pós-graduação em performance nas Belas-Artes [FBAUP], etc). Para já, o termo em si é muito mais universal do que a corrente da performance art que, entretanto, surgiu, obviamente herdado da cultura anglo-saxónica e etc,... se a discussão for sobre o que é que é a performance, a performance art, isso tem cânones, padrões e é uma corrente artística que surge em determinado momento e evoluiu ao longo dos tempos e das décadas e como estava muito associado às artes plásticas ainda há uma vontade de determinados grupos reclamarem para si esse direito de chamar performance às prestações, às manifestações artísticas que fazem... e depois temos todo o outro lado das pessoas das artes performativas, como é o nosso caso, que como o próprio nome indica depois há um desempenho da presença física (lá está o corpo, mente, voz e tudo isso)... e eu já me vi confrontada e apanhada no meio desta guerra recentemente (guerra em sentido lato). No meio disto tudo, precisamente não me querendo vincular a uma forma ou outra de definir o termo, para mim performance - eu uso-a de facto no sentido de uma possível tradução dessa ideia dessa palavra inglesa – em que de facto há um desenvolvimento de algo que se passa ao longo de um determinado tempo e num determinado momento e espaço. Portanto, com este alargamento que a ideia de performance tem vindo a ter ultimamente, o termo usa-se talvez de uma forma um pouco abusiva para tudo... abusiva ou livre, porque nestas coisas já nem sempre se sabe o que é abusivo ou livre... só será abusivo se for em relação a uma ideia mais fixa, limites que alguém impôs...

BP:

Mas mesmo essa já não é muito apertada... Algo que acontece em tempo real, ao vivo, etc., ... acaba por englobar muita coisa... pode englobar, por exemplo, uma ópera do século XVII ou um happening do século XXI...

IV:

Certo..., mas se fosse a ideia da performance art que dá esse nome à corrente não era tanto assim. Hoje em dia, esse alargamento por um lado, para mim, faz todo o sentido por outro lado vejo-o a ser usado muitas vezes quando as pessoas não sabem o que é que vão fazer e então... porque imagina que vão fazer um espetáculo de teatro na sua versão mais de “conservatório” ... depois a coisa não corre bem e então usa-se muito aquelas apresentações de *work in progress* ou da performance...

eu faço muitas experiências e de várias formas e em vários locais de facto – é isso que me interessa. Acho que cada vez mais estas coisas estão menos separadas – e, portanto, para mim essa ideia de performance é muito gratificante que ela abranja muita coisa. Só acho é que, quando é abusivamente usada para salvar, digamos assim, aquilo que era uma ideia de um espetáculo das artes performativas, mas numa determinada linha, mas depois, como a coisa não ficou carne nem peixe, chamamos-lhe performance e está resolvido. Para mim continua a ser, se for em sentido lato: num determinado espaço-tempo há algo que implica a presença de corpos maioritariamente (há instalações performativas onde pode o corpo físico não estar lá presente, mas de alguma forma há uma tradução ou uma materialização de coisas que também foram pensadas através dos corpos falantes, cantantes... pode até já estar a ausência do corpo do performer e ser na mesma uma performance nesse sentido. Desde de que não seja para salvar uma coisa que não deu em lado nenhum, tirando esse setor, ou tirando a mais específica da performance art, para mim, e de uma forma muito simples implica isto: há um tempo onde decorre algo. Eu prefiro quando tem essa presença do corpo humano do performer e que de resto envolve toda uma série de linguagens possíveis e imaginárias, mais técnicas menos técnicas... a todos os níveis como visualidade, oralidade, auralidade, da movimentação, dos objetos, das projeções e de tudo o que possa utilizar hoje em dia. Neste momento eu gosto desta apropriação que fizemos da palavra performance, dela estar mais alargada. No século XXI há muitas coisas que não são nem puramente ópera, nem puramente teatro, nem puramente dança, nem puramente música assado ou cozido e que são uma mescla, no bom sentido. De facto, vamos-lhe chamar o quê? Chamamos espetáculo multidisciplinar? Na verdade, é algo para ser performativo, algo que vai acontecer e, portanto, para mim performance, neste momento, é isso.

BP:

E achas que a performance art, como já está mais balizada, também entra aqui?

IV:

Aqui entra. Há muitas pessoas que ficam muito sentidas comigo quando me ouvem dizer isto porque quando sentem que são os pioneiros de uma determinada forma de fazer é natural que sintam abusivo quando alguém depois pega nisso e a apropria. Mas para mim isso é só um alargamento. Na performance incluiria essa mais balizada da performance art e todo um outro conjunto de espetáculos que foram chamados ao longo do tempo tantas coisas estranhas e que hoje em dia já nos ha-

bituamos todos a entender... é quase uma palavra de código que uma pessoa sabe... ok, se é uma performance então pode ser muita coisa e já não tem de ser um concerto com todos os cânones tradicionais ou já não tem de ser um espetáculo de dança com cânones tradicionais e portanto alarga as formas de construção, de conceção, materialização, apresentação de manifestações das artes performativas que de facto se alargaram no tempo. As balizas já não são as mesmas e as coisas evoluíram. Há uns séculos não se pensaria em muitas coisas... eu não tenho problema nenhum em assistir a uma ópera que usa música eletrónica ao serviço de, e depois existem algumas pessoas que dizem “se não está ali uma orquestra isto já não é ópera, não é nada.” Eu gosto que as coisas evoluam. O termo performance a mim já não me causa nenhum problema. Sei que estou com estas discussões e reflexões com várias pessoas e é uma coisa que ainda está na berra mas também se uma pessoa for ver para trás, há tantas décadas que essa palavra é usada já quase no nosso sentido que eu penso que se calhar cá em Portugal ainda estamos um bocadinho nesta dificuldade de usar o termo porque às vezes estamos um bocadinho para trás mas por exemplo a Ute Wasserman, com quem fiz um workshop e depois uma performance a que ela chamava performance, o sítio que a acolheu (Serralves) também lhe chamou performance mas muitas das pessoas que assistiram a única questão que tinham não era com a performance que tinham assistido mas sim com o facto de lhe chamar performance. Isto porque diziam não ter o ingrediente X, Y, Z que permite que no catálogo se chame assim.

Não sei se ficou muito claro...

Vou tentar outra vez definir. Para mim performance é uma coisa que resulta do momento, de um espaço-tempo, há copresença, há alguém que assiste e alguém que se empenha. Com múltiplas técnicas, com múltiplos estilos, com múltiplas linguagens, mais fusão menos fusão e acho que é um campo alargado... a performance para mim, neste momento, é um território por excelência, um campo alargado de possibilidades que permitem que uma série de experimentações possam ser materializadas sem ter que pertencer a nenhum catálogo.

BP:

Eu concordo com isso. A minha única preocupação tem que ver com o que falaste de quem faz a “coisa”. Acho que essa é uma questão que está ainda em aberto que é a distinção entre um performer e um intérprete. Se aquela pessoa que está ali está a criar alguma coisa ou está a interpretar. Se calhar esta poderá ser a diferença entre um intérprete e um performer. Ligando isto já um pouco à minha segunda questão

que tem que ver com a improvisação... alguém, por exemplo, por exemplo porque haverá outras formas, que está a improvisar acaba por ter esse lado de criação em tempo real. Comparando com uma ópera de Mozart, por exemplo, que também tem todos esses ingredientes de um corpo que se apresenta num espaço, num tempo,... onde o intérprete está a interpretar.

IV:

Está mais condicionado...

BP:

... está condicionado pelo menos ao nível dos conteúdos... claro que pode depois ter possibilidade de mexer na dinâmica, na expressividade, mas o conteúdo está fixado. E a minha única questão é se poderá eventualmente ser interessante ou não ir ver qual é a função daquela pessoa que ali está... se é um intérprete ou se é alguém que tem uma tripla função de criação, interpretação (porque está a interpretar no fundo aquilo que está a criar, em tempo real) e, de alguma forma, o espaço da fruição porque quando estás a improvisar [e não só] tens de te ouvir, há ali um espaço de *loop*, de *feedback*, de autoalimentação do processo. Não sei até que ponto seria interessante ou não refletir (nem tenho a certeza se quero chegar a alguma conclusão) sobre este papel (que é o que me interessa a mim enquanto intérprete ou enquanto performer). Gostava apenas de saber o que é que eu sou (risos) enquanto estou a fazer este trabalho para me situar e para me contextualizar e até para dar algum contexto ao trabalho que eu vou fazendo e, nesse aspeto, o trabalho que eu faço agora – fazendo por exemplo, improvisação vocal – e o trabalho que eu faço enquanto cantor lírico eu vejo-o de maneira bastante diferente. Tão diferente que, de alguma forma, intuitivamente eu acho difícil chamar-lhe a mesma coisa. Percebes?

IV:

Sim.

BP:

Assim assumiríamos que somos todos performers. E esta observação não carrega nenhum tipo de juízo hierárquico, não é considerar um melhor do que o outro. É apenas assumir a diferença. Seremos realmente a mesma coisa?

IV:

Tu aí estás a tocar em mais coisas ainda. Por um lado, a discussão sobre essa ideia do intérprete, até onde é que ele é autor ou não... Ainda ontem discutia com um investigador sobre isso e temos o caso aqui [na ESMAE], o mestrado em interpretação que é visto com a ideia de que o intérprete também é autor do resultado final... por um lado temos essa coisa do intérprete que poderá ser uma discussão à parte tentando definir se ele é também criador ou não é. Pronto. Mas o que tu estás a trazer é uma outra coisa que o performer, de certo modo, tem que ser também criador mesmo. Partindo dessa diferença e aceitando-a... aquilo que os ingleses chamam performer numa ópera de Mozart – que será o nosso intérprete nesta conversa – ou um performer como o que tu estás neste momento a fazer isso aí traz-me outra coisa que é: eu acho que há performance enquanto tipo de espetáculo em que os performers podem não ser os autores, só que as características dessa performance que vão desempenhar... é que do meu ponto de vista, da construção, que implica na sua própria construção uma menor rigidez a esse nível (não vai só executar uma partitura ou um texto que foi escrito há não sei quantos séculos atrás) ... e no processo de construção dessa obra a que eu depois chamarei performance é que eu acho que já está a diferença. Eu considero, e se calhar erradamente, que já construí performances em que eu não era performer e que precisei de outros performers para estarem comigo nesse trabalho que depois, no momento da apresentação, eu já nem dou corpo... outras que sou eu que dou corpo... sendo que o que eu acho que faz a diferença é nos objetivos, na génese e nesse resultado que vai ser *performato* (que não existe... e depois temos esta dificuldade a falar quando usamos termos que depois não dá para ...) ... que vai ser desempenhado (a palavra desempenho também é outra que pode cair no oposto)...

BP:

... a palavra performance também levanta esse lado também. O lado do desempenho, da otimização de alguma coisa, a eficiência...

IV:

...mas imaginemos que *performato* existe e portanto voltamos a discutir o que será performance ou não. Neste momento a questão nova é: já independentemente de pertencer a uma corrente que nasceu em tal década... ok... a performance implica a presença do autor ou não? Independentemente do performer que lá está não ser considerado intérprete apenas... se implica ou não a presença do criador e a outra

questão que estás a levantar juntamente (para mim são tudo coisas diferentes)... se esse performer que lá está tem sempre que improvisar ou não... portanto, para mim, há performers que eu posso chamar como tal e não chamo a isso uma materialização de uma ópera de Mozart *tout court* ou como ela normalmente existe... e para mim a performance tem que ter, na sua génese, todo um outro conjunto de trabalho em que aí sim há uma série desses fatores e a criação ser feita não de acordo com cânones pré-estabelecidos mas de acordo com aquilo que está a ser jogado naquele momento entre aquelas pessoas e discutido, e aquela conceção e aquela génese... ela por si já não irá obedecer a coisas apenas pré-estabelecidas. Aí sim acho que as pessoas estão a criar uma performance que vai ser naturalmente algo outro que ainda não está, que ainda não pode estar e que ainda não foi catalogado. E os métodos de criação de performance podem ser todos eles improvisados, pode conter improvisação da parte da autoria e pode não estar o autor lá de qualquer maneira. Isto levanta as questões de quem é o performer afinal, já separando do intérprete... ok... essa primeira dicotomia aceitando que ela está assim; mas se o autor tem que estar presente na obra ou não, enquanto performer; se não estiver se é na mesma uma performance ou não; e se não estiver, se os que lá estão são performers ou não. Estás a levantar estas questões todas...

BP:

Tu, de alguma forma, separas o lado da conceção, da execução e dos intervenientes, dos elementos que a concretizam? Tu dizes que partimos da aceitação da dicotomia entre performer e intérprete, mas então um intérprete pode fazer parte de uma performance?

IV:

Não, não... Um intérprete pode fazer parte de uma performance, mas se só houver intérpretes, nesse sentido estrito, não sei se construí uma performance. Ou então só construí uma performance se não consigo chamar-lhe outra coisa recorrendo ao catálogo que já existe na catalogação das artes performativas. Não lhe consigo chamar espetáculo musical, não lhe consigo chamar espetáculo de dança...

BP:

Se tiveres uma ópera então chamas-lhe ópera e não performance...

IV:

Chamo ópera...

BP:

Mas incluirias [ópera] na performance, ou não?

IV:

Não. Só se for pensada como tal.

A minha questão tem que ver com a génese.

Eu já assisti a performances que eram intituladas como tal, para mim também são performances e que tens momentos em que tens um violinista que faz um trecho mais puro e duro possível, igualzinho à partitura que lá está, como parte da performance.

BP:

Sim, sim...

IV:

A obra é que não está toda ela “escrita” para meramente ser reproduzida. Aí, se calhar, já não chamaria performance. Acho, por isso, que tem que ver com a génese e o objetivo do que se vai fazer. Nessa própria construção há algo que já faz com que as pessoas não possam, todas pelo menos, ser apenas intérpretes... então já não se chamaria performance. Mas também salvaguardo que eu acho que tu, mesmo nesta investigação, podes ter um momento de performance que tu criaste com as pessoas e depois tu já não estás lá no ato da performatividade. Porque não sei se tem obrigatoriamente que estar. Na performance art mais antiga tinha obrigatoriamente que estar. [...]

Há momentos performativos que se chamam performances porque já não se podem chamar de outra maneira (já não é dança, teatro, literatura, ...) mesmo que cada uma das áreas tenha reclamado para si... por causa destas dúvidas... há muito do teatro documental que para mim é performance ponto! Aliás veio um espetáculo a Serralves que muita gente chamou de teatro, de uma alemã que achava que aquilo era uma performance (e eu também achava que era uma performance) eminentemente teatral talvez (eu não me importava nada que os espetáculos de teatro fossem assim) (risos)... porque depois há uma quebra de cânones e isso para mim acho que, neste momento, é o que melhor define uma performance.

BP:

Performance terá também que ver com esse lado multi- ou interdisciplinar?

IV:

Ou mesmo que seja de uma mesma disciplina, aquilo que é esperado que ela faça não o faz ... rasgou para outro lado qualquer, propõe uma outra coisa, mostra possibilidades que no fundo são essas que nos fazem duvidar “afinal isto é música?”, “afinal estou a assistir a quê?”. E é nesse momento dúbio que me parece que se está a formar esse novo género ou a evolução desse género (ou será um novo) dessa ideia de performance. Eu admito que há performances que têm momentos em que requerido que haja uma interpretação pura e dura de algo.

BP:

Sim, sim.

IV:

Isso para mim não me causa um problema... que uma performance contenha momentos de interpretação e que, portanto, aí a criatividade do performer nesse momento pode ser mais reduzida. Mas também não acho que a performance tenha, neste momento, esta que estamos a assistir tenha que ter obrigatoriamente improvisação nem que tenha que ter, obrigatoriamente, o performer/autor lá como a anterior que falávamos tinha.

Para mim é um género mais alargado do que as gavetinhas que nós para já temos e se assim é também não pode então, uma das gavetinhas, ser apenas para performance senão, ela própria, teria que estar nessa gaveta. É algo [performance] que para mim quebra um pouco a capacidade de catalogação imediata, que rasga um bocadinho essas fronteiras e que ainda por cima, o próprio papel do anterior intérprete, por ser performer, também lhe é pedido (ou é obrigado) que experimente situações que não costumam fazer na outra catalogação anterior.

E depois temos o limite de tudo... que é inclusivamente se não há público há performance? Porque nós vemos muito, e vi algumas coisas, por exemplo da Ute Wasserman, que fazia umas coisas no *wild* [na natureza, sem público, portanto] e que ela própria chamava performances. Então a performance é para quem? Quais são os observadores? Portanto a pergunta é: uma performance implica um observador (consciente de que o está a ser)?

BP:

No limite, por exemplo no caso da improvisação, és tu própria. Aquela ideia do 3 em 1. Tu improvisas, ou crias, interpretas e fruis. No limite, há sempre alguém, nem que sejas tu mesma. É como se tivesses o teu eu que está fora de ti e que acaba por observar. Esta é a minha perspetiva. Eu acho que deve haver um elemento de receção mas, para mim, concetualmente, eu não penso no público quando penso as performances. Em primeiro lugar porque não acredito num público, acredito em muitos indivíduos que depois, juntos, se constituem enquanto público. Não acredito nem quero fazer esse exercício porque não me interessa muito perceber o que é que o público [o tal grupo formado pela soma de indivíduos distintos] quer ou deixa de querer ou como é que quer receber. Na minha perspetiva prefiro não trabalhar com muita interação com o público... refiro-me à interação direta. Não gosto de forçar o público a nenhum tipo de intervenção.

IV:

Mas aí há um fraseado que tem gerado imensa discussão que acabaste de usar quando dizes que “eu não trabalho para um público” ...

BP:

Mas não é “eu não me preocupo com o público”, é diferente. Não é desprezar o público do género “não me interessa o público”. Não é isso.

IV:

Eu posso não fazer nada para ir satisfazer as necessidades daquelas pessoas que nem sei quem são, como também dizes, e até nem gosto particularmente de interagir (tem-me acontecido ultimamente, mas por força da própria performance mas ser o objetivo, nem gosto muito), mas no entanto, eu faço sempre para um público. Isto é, para mim só acontece a performance quando ela efetivamente se materializa nesse tal momento em que há o que acontece e alguém que recebe. Senão, para mim, estou sempre em laboratório ainda.

BP:

Sim...

IV:

Talvez vício das artes performativas, não sei. Mas enquanto faço só para mim acho que a performance ainda não aconteceu.

BP:

Eu concordo contigo. E quando digo que não penso no público [para ficar claro] não é tipo “quero lá saber do público... sou artista e por isso faço o que me der na real gana”. Não é isso! Até é mais ao contrário... dar mais espaço de liberdade a um público que vai rececionar o que eu apresento, mas que eu não quero condicionar minimamente a sua opinião [a sua receção].

IV:

Portanto não pensas no público porque não queres condicioná-lo nem te queres condicionar a ti.

BP:

Exatamente!

IV:

Ok. Mas pensas as performances para serem...

BP:

... para serem apresentadas. Sim, sem dúvida.

IV:

... para serem apresentadas a alguém.

BP:

Sim. Por exemplo: aqui, no festival ESMAE, apresentei uma performance minha durante uma hora e nove minutos. A performance tinha este tempo e concetualmente funcionava. Toda improvisada (o que é uma loucura... 1h09 a improvisar!) para testar o limite. Tive alguns momentos em que estive sozinho na sala...

IV:

Pois... performances duracionais que podes entrar e sair...

BP:

...sim... as pessoas entram, saem. Entraram algumas 2, 3, 4 depois saíram e depois entraram outras... chegou um momento em que estava sozinho.

IV:

E a performance não parou.

BP:

Não parou! Eu continuei. A minha postura não mudou (ou tentei que não mudasse... no limite tentamos não estar condicionados apesar de nunca o conseguirmos totalmente). Fiz esse exercício. Para mim não fazia realmente diferença não estar lá ninguém naquele momento. E é mais nesse sentido que dizia aquilo anteriormente. No limite, eu próprio me tento desintegrar ter o recetor como fora de mim, fora do performer. Falo muito de mim, mas não é de mim, é do performer. Alguém fora de si próprio. Eu prefiro pensar neste limite, mas como é óbvio concordo plenamente com a necessidade de haver uma receção.

IV:

A minha dúvida surge com o exemplo que te estava a dar... quando ela está num caminho em ato de performance, mas é um sítio deserto de facto. E a questão que surge é “ela está mesmo a fazer uma performance ou não?”.

Se a ideia era ser vídeo-gravada e depois ser posta na internet e afinal vai ver muita gente então afinal era para ser vista. Pode ser com delay, pode não haver a copresença...

BP:

... o objeto artístico não é aquele momento, mas é a representação daquele momento. A documentação acaba por se tornar o objeto artístico.

IV:

Isto acaba por levantar estas questões... essa temporalidade... quando eu falava na copresença... eu ainda estou um bocadinho mais agarrada a isso (eu pessoalmente) mas de facto já vi coisas com esse atraso (já não havia a copresença como nesta que te estava a dizer) e olhando assim de repente até digo “sim, é uma performance” ... e depois eu própria digo, “mas então performou para quem?” (que não se pode dizer!). Porque se na verdade então depois eu estou a assistir... era para mim, porque eu estou a assistir, depois e com outro media? Eu digo, “ai sim, é” ... então aconteceu. Mas então aquilo que eu pessoalmente defendo em relação à copresença também não está lá... então estou-me a contradizer. Estou a dizer que concordo que é performance e depois estou a dizer que lhe falta a copresença... isto mexe nestas barreiras todas. Se é no mesmo espaço-tempo...

BP:

Isso é outra questão interessante que eu tenho vindo a trabalhar (já estamos a falar disto tudo). O meu trabalho é muito sobre o tempo e sobre o espaço e a criação, por exemplo, nas minhas performances mesmo o material áudio...

IV:

... eu quando vi a tua apresentação, penso que foi ali na P1, com o Dimitris e tal [apresentação no âmbito de um encontro de investigação promovido pelo NIMAE e i2ADS], fui assaltada (na altura não vos questioneei, também não dava porque vocês já estavam sem tempo para apresentar) por esse pensamento do tempo. Estive montes de vezes com isso na cabeça...

BP:

... aliás nós temos trabalhado muito a questão da *ressonância performativa* que é um exercício para a criação de uma nova relação espaço-temporal...

IV:

... que não tem que ser simultânea entre quem faz e quem possa vir a receber...

BP:

[exatamente]

Parte de uma performance; se calhar já não o é e por isso é que lhe chamo *ressonância performativa*...

IV:

Pois...

BP:

... e concetualmente... [a ideia de] partir o tempo...

IV:

Sim.

BP:

... de não entender o tempo... para mim já há muito tempo que o tempo deixou de

ser linear neste meu trabalho. E embora se reorganize sempre linearmente porque vivemos no Chronos, o que fazemos acontece cronologicamente, ele organiza-se linearmente, mas não parte de um princípio linear e isso agrada-me muito. Gosto muito de tempos e espaço não-lineares. É aquilo que o José Gil fala na zona de turbulência... um tempo diferente e um espaço diferente que se concretizam num outro tempo-espaço cria aqui uma turbulência, temporal e espacial... e isto a mim agrada-me... acho piada...

IV:

E a ressonância... essa ideia da ressonância que uma performance possa ter ainda vai para além disso, do meu ponto de vista, porque algumas naturezas... há performances cuja natureza implica que, quer tenhas assistido no momento ou com uma décalage de tempo, o efeito que produz em ti nunca é sequer na altura em que tu a percecionas e só depois, quando fores sujeito a algo que despoleta uma relação com essa outra coisa... “Aquilo afinal era uma performance que eu assisti?”. E não só no entendimento... há situações que se estão a fazer onde tu podes suspeitar, “hum, aquilo é capaz de ser...”, até posso ter visto em direto ou então depois vejo a repercussão disso nessa tal documentação que é tornada pública e podes ter a conclusão que “Ah, estava a acontecer qualquer coisa” e que não te diz nada e que não te... e, de repente, pela própria ideia como foi criada só vai produzir em ti algum efeito quando tu fores sujeito a uma situação que estava na génese daquela performance e só aí é que tu dizes “Ah...”

Eu agora estou envolvida com uma investigadora que está a fazer isso também que são momentos em que os performers estão em performance e é proibido saber-se que estão em performance... só o próprio é que sabe. E, portanto, estou mais uma vez a contradizer-me (entre aspas) ... a contradizer-me não porque eu quando digo que estou num sítio não digo que é assim. Às vezes estou num sítio e estou sempre a tentar deitar paredes abaixo e a tentar estar muito móvel..., mas há todas estas questões de facto envolvidas com algo que tem um peso por trás, do tempo anterior a nós...

BP:

...E depois tem outro problema que nós, principalmente quando vamos para um âmbito mais académico (e mesmo artístico), tem que ver com a validação. Porque depois tu rompes com alguma coisa e como é que validas aquilo que fizeste?...

IV:

...foi o meu stress no meu doutoramento.

BP:

Eu acho que o paradigma de validação já é castrador. Tu validas mediante o que já foi feito e isso é um desafio e acaba por ser interessante sendo colocado como um desafio, mas a validação neste tipo de áreas tem depois esses problemas.

IV:

É muito difícil.

BP:

O desafio é esse. Inês... Muito obrigado [pelo tempo desta conversa].

Rodrigo Malvar

Rodrigo Malvar is a performer and sound artist.

Born in 1977, he currently resides and works between Oporto and Glasgow.

His practice and research is creating and challenging various types of sonic and physical encounters of the body with the space.

Explore the modulation of voice, breathing spaces and concavities, building and mapping different “resonant architectures” of the human body that interact with the sonic identity of the space.

Question borders, promoting the dialogue between acoustic body, sound and architecture. Providing physical and relational encounters between space of production and space for sound reception. Looking for another perception of hearing and other senses and thus understandings of the content of Language.

Texto extraído da sua página de internet em <http://www.rodrigomalvar.com/#!about/c10fk>

Entrevista Rodrigo Malvar

11 de maio de 2016

café concerto ESMAE

transcrição

[começou a conversa com o Rodrigo entusiasmado pelo trabalho que tenho vindo a desenvolver. Na sua perspetiva não há muitos performers a trabalharem a voz desta forma e por isso entende que é ainda mais interessante o trabalho da minha investigação. Agradeço e o entusiasmo e especifico que o trabalho é eventualmente ainda mais seminal pelo facto de ser de um cantor de formação lírica que parte para um território de experimentação a partir de uma voz lírica. Discutimos ainda a dificuldade de aceitação ou a abertura dos pares músicos/cantores “eruditos” perante estas abordagens artísticas. Discutimos ainda o peso da tradição como fator limitador na receptividade deste tipo de trabalho neste público específico]

Bruno Pereira (BP):

Um dos desafios e até um dos *triggers* para o início deste meu trabalho foi precisamente a rigidez do trabalho da voz lírica. Para ser sincero, da minha pesquisa, não

há muita gente, que parte do canto lírico, a fazer este trabalho. Por isso eu chamar experimental porque não há muito. Existem naturalmente muito trabalho sobre a voz neste registo, mas pessoas que não são cantoras líricas e, portanto, acho interessante. Eu tenho tentado ir beber a outras áreas porque nesta área não há... no Merce Cunningham que é um bailarino com formação clássica e trabalha com bailarinos de formação clássica e como ele começa a desmontar o movimento, começa a desdobrar os movimentos e cria um novo movimento e a minha experimentação (e por isso lhe chamo experimentação) vai nesse sentido de a partir de uma voz lírica digamos como é que se consegue desconstruir, o que é que está dentro dessa voz lírica. Se conseguíssemos microscopicamente analisar a voz que outro tipo de sons podíamos tirar daí. Esse tem sido um bocadinho o desafio... e depois, ligado ao corpo. Ainda no outro dia estive à conversa com a Inês Vicente e com a Cláudia Marisa sobre isso e a minha perspetiva sobre o corpo é totalmente de um não bailarino (inclusivamente uma figura um bocadinho gorda e problemas musculares como se pode ver [risos] [estava com uma lombalgia no dia da conversa com o Rodrigo Malvar]). Mas, tal como dizias há pouco, é uma abordagem da voz e do corpo como apenas uma forma de exteriorizar o intangível, o pensamento. É só uma forma de comunicar com o exterior... uma forma de exteriorização do pensamento. E o nosso pensamento não é tão linear quanto é colocado, por exemplo, na ópera lírica. Então o desafio tem sido esse. Eu tenho andado a falar com alguns artistas e com alguns performers de quem eu gosto do trabalho. Tenho falado com alguns suecos, com a Ute Wasserman, o David Moss que são pessoas muito interessantes... com o Hans Peter Kuhn – uma onda muito forte ali à volta de Berlim a acontecer neste momento – e depois os suecos... o Girilal Baars e outros...

Rodrigo Malvar (RM):

Tens que me passar essas referências que eu venho do outro lado...

BP:

Sim, sim...

Eu tenho andado a tentar desmontar um pouco isto de “ai os cantores, e os atores e os bailarinos...”. Para mim gosto de pensar a performance... – tenho andado a refletir sobre isso e gostava também de ouvir a tua opinião e encontrar pessoas do teatro como tu... tenho visto algumas coisas tuas e... como é que tu chamas aquilo que fazes? (já lá vamos também) ...

Mas é um bocadinho esta ideia de já não haver só música, ou só teatro ou só dança...

as coisas estão muito fundidas e estão muito misturadas, se calhar, na performance. Se aparecesse a TVI [sorrisos] no meio da rua e te perguntasse o que é que é a performance o que é que responderias?

RM:

Para já eu não tenho as barreiras muito bem definidas, sabes? É uma mescla muito grande. Tipo, nós podemos ir à cena da performance mesmo... às raízes e tentar definir a performance como aquela coisa que não está completa e abraça o público para de alguma maneira poder contemplar essa obra, mas não me interessa muito bem definir esses campos, estás a perceber, no meu trabalho...

BP:

Então pondo a questão de outra maneira. Por exemplo, o que tens feito com o Teatro do Frio e com a Sonoscopia também... o que lhe chamas? Não chamas nada?

RM:

Chamo.

BP:

...ou quando te perguntam “o que é que tu fazes?”

RM:

Andei numa fase que não sabia muito bem o que é que havia de fazer e em conversações com o Filipe Lopes (deves conhecer) ...

BP:

Sim, sim...

RM:

... arranjamos um nome que se chama drama sonoro. Ponto final. Que é uma coisa que achamos que contempla – e eu não posso riscar isso do meu corpo, lá está mais uma vez, que tenho formação teatral – mas encarar esse corpo por uma via sonora. Ok? Então chamamos-lhe drama sonoro aquilo que eu ando a fazer e é o termo mais justo até então que arranjamos e passa por isso... passa por um investimento grande no corpo em que a voz é também corpo que obriga a conhecer o teu corpo por dentro, porque quando falas em respiração para mim falas também obrigatoriamente

em voz e ela também te dá geografias e arquiteturas do corpo cá dentro... tu quando inspiras ela percorre vários... [espaços] 1) é corpo, é dança, ok? Traz-te narrativas... porquê? Porque, por exemplo, nós fizemos uma experiência com o OCO que foi... andamos a pesquisar o nosso segundo cérebro. Nós temos aqui um segundo cérebro (second brain) nesta zona [aponta para a zona da cintura] em que se acumula sempre muita (desculpa) merda a nível de traumas que tu tens, essa coisa toda... vem tudo para aqui. Há um sistema nervoso (e depois estivemos a falar com um médico também), sistema nervoso completamente independente do nosso sistema nervoso daqui de cima, ou seja, considera-se mesmo um segundo cérebro. E tu dizes “Então e como é que nós podemos trabalhar isto?”. Com vogais postas aqui neste sítio... eu utilizo muito a cena da Kristin Linklater, não sei se conheces?

BP:

Sim, sim. A seguidora da Iris Warren, Laban, a procura da voz natural...

RM:

Eu fui trabalhar com ela para a Escócia e gostei muito do trabalho dela. Então foi mesmo a cena de poder baixar sonoramente a voz e começar a relaxar todo este baixo ventre, estás a ver? E ao relaxar todas as merdas que tens aqui acumuladas começam-se a soltar, muscularmente e emocionalmente. E foi brutal a nível de composição sonora tu pensares um corpo que autoproduz uma partitura por causa das merdas que tens lá dentro. Então, qualquer sentir, e a nível de expressão corporal não tens que “aiii agora estou a sentir uma dor” ... não! Utilizas isso como uma coisa para compores uma vogal ou uma sonoridade *whatever* mas é quase uma visão interna, não tens que estar a sentir, cá fora, “ai meu Deus” ... não é melodrama nem pouco mais ou menos. É quase uma meditação tua a observares-te, utilizares e deixares ir. Ok? E foi muito fixe porque tinha o Filipe [Lopes] enquanto compositor sonoro, estás a ver? Tinha atores bailarinos, atores físicos e então começámos essa procura de como é que o corpo de alguma maneira, com as suas memórias, com o seu arquivo pode contribuir para outras partituras sonoras. E perceber também dramaturgicamente o espetáculo a partir daí e perceber ritmicamente o espetáculo a partir daí porque o espetáculo tem, ritmicamente, um... [agita a mão em forma de onda]. Isso foi a pesquisa, por exemplo, para o OCO e entendemos o corpo então enquanto esse drama sonoro... sempre corpo, corpo, corpo, corpo. E não dividir as coisas...

BP:

Claro... então nesse sentido, de alguma forma, para ti a voz é diferente [em relação a outros instrumentos] ... eu também tenho tentado sustentar que a voz não é igual a outro instrumento qualquer, ou seja, quando nós pensamos a voz, a voz é (tal como dizias há pouco e que eu concordo plenamente) parte do teu corpo. A tua voz é parte do teu corpo. É o teu corpo.

Seria igual fazeres esse trabalho com outro instrumento que não fosse a tua voz?

RM:

Para mim não faz sentido. O instrumento é uma coisa exterior a ti.

BP:

Claro.

RM:

A voz é corpo. É uma coisa física. Por mais relação que tu mantenhas com algo exterior a ti é sempre um objeto que está à tua frente. Ok? Não nasce contigo, não evolui contigo, não pensa contigo, não faz ação contigo, não dorme contigo, estás a ver? Por mais que queiramos... para mim é um instrumento corpo. Para mim não faz sentido...

BP:

... desligar as duas coisas...

RM:

... desligar... eu quando penso em corpo penso em voz, ponto!

BP:

Sim, sim.

RM:

Para mim há aquela coisa tipo Erro de Descartes “Eu penso logo existo” e depois o... o neurocientista que também pega nisso para o título do livro dele...

BP:

... o Damásio...

RM:

... o Damásio, exatamente.

BP:

O sentimento de si...

RM:

... o sentimento de si, o erro de Descartes, ...

Ele tem esta coisa de nós dividirmos o pensamento do corpo, estás a ver? Eu para mim ainda há outro paradigma que é.... este já é muito antigo e é lógico que não vamos dividir mente do corpo..., mas para mim há outro que é o corpo – que já tem a mente – da respiração e a respiração é voz. E para mim esse é um dos novos paradigmas que existe porque as pessoas não sabem respirar. Eu tenho alguns alunos, aqui da ESMAE, mas também às vezes a observar as pessoas... as pessoas não sabem respirar. E isso é voz...

BP:

E é corpo pois sem respiração não há vida.

RM:

Não trabalha, fica tenso..., mas isto é o que eu acho...

BP:

E tu entendes isso, esse trabalho, essa descoberta como improvisação ou é uma coisa que é tão natural que acaba por nem ser improvisação porque é quase organicamente uma reação do teu corpo. Por exemplo, tu trabalhas com improvisação?

RM:

Trabalho com improvisação, mas quando se fala em improvisação... Lê Quan Ninh...

BP:

...sim...

RM:

... ele fala muito (eu aproximo-me muito do Lê Quan Ninh e das suas ideias) ... tu podes falar da improvisação “ai, vamos aqui improvisar uma cena e ser uma cena

meia *freak*” ... improvisação não é mais do que uma escuta apurada, ponto final. E isso é muito difícil. Agora pode ser uma escuta de ti para ti, pode ser uma escuta de ti para a pessoa que está à tua frente, ok, e isso não é improvisar. Eu escutar algo é muito delicado, é de uma sensibilidade muito apurada. Se é livre?... É uma liberdade boa, sabes? Ao escutares, escutas-te a ti também... sim... é improvisa... [não conclui a frase]. Para mim o passo seguinte é como podes perpetuar isso no tempo e crias as notações próprias a isso ou os parâmetros próprios para esse tipo de..., mas a mim agrada-me, por exemplo... o OCO tinha muito, vá lá, este tipo de improvisação que é escuta. Escuta em tempo-real. Tinha âncoras muito claras para os performers se segurarem, mas depois tinha campos...

BP:

... com espaço de liberdade...

RM:

... espaços de liberdade, de escuta. Não gosto de lhe chamar improvisação porque às vezes a cena da improvisação pode ser entendido como uma cena um bocado *freak* tipo “ai o pessoal não trabalha, encontra-se aqui e faz aqui umas improvisações”, estás a perceber?

BP:

[risos]

Exato!

Sim, sim. Essa é precisamente também voltando um bocado ao meio mais “erudito” ou melhor, mais clássico, de onde eu parto... a ideia da improvisação, de uma forma genérica claro, que está associada é alguém que não sabe o que faz e faz qualquer coisa, mas isso também, lá está, faz parte do nosso processo de desmontar esse... [essa ideia]

RM:

Sim, sim. Por exemplo o teu trabalho com o outro *freak* da barbicha no...

BP:

... nos Maus hábitos...

RM:

... nos Maus Hábitos com o rádio [Rodrigo refere-se ao Sonnet 18] é um processo de escuta...

BP:

Sim, sim. Para mim não existe improvisação sem escuta...

RM:

Sim. Brutal!

BP:

Aliás eu tenho desenvolvido um bocado esta ideia do performer, quando está a solo naturalmente, que é o 3 em 1: ele é criador, ele é performer e ele é auditor porque ele receciona o que faz e isso alimenta outra vez todo o processo e, portanto, acaba por ser 3 em 1. Mas é isso... a escuta é absolutamente fundamental.

RM:

Sim. E agora é tu apurares isso e depois quando tu apuras a escuta... para mim é relativamente fácil escutar um ser humano porque é da mesma laia que eu mas a matéria também é viva, a madeira também fala, o ferro também fala... [...] A matéria comunica contigo. Então tu enquanto performer às vezes... então se fores para a paisagem abrimos outro capítulo fabuloso também, mas tu dialogas enquanto performer também com a matéria que está à tua volta, com o espaço que está à tua volta, não é? Por isso é que tu entras num espaço e às vezes sentes-te confortável ou não (isto de uma maneira muito básica) mas eu acho... (acho não, tenho a certeza) que a matéria dialoga contigo mesmo, ela é viva e isso é outro nível de escuta...

BP:

É o que o Chion [Michel Chion] chama – e que vem até do Schaefer – *reduced listening* que é tu consegues desligar muitas vezes os sons da sua função... agora estamos a ouvir e dizemos é o som da torneira, é o som das chávenas, é o som... ligamos sempre a um objeto e às vezes pode ser interessante é esta ideia de desmontar e olhar o som, tratar o som pelo som, tratar o som de uma maneira muito mais de escuta atenta e ativa e até, muitas vezes, se calhar escutá-lo de uma forma inovadora pelo princípio de que não o ligas diretamente a um objeto... pode ser um exercício engraçado de abstração que inclusivamente uso muito para improvisação... as coisas têm um som, têm uma...

RM:

... têm uma vida... têm uma respiração... eu chamo-lhe assim.... têm uma respiração.
E a partir daí... a madeira respira... tens de tratar dela.

BP:

Mas isso é interessante... eu gosto muito do Lê Quan Ninh também aliás tive na sonoscopia, encontramos-nos lá [aquando da apresentação do livro do percussionista/improvisador francês] ... não o conhecia pessoalmente e achei piada também à figura... uma figura até um pouco “apagada” ...

RM:

... leste o livro dele?...

BP:

Li, li.

RM:

É muito interessante. É muito fixe.

BP:

É aquela ideia de que se eu não fizer nada alguma coisa há-de acontecer de qualquer forma. E isso realmente dá-te um espaço, dá-te uma margem de liberdade...

RM:

...às vezes “amedonha” esse abismo... estás a ver? Mas é tu confiares na tua sensibilidade e acontece sempre, sempre...

BP:

E às vezes acontecem coisas que, lá está, que se constroem uma outra coisa porque não há tensão para que elas sejam determinada coisa. Isso agrada-me muito. Eu tenho trabalhado muito nisso da improvisação, da voz e do corpo, da performance naturalmente e também tenho tentado perceber as vantagens ou desvantagens, ou o que seja, do trabalho a solo e do trabalho colaborativo. Aquilo que eu dizia no início... acho que cada vez mais as coisas são interdisciplinares, já não existem disciplinas muito rígidas, muito fechadas... como é que tu vês... tu trabalhas muito colaborativamente... como é que vês isso. São só vantagens? Vês alguma desvanta-

gem? Há um determinado tipo de compromissos que tens que fazer porque tens que te aproximar de alguma forma da outra pessoa ou da outra disciplina? Como é que vês esse lado colaborativo? Como é que tu abordas essa questão?

RM:

É uma pergunta por acaso muito gira. Primeiro: há vantagens agora tu tens que saber minimamente aquilo que queres e ser claro para as outras pessoas para construir um chão, um tapete onde podemos todos andar e surfar e tentar descobrir... e como é um trabalho experimental muitas vezes tu não sabes o passo seguinte... então a cena é mesmo tipo “meninos... eu não sei o passo seguinte...” e não tentares ser o rei do conhecimento, tás a ver? Assumires que às vezes não sabes o que seguir e teres uma equipa de pessoas a pensar contigo... ok... vamos fazer aqui um pequeno *brainstorming* e começa a surgir... mais uma vez se tu tiveres calma e esperares, se esse abismo não te consumir as respostas vêm também. Confiar na tua equipa...

[...]

[ruídos de fundo significativos interrompem a nossa comunicação por momentos. Voltamos à questão do lado colaborativo no processo criativo]

RM:

Há um universo que tu sabes da cena lírica que eu não sei e é natural que as tuas perguntas ou as tuas questões passam por esse *background* e atingem-me a mim de uma maneira que “ui, eu não sei, espera aí” e, pá, é tão bom... quando de repente questionam coisas de uma perspetiva que tu totalmente desconheces e tens que... sabes?... e isso é perfeito.

Ao mesmo tempo sei que esse tapete comum tem que ser muito bem dado. Ok? E tem que haver, por exemplo... O que eu faço é unificar... tenho uma ideia daquilo que quero e tento unificar... por exemplo, a primeira semana de ensaios só *body work* e todas as pessoas desde luz, som, intérpretes, tudo faz trabalho de corpo e é ali o primeiro encontro das pessoas...

BP:

Esse conhecimento, essa aproximação, a primeira aproximação...

RM:

A primeira aproximação é o corpo. É trabalho de corpo e quando digo trabalho de

corpo não é um trabalho de ir para o ginásio fazer flexões... não tem nada a ver com isso. É um trabalho de toque, de perceber que tu és pele, que és músculo, que é osso, que algo que está aqui que entra dentro de ti, mistura-se com algo que está dentro de ti e sai... que é a respiração... ela entra fria e sai quente, portanto algo que está ali dentro que sai cá para fora e que eu estou aqui respiro-te e também sai cá para fora e é perceber esse corpo que é sensível, que eu estou aqui e tu estás aqui e uma coisa é estar aqui, outra coisa é estar aqui ou aqui... ok? E é a partir desse *body work*, desse trabalho de corpo, perdão, que para mim é o primeiro *layer* de junção com o layer concetual daquilo que tu queres do trabalho. Ok? Então aí para mim já temos um chão que possas continuar a trabalhar na tua pesquisa. E estar muito à escuta e muito aberto a não teres assim uma linha mesmo “eu quero isto!” sabes? Ser permeável tipo “olha, já pensaste nisto?” e tu “uau, que fixe!” e perceberes “isto interessa-me” ..., mas ouvir... ouvir, ouvir... para mim é muito importante, mesmo. Por exemplo... eu quando vi o teu último trabalho do Cunningham fiquei super naquela “xau” ... tipo, a minha questão foi: como é que nós podemos transportar toda a primeira parte do corpo que tu estavas quase numa... [levanta-se para exemplificar] numa coisa quase tai-chi, ok?, como é que nós transportamos toda esta sensação e toda esta respiração, todo este trabalho de corpo para depois ir para a eletrónica, tás a ver? Como é que não cortamos isso e a eletrónica é mais uma coisa que está... é outro corpo que está também à nossa volta, ok? Como é que nós não dividimos as coisas mesmo? Por exemplo, o Filipe é muito a cena da acústica... “Filipe, há acústica cá fora, mas também há acústica cá dentro... eu tenho buracos cá dentro de mim...mede a minha acústica também. Percebe-me enquanto espaço acústico, por favor... deixa-me engolir o microfone, qualquer coisa... tás a ver? *Whatever*... faz um *impulse response* dentro de mim, qualquer coisa...

BP:

A Ute Wasserman tem um trabalho muito interessante com um microfone dentro da boca. É um trabalho giríssimo dela também nessa ideia de...

RM:

... espaço arquitetónico...

BP:

... que és tu próprio...

RM:

Sim!

BP:

...A tua boca é uma cavidade ressonante...

RM:

Brutal! Aqui e aqui e aqui [aponta para vários pontos do seu corpo]

Tu deves ter esse mapeamento muito mais forte do que eu mas pá... brutal, brutal... e isso para mim é.... esse entendimento que o Filipe me dá (por exemplo o Filipe ou outra pessoa) ... há um espaço acústico mas eu também tenho espaços acústicos e ele perceber, em termos de criação, o que se pode retirar das duas coisas é brutal.

BP:

Alguém dizia que quanto mais queres alargar a tua experiência com mais pessoas diferentes deves trabalhar... [transcrição não literal]

RM:

... para alargar o teu espetro...

Eu fiz um trabalho sonoro agora para o Museu do Douro em que estive a trabalhar com uma engenheira paisagista e como é que ela entendia a paisagem, como é que nós poderíamos dialogar com a paisagem e foi brutal, tás a ver? De repente os *inputs* dela...

Depois, ainda há pouco tempo fui tirar um workshop lá abaixo, a Lisboa, com o David Abram, o gajo da magia do sensível... pá, brutal também. É esse entendimento, lá está mais uma vez, da matéria que te rodeia, a geografia dialogante, como é que a paisagem é dialogante, como é que tu entras em diálogo com aquilo e é brutal.

BP:

Rodrigo, acho que tocamos um pouco em todos os aspetos... vi também algumas coisas tuas e gostei muito do trabalho que fazes...

RM:

E eu fiquei foi com vontade de trabalharmos juntos...

BP:

Temos que fazer alguma coisa, claro!

[agradeço a disponibilidade do Rodrigo e continuamos por alguns minutos a falar sobre possíveis projetos em conjunto e sobre a importância deste tipo de trabalho experimental e seminal.]

Lê Quan Ninh

Notas da conversa-conferência com Lê Quan Ninh

Sonoscopia, Porto, 10.12.2015

Apresentação do seu livro *Improvising Freely: The ABC's of an Experience*

Como percussionista clássico Lê Quan Ninh trabalhou com diversos ensembles de música contemporânea e foi membro fundador do Quatuor Hêlios (1986-2012), um quarteto de percussão que apresentou e gravou, entre muitas outras, todas as obras para percussão de John Cage.

Como improvisador tem participado em vários encontros na Europa e na América do Norte e apresenta-se regularmente com ensembles em formatos que agregam música acústica improvisada com música eletroacústica, 'performance art', dança, poesia, cinema experimental, fotografia e vídeo.

Com a violoncelista Martine Altenburger fundou, em 2006, um ensemble música contemporânea cujos membros são simultaneamente intérpretes e improvisadores. Encomendaram obras a compositores como Vinko Globokar, Peter Jakober, Steffen Krebber, Jennifer Walshe e Anthony Pateras.

A sua discografia conta com aproximadamente 40 discos editados na Europa e na América do Norte. O seu último disco (Aplomb, 2015) é um dueto com o seu colega de longa data Michel Doneda.

Em 2014 é publicada a tradução em inglês do seu livro *Improvising Freely. The ABCs of an Experience* (anteriormente publicado apenas em francês).

Lê Quan Ninh. Uma figura simples, humilde, sorridente.

Notas soltas (as frases entre “ “ são citações de Lê Quan Ninh. As restantes são notas pessoais do investigador baseadas nas ideias veiculadas nesta sessão de apresentação):

“Improvisação é algo que é preciso experimentar. É preciso fazer! Não dá apenas para teorizar. E nada é estático. Tudo está ligado.”

Ter medo das memórias que poderão constranger as nossas improvisações, limitan-

do-as. Mas porque não apenas observá-las de um novo ponto de vista e avançar para algo novo (renovado).

Improvisação como um diálogo constante.

Num grupo de improvisadores assim que existe um líder a improvisação morre! Não pode haver um chefe. Tem que ser um verdadeiro diálogo com os outros, com o espaço, com a acústica, com as cores, com as luzes, com o contexto. Com tudo. É um claro “momento de anarquia”. É um momento de liberdade (“a minha liberdade estende a liberdade dos outros”).

O que é free improvisation? É tudo aquilo que já sabemos sobre não ter linguagem convencional, mas talvez deva ser a um nível ainda mais elevado.

A partir do momento que tens uma ideia ...isso dá-te um certo poder... E o poder é “mau”!!!

A maior liberdade é seres livre de ti próprio!

“Let it go and don’t control it”

“Eu não sou capaz de criar uma narrativa”

“Eu sou primitivo. Instante a instante”

“De qualquer forma e mesmo que eu não faça nada qualquer coisa vai acontecer. O facto de eu não ter que fazer nada torna o que eu faço mais livre e menos pressionado.”

“Eu fico sempre surpreendido com o que acontece.”

Há um espaço algures no meio (“que é um mistério”) onde todos estes conceitos acontecem sem controlo e criam algo novo, algo excitante. E se calhar não temos que pensar neles.

Usar as memórias para nos catapultar para outros caminhos (Elas que nos costumam dar conforto servem agora como trigger para nos projetar. O segredo está na observação dessa memória. O segredo está em observá-la, num contexto (que está sempre em movimento), perceberá-la, e transformá-la (Go around it)

“Joy to be playful”

A improvisação nos finais dos 70s era muitas vezes política... ir contra a academia.
Ir contra o convencional.

Decido, eu, colocar a questão da tensão entre processo e resultado final estético. No fundo Output artístico vs processo.

Quan Ninh responde:

“O processo é mais importante, mas: ao cuidar do processo está a preparar-se um resultado final melhor!”

ANEXOS

Anexo II – Vídeos e Áudio

A documentação áudio e vídeo aqui apresentada teve como único objetivo registrar integral ou parcialmente os eventos. Tal como exposto na nota prévia deste documento estes registos não devem, por isso, ser considerados como representações fiéis das performances em questão.

Cornelius Cardew percebe e partilha a clara noção das limitações de um registo audiovisual de uma improvisação.

Documents such as tape recordings of improvisation are essentially empty, as they preserve chiefly the form that something took and give at best an indistinct hint as to the feeling and cannot convey any sense of time and place. (Cardew, 1971)

Partilhando convictamente da visão de Cardew de que o registo é apenas uma representação outra do que sucedeu naquele espaço, naquele tempo e naquele contexto entendemos, ainda assim, que o registo é um importante documento na constituição de uma memória de um processo (mais do que da improvisação em si mesmo).

Os documentos áudio e vídeo estão disponíveis online, nos links indicados e estão disponíveis também no disco que se anexa ao documento escrito.

Quartas Paredes

<https://www.youtube.com/watch?v=5jzU-IXp8BM>

<https://www.youtube.com/watch?v=RqTkrHsyevA>

Suspensão/Distensão V.1

<https://www.youtube.com/watch?v=v-3w-O8mRPo>

Sonnet 18

<https://vimeo.com/127745457>

<https://www.youtube.com/watch?v=eUFMUCynunU>

***Da Comunicação e Outras Lindas Ideias sobre Tempos
Sobrepostos***

<https://youtu.be/y6yokJeuSRc>

<https://youtu.be/v1KL2Fi8VZo>

<https://youtu.be/DDeh2K48Mwg>

<https://youtu.be/X6U-EumzjmM>

***Improvisos Sobre “Acordos” e “Euritmias”
de Jorge Coimbra***

https://ipppt-my.sharepoint.com/personal/babp_esmae_ipp_pt/_layouts/15/guestaccess.aspx?guestaccesstoken=003%2brclnoGtRI7YRyhYANRBXCxgV-gY2mLYTq53VeMmM%3d&docid=1a3f1ae17a33744089db72oabo64c5cf&rev=1

Merce (Y)

<https://www.youtube.com/watch?v=O5onkxW5rfk>

<https://www.youtube.com/watch?v=CShHbBckgBA>

<https://www.youtube.com/watch?v=MolU-SH6Dz8>

Conteúdos disco

1.Quartas paredes (2014)

- 1.Cartaz_Experimento_FBAUP (Imagem)
- 2.Desdobrável_Experimento_FBAUP_frente (Imagem)
- 3.Desdobrável_Experimento_FBAUP_verso (Imagem)
- 4.Quartas paredes_esquema_estrutura (Imagem)
- 5.Quartas paredes_MMAP_Folha sala (Imagem)
- 6.Quartas paredes_FBAUP_performance (Imagem)
- 7.Quartas paredes_FBAUP_performance (Imagem)
- 8.Quartas paredes_FBAUP_Ressonancia_2014 (Imagem)
- 9.Quartas paredes_FBAUP_Ressonancia_2014 (Imagem)
- 10.Quartas paredes_FBAUP_Ressonancia_2014 (Imagem)
- 11.Quartas paredes_FBAUP_Ressonancia_2014 (Imagem)
- 12.Quartas paredes_MMAP_Ressonancia_2014 (Imagem)
- 13.Quartas paredes_teaser (Vídeo)
- 14.Quartas paredes_teaser2 (Vídeo)

2.Suspensão/distensão v.1 (2014)

- 1.Cartaz_FBAUP_Heterotopias (Imagem)
- 2.Suspensão/distensãov1 (Imagem)
- 3.Suspensão/distensãov1 (Imagem)
- 4.Suspensão/distensãov1 (Imagem)
- 5.Suspensão/distensãov1 (Imagem)
- 6.Suspensão/distensãov1 (Imagem)
- 7.Suspensão/distensãov1 (Imagem)
- 8.Suspensão distensão_FBAUP_excerpt (Vídeo)

3.Sonnet 18 (2015)

- 1.Sonnet 18_performance_maus hábitos (Imagem)
- 2.Sonnet 18_performance_maus hábitos (Imagem)
- 3.Sonnet 18_performance_maus hábitos (Imagem)
- 4.Sonnet 18_performance_maus hábitos (Imagem)
- 5.Sonnet 18_performance_maus hábitos (Imagem)
- 6.Sonnet 18_performance_maus hábitos (Imagem)
- 7.Sonnet 18_performance_ESMAE (Vídeo)
- 8.Sonnet 18_performance_maus hábitos (Vídeo)

4. Da comunicação e outras lindas ideias sobre tempos sobrepostos (2015)

1. da comunicação_performance_ESMAE (Imagem)
2. da comunicação_performance_ESMAE (Imagem)
3. da comunicação_performance_ESMAE (Imagem)
4. da comunicação_performance_2015_excpt (Vídeo)
5. da comunicação_performance_2015_excpt (Vídeo)
6. da comunicação_performance_2015_excpt (Vídeo)
7. da comunicação_performance_2015_excpt (Vídeo)

5. Improvisos sobre “acordos” e “euritmias” de Jorge Coimbra (2015)

1. Improvisos_ESMAE_performance_Audio_nov2015 (Áudio)

6. Merce(y) (2016)

1. Merce(y)_processo (Imagem)
2. Cartaz_Merce(y)_Festival ESMAE16 (Imagem)
3. Flyer_Merce(y)_Festival ESMAE16 (Imagem)
4. Merce(y)_ESMAE_montagem (Imagem)
5. Merce(y)_ESMAE_stage (Imagem)
6. Merce(y)_ESMAE_performance 2016 (Imagem)
7. Merce(y)_ESMAE_performance 2016 (Imagem)
8. Merce(y)_performance_ESMAE_excpt (Vídeo)
9. Merce(y)_performance_ESMAE_excpt (Vídeo)
10. Merce(y)_performance_ESMAE_excpt (Vídeo)
11. Merce(y)_performance_ESMAE_excpt (Vídeo)

7. Bruno Pereira_CV (Documento)

8. Bruno Pereira_Dissertação Doutoramento_2016 (Documento)

ANEXOS

Anexo III- Quartas Paredes - Publicação

Pereira, B., Andrikopoulos, D., & Marques, H. T. (2015). Quartas Paredes. In V. Q. José Quinta Ferreira (Ed.), *Cadernos IRI* (Vol. 1, pp. 12). Porto: ESMAE-IPP.

Quartas Paredes

Performance para presença, voz, fixed media e manipulação de som e imagem em tempo-real

Bruno Pereira^{1*}, *Dimitris Andrikopoulos*^{2*}, *Horácio Tomé-Marques*^{3*}

brunopereira@esmae.ipp.pt, dimitrisandrikopoulos@esmae.ipp.pt,

horaciomarques@esmae.ipp.pt

Resumo

Quartas Paredes é uma peça de arte performativa interdisciplinar que propõe uma reflexão, simultaneamente introspecção e extrospecção, à volta da ansiedade, das percepção de tempo linear/não linear e do espaço físico. A sua abordagem conceptual desdobra o evento em ato (tempo-real) e instalação (ressonância do ato), sugerindo — e potenciando — a experiência síncrona e assíncrona da peça. É uma peça substanciada por constituintes sonoros, verbais/não verbais e visuais, criados, emitidos e manipulados de forma estratégica, com o objectivo de colocar questões de ordem filosófica e estética, através de atitude e materialização artísticas. Tem âncora conceptual e filosófica no poema “Perfeito é não quebrar” da Sophia de Mello Breyner Andresen. Quartas Paredes é uma criação colectiva de Bruno Pereira, Dimitris Andrikopoulos e Horácio Tomé-Marques. Este manuscrito propõe-se a apresentar o projeto em questões de ordem concetual, cognitiva, performativa pragmática e, sumariamente, de ordem técnica.

Fourth Walls is a performative multidisciplinary art work that suggests an introspective and extrospective reflexion on the subject of anxiety, the linear and nonlinear perception of time and the perception of the physical space. Its conceptual approach is creating a two moment event, the performance event itself (real time performance) and the installation (resonance of the performance) suggesting a synchronous and asynchro-

1,2,3 ESMAE
Escola Superior de Música,
Artes e Espetáculo.
1 FBAUP - Faculdade
de Belas-Artes da
Universidade do Porto.
3 FEUP - Faculdade
de Engenharia da
Universidade do Porto;
Bolsheiro FCT, Programa
UT Austin | Portugal.

* O autores contribuíram
de forma igual para a peça e
para o presente manuscrito.

nous experience of an art work. The Fourth Wall is a collective creation
by Bruno Pereira, Dimitris Andrikopoulos and Horácio Tomé-Marques.

Palavras-Chave

Artes performativas, estética, tempo-real/ressonância, percepção/
cognição/emoções, improvisação vocal/improvisação livre.

Performative arts, aesthetics, real-time/resonance, perception/
cognition/emotions, vocal improvisation/free improvisation.

Definição Conceptual do Projeto

“Quartas Paredes” interage com o conceito já conhecido de *quarta parede* que se refere a uma parede imaginária situada na frente do palco. Para além das 3 paredes físicas existentes nos palcos convencionais esta quarta parede faz a divisão virtual do palco e da plateia e do público. O plural de *Quarta* aponta para a extrapolação desse afastamento para outras camadas de significação e, metaforicamente, para uma crescente claustrofobia do performer dentro do próprio palco, provocada por si mesmo e pelas suas ansiedades impostas pelo contexto.

Na sua génese a *Quarta parede* faz parte da *suspensão da descrença* onde o público (espetador) olha para a ação encenada no palco e decide aceitar momentaneamente que a ação fictícia é real. Diderot terá estado na origem desta expressão quando refere que “caso representeis, pensai no espectador apenas como se este não existisse. Imaginai, na borda do teatro, uma enorme parede que vos separe da plateia.” (Borie, 2004, p. 167).

Antonin Artaud, mais um nome fundamental na mudança de paradigma do papel tradicional de teatro, considerava que as tradicionais barreiras entre o palco e o auditório deveriam ser totalmente removidas e que a ação deveria acontecer em torno do espetador, envolvendo-o; Max Reinhardt sustentava a abolição da separação entre espetador e palco; Brecht, no seu teatro épico, incluía inúmeros elementos que implicavam derrubar a quarta parede como quando colocava os seus atores em comunicação direta com o espetador, fazendo-o perceber que estava no meio de uma ficção e quebrando o efeito da parede imaginária (Svetina, 2009).

No entanto, a obra “Quartas Paredes” tem o seu foco desviado para o(s) performer(s), em si mesmo(s), num ato individual de catarse da ansiedade de se expor, transparente, no momento da performance e re-inventado na *ressonância performativa*.

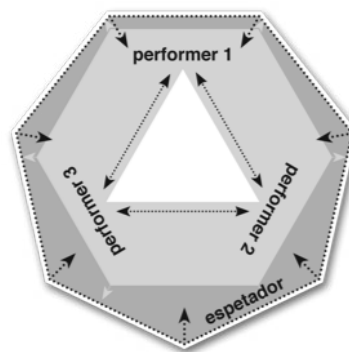


Fig. 1.1
*Ecologia do
espaço-tempo
Quartas Paredes*

Sinergia Ecológica, Percepção Dinâmica E Comportamento

Um ato performativo, aquele com performers e espectadores (enquanto entidades que partilham o ato), é um evento participativo onde ambas as partes partilham e constroem um conjunto de circunstâncias interligadas simultâneas. É um evento onde constituintes modais — e.g., visual, sónico, olfativo — desencadeiam processos interativos de análise, percepção, apreciação, retorno e co-processamento entre as entidades envolvidas, criando um processo dinâmico e complexo de experiência estética, raciocínio e emoções (Tomé-Marques et al, 2014). Relevante é o facto de que algumas formas artísticas, como a música, serem tão poderosas que podem ativar praticamente todas as áreas conhecidas do cérebro (sistema), incluindo os sistemas mais viscerais — primitivos e profundos — geradores de emoções (Levitin, 2007), assim como provocar comportamentos involuntários, talvez mesmo por coerção (Sacks, 2006).

O performer é, para além de emissor, assim como o espectador, receptor, estando nesse sentido exposto aos constituintes do ato performativo, mesmo que a sua permeabilidade e agência seja diferente da do espectador, por estar em missões/posições diferentes dentro do respectivo ato performativo e pela sua cognição estar apetrechada de conhecimentos a priori, pré-mapeados (Clark, 2008), (pelo menos no contexto onde se insere com esse papel) — unilaterais em relação ao espectador, por isso. É, pois, o performer também entidade que partilha o ato, e está permeável às sinergias geradas no respectivo ato performativo e contexto onde ele se desenrola, apesar da sua agência ser potenciada por aquela sugerida pre-existência mapeada, colocada nesse contexto performativo.

Ora, é possível que pelo facto de se estar perante um super-conteúdo evento, i.e., uma extraordinária quantidade de estímulos a competir entre si, isso recrute/impo-

nha um número excepcional de processamentos aos centros especializados do sistema — via hiper-estimulação não usual — e contribua para a disrupção da coerência pela incapacidade deste gerir esses momentos não ordinários de estimulação (Scalf et al, 2013)(Baars & Gage, 2007). No participante exposto a um super-conteúdo evento, é provável que isso se reflita nas suas competências percepção/cognição.

O desenrolar deste ato torna-se, sugerimos nós, nesse sentido, numa espécie de transgressão do balanço/equilíbrio entre o discernimento (i.e., cognição lógica consciente) e emoções (processamento emocional não consciente, pré-consciente ou mesmo consciente) (Baumeister et al, 2011) que, por sua vez, por consequência, se reflita numa transgressão da percepção do tempo e do espaço, onde a linearidade dos acontecimentos deixa de fazer sentido.

Poderemos pensar, então, o ato performativo como um evento que está entre o discernimento, a capacidade executiva e a perda de noção de tempo e a incapacidade de gestão de emoções, um fenómeno onde a iteração emissão, recepção, percepção, cognição, reação/atuação se perde enquanto possibilidade cronológica e hierarquizada, i.e., onde a fruição é possivelmente levada a assumir uma dimensão não canónica.

Ato e Ressonância

Como qualquer evento o ato performativo tem um impacto real na cronologia do tempo. O tempo, a sucessão de “agoras” como definido por Heidegger, é alterado pela apresentação de uma narrativa como a de “Quartas Paredes”. Mesmo que seja uma narrativa sem um início, meio e fim claramente definidos afeta a sucessão de “agoras”. Perturbando o tempo linear procuramos ler e compreender o presente. Isto irá, ainda de acordo com Heidegger (Chanter, 2001), ajudar-nos a melhor compreender o passado e o futuro. Este novo discernimento do futuro conduz-nos ao exercício do alongamento do tempo (*time-stretch*), uma extensão temporal que projeta o momento da performance num futuro “agora”. Como as ondas de choque produzidas por uma pedra que mergulha num lago também a performance perturba o cronos com múltiplas consequências que podem ser exploradas artística e esteticamente criando um conjunto de camadas de eventual significação e afetando o processo de transformação do evento que instiga a *ressonância performativa*.

Utiliza-se, pois, a performance, ela mesma, como matéria prima, bruta, para a sua própria transformação funcionando como constituinte do material temático que é moldado numa nova linearidade temporal, uma nova sucessão de “agoras”, uma nova relação espaço-temporal com a sobreposição de fragmentos do tempo pas-

sado, recombina-dos, transformados, filtrados, criando uma “zona” (Gil, 2004) do resultado do conjunto de micro-percepções que modelam a macro-percepção da experiência. Esta dualidade entre tempo cronológico e tempo *Aion* (o tempo individual relativo à duração da experiência) oferece a cada um a possibilidade de desconstruir a narrativa temporal cronológica.

Esta experiência, controlada pela interação das micro-percepções, permite a existência de novas camadas da macro-percepção de cada instante e, como tal, permite a construção de um presente novo e individual.



Fig. 1.2

Quartas Paredes,
frame amostra da
Performance tempo-
real, ESMAE – Escola
Superior de Música,
Artes e Espetáculo,
Sala Preta, 2014
(captação Horácio
Tomé-Marques).

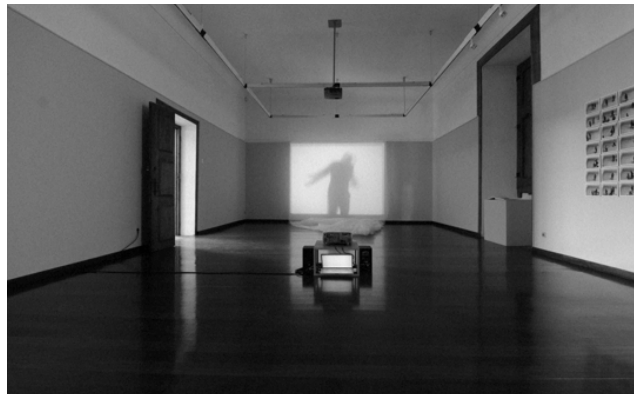


Fig. 1.3

Quartas Paredes,
fotografia
Ressonância
Performativa,
Museu Municipal
Abade Pedrosa, 2014
(fotografia Horácio
Tomé-Marques)

Esta interessante característica desafiou a obra a realizar um exercício de reinvenção de um tempo distendido que conduziu à metamorfose da performance numa instalação que se apresenta em pós-performance, ressonância do ato, aqui identificada pelo conceito de *Ressonância Performativa*.

Para a construção da *Ressonância Performativa* recorreu-se à criação e produção de um objeto audio-visual, consubstanciado numa projeção sobre planos de receção translúcidos e sistema sonoro estéreo¹ que utiliza o mesmo material temático da performance. Um objeto audio-visual que tecnicamente estivesse sem feeds de imagens adicionais evitando a contaminação da ressonância com a improvisação em tempo-real do momento performativo. Esta projeção-instalação recorre à utilização do Max/MSP² na perspectiva de introduzir um elevado grau de aleatoriedade à *Ressonância Performativa* apontando, no limite, para a constante renovação não repetitiva das combinações entre constituintes video-gráficos, constituintes sonoros (áudio composto) e a gravação da improvisação vocal durante a parte do evento ao-vivo.

¹ Por questões de ordem prática, mas a sua forma de apresentação mais completa, tanto a ressonância como a performance tempo-real — e sobretudo esta — usa sistemas multi-fónicos, i.e., e.g, quadrifonia ou hexafonia.

² Linguagem visual de programação e prototipagem para música e multimédia (Cycling74.com).

A ideia de *time-stretch* que expande a performance ao-vivo e se manifesta, a partir desse momento, e sem quebra, numa instalação em devir que sustenta a ideia da obra em movimento. Apesar da exploração assumida do conceito de abertura nesta obra, introduzimos alguns constrangimentos que procuram delimitar o contorno da macro-estrutura da peça com a gestão de fatores como a dinâmica e a textura (com o aumento ou diminuição do número de eventos por unidade de tempo) no decorrer da exposição da instalação que pode ter, ou não, um elemento de interação com o espectador (e.g., a ativação ou cancelamento de determinado elemento mediante a presença ou ausência do espectador).

Regressando à perspectiva do foco no fruidor da obra podemos considerar que a experiência do espectador relativamente à *Ressonância Performativa* é gerida pelo próprio auditor que toma decisões sobre o tempo de contato com a obra apresentando assim um maior grau de abertura no conceito de obra aberta consolidado por Umberto Eco.

“Quartas Paredes”, no seu todo, aproxima-se conceptualmente de uma obra aberta no sentido em que existe um espaço substantivo para a irrepetibilidade dos eventos e para uma clara margem para uma infinidade de leituras por parte do espectador. A conceitualização da obra, estratificada em camadas, inclui o recurso ao simbólico mantendo ainda assim um nível de abstração que dá ao espectador abertura para traçar a sua própria leitura da obra, para se aproximar ou afastar, afeiçoar ou rejeitar, relembrar ou esquecer. Esta responsabilidade atribuída ao espectador é uma característica adicional de uma obra aberta onde existe um foco importante no fruidor (Eco, 1976).

A *improvisação tendencialmente livre*, fortemente presente nesta obra, coloca também nos intérpretes (performers) uma outra responsabilidade no momento de tomada de decisões sobre o desenrolar da performance conferindo-lhe alguma imprevisibilidade e, conseqüentemente, um grau de risco no momento processual de fazer escolhas em tempo-real. Nesse momento o performer e o espectador partilham simultaneamente o papel de fruidor uma vez que neste tipo de obras existem momentos onde o performer assume um papel triplo de criador, intérprete e fruidor em si mesmo.

Voz, Presença E Improvisação

A voz é um elemento singular. Dificilmente conseguiremos encontrar algo tão umbilicalmente ligado ao nosso corpo e ao nosso pensamento. A voz é um mediador “não apenas entre o corpo do sujeito e a sua língua, mas também entre a sua voz e a voz do outro”. (Castarède, 1991, p. 142) Ela é o veículo de um ser único que reúne corpo e pensamento num só elemento mediando o corpo e a linguagem.

Desde o *Sprechgesang*, a meio caminho da voz cantada e da voz falada, até à “fragmentação do sujeito vocal” a voz tem percorrido um longo caminho de metamorfose debatendo-se com a sua dupla função de comunicação linguística e de privilegiada fonte de acesso ao material primordial do corpo e do pensamento, de pré-articulação. Muitas vezes a voz “converte-se em movimentos do corpo, o mais perto possível do inconsciente” procurando chegar a uma regressão anterior à fase da “constituição do eu” (Castarède, 1991, p. 200) na expectativa de poder movimentar-se num espaço de tendencial liberdade expressiva.

Em “Quartas Paredes” a voz assume esse lado corporal, metaforicamente de grito. A improvisação livre - sem linguagem de género e ferramenta fundamental na vocalidade e fisicalidade em “Quartas Paredes” - tem um lado de perda de controlo e de resposta intuitiva, mas não podemos considerar que esta seja a base única da improvisação livre de pendor artístico. Esta “corrente” de improvisação é tendencialmente uma improvisação que, aceitando a naturalidade de uma reação que se pretende espontânea, parte para a seleção de um conjunto de opções de forma minimamente consciente no desenrolar da improvisação. “O inconsciente fornece as ideias em catadupa desordenada, o Eu faz a seleção” (Schwanitz, 2004, p. 500).

Este equilíbrio, entre controlo consciente na tomada de decisões e a espontaneidade tendencialmente livre não controlada pela convenção, será, certamente, o aspeto artístico diferenciador numa improvisação livre tal como na obra em questão.

Música (Fixed Media E Eletrónica Em Tempo-Real)

Para a construção do material utilizado na criação da parte eletrónica pré-composta da peça, uma abordagem caleidoscópica, igual ao processo de construção formal do evento em tempo real, foi utilizada.

A voz é um elemento crucial nesta performance, e o único ponto a partir do qual a criação de som poderia ter começado. O poema de Sophia de Mello Breyner An-

dresen foi completamente dissecado nos seus constituintes elementares, ou seja, nos sons das vogais (segmentos vocálicos) e consoantes (segmentos consonantais) e indo até construções mais elaboradas, como sílabas (uma emissão de voz completa) e, finalmente, palavras (unidade linguística com um significado).

Depois de todos os sons gravados iniciou-se a pesquisa e processo do desenho do som. O desenho foi baseado no pressuposto de como um som vocal pode ser alterado, ser-lhe atribuído uma nova natureza e desta — enquanto plausível ressonância das qualidades do som substituído para criar uma nova imagem sonora — atribuir-lhe uma nova natureza expressiva. Para este propósito os sons foram tratados no sequenciador Reaper³ com plug-ins tais como GRM Tools⁴ e/ou Reaper nativos. Foram usados processos diferentes, e.g., transformações espectrais, deslocamento ou alongamentos de frequências, processos granulares, criando um vasto repositório de objetos sonoros com diferentes características sónicas e dinâmicas.

³ Reaper — Uma aplicação completa de produção de áudio e midi multipista — gravação, edição, processamento, mistura e masterização (<http://www.cockos.com/reaper/>).

Imagem, e Manipulação em Tempo-Real e Tempo-Diferido

Para que a ideia da possível desestruturação das hierarquias da percepção, da eventual disrupção da razão ou da possível exacerbação das emoções fosse conseguida, tanto no tempo-real performativo, de palco, como na ressonância, precisávamos de uma metodologia que se pudesse relacionar com aquela hipótese. Ou seja um sistema que permitisse a manipulação da sequência video-gráfica de forma tanto linear como não linear, não só enquanto apoio à narrativa sonora e coreográfica, mas também que pudesse trabalhar questões de ordem cognitiva.

O **apparatus** visual é constituído por sistema de captação, com dupla câmara, uma com sensibilidade *quasi* infra-vermelhos, e projecção de vídeo sobre o performer 1 (voz), mas estando este entre dois planos de recepção, um anterior translúcido e outro posterior opaco. O sistema de controlo de parâmetros é baseado em Max/MSP (num patch criado para o projecto), num interface cérebro computador e em algoritmos proprietários (ambos Emotiv⁵, neste caso particular) que alimentam o patch e que permitem controlar/manipular os constituintes video-gráficos nas dimensões continuidade e descontinuidade da persistência de visão⁶, através da possibilida-

⁴ GRM Tools — Uma série de plug-ins do Institut National de l'Audiovisuel para processamento digital de áudio em tempo-real (<http://www.inagrm.com/accueil/outils/grm-tools>).

⁵ Emotiv — Uma companhia de neurotecnologia que desenvolve sistemas — interfaces cérebro computador e software — baseados nas teorias e ciências da electroencefalografia (EEG) (<https://emotiv.com/>).

⁶ Nota: a teoria da persistência da visão não é consensual nas ciências da visão, mas enquadra historicamente os audiovisuais em geral e o cinema em particular (Anderson & Anderson, 1993) e isso interessa-nos no contexto deste manuscrito.

de de sobreposição de múltiplas projeções com desalinhamento/dessincronização dos quadros entre aquelas, com diferentes transparências e tempo de dessincronização. Criamos assim um (sub)sistema de controlo cognitivo, que representa o processamento racional dos constituintes (i.e., volição consciente) e um segundo (sub)sistema, com capacidade de medição da excitação/valência, que representa o processamento emocional.

Na sua essência, o *apparatus* audiovisual, que expõe a ressonância, baseia-se também na fragmentação ou desmultiplicação/multiplicação do sistema visual, mas controlado em tempo-diferido por um fluxo de dados electrofisiológicos (EEG), mas reais, adquiridos no ato (tempo-real) pelo performer 2, e da alimentação da narrativa por objetos sonoros de forma aleatória.

A instalação é constituída por superfície de recepção formada por 4 camadas — base, opaca, mais 3 translúcidas — com pragmatização da colocação entre si baseada no mesmo paradigma que orientou a segmentação da narrativa, i.e., no *fibonacciano*. Isto potencia não só o conceito âncora, por esta sua configuração estrutural, mas também porque a deslocação do observador em relação à paralela do cone óptico de projecção, i.e., à perpendicular ao plano de projecção, potencia uma percepção de deslocação subjetiva dos planos e consequente desfoque dos objetos gráficos. Esta possibilidade adiciona, assim, a eventual disrupção da percepção do espectador, sublimando-se aqui um dos propósitos da obra.

A Obra, Quartas Paredes

Ainda nos estádios iniciais das decisões, relacionadas com a forma e estrutura da performance, uma questão proeminente surgiu como resultado do conceito básico por detrás do trabalho. Como se poderia criar uma performance que deveria ter dois carácteres temporais, um linear, resultando na performance linear/tempo-real do trabalho, e uma realidade temporal, pós-performance, composta de vários segmentos da performance rearranjadas aleatoriamente, formando uma ressonância da própria performance? Como é que essa ressonância poderia ser expressa numa nova linha do tempo musical que mantivesse um relacionamento com a ideia inicial? Necessitaria ela de manter um relacionamento com esta ou poderia criar uma nova realidade, uma nova identidade, criando uma interpretação da versão estática do trabalho?

A fim de criar uma ressonância modular, não-linear, da performance, foi criada uma estrutura muito bem definida da versão da performance para tempo-real. Em termos cronológicos, a duração do trabalho para tempo-real é de aproximadamente 20 minutos. Para a segmentação cronológica das diferentes partes, foram escolhidos o uso do número ϕ ($\phi = 0,618$) e a relação ϕ entre as várias partes.

A escolha de ϕ como uma proporção de segmentação está diretamente relacionada com a possibilidade de modularidade dos diferentes segmentos produzidos a partir da primeira unidade métrica, tal como definido no estruturas arquitetônicas e explicado no ensaio “O Modular” (1948) por Le Corbusier⁷. Le Corbusier, seguindo uma longa tradição de filósofos, artistas e arquitetos, e.g., Vitruvius, Leonardo da Vinci, Matila Ghyka, usou o ϕ e a grelha proporcional produzida com base no corpo humano, a fim de criar um sistema antropométrico de proporções usada posteriormente em projetos arquitetônicos. Como em outras artes e ciências, a criação da música/performance aplicou dois métodos básicos que tentam alcançar um equilíbrio entre as qualidades dramáticas e expressivas e um máximo possível de precisão formal de uma obra: simetria exata ou bissecção. Como (um) método e rácio para a bissecção, há uma longa história que relaciona ϕ com música e composição.

O tempo funciona simplesmente de forma linear. Um grande desafio, e um ponto de

⁷ Charles-Édouard Jeanneret, conhecido como Le Corbusier (1887-1965), é um arquiteto francês nascido na Suíça e um dos pioneiros da arquitetura moderna.

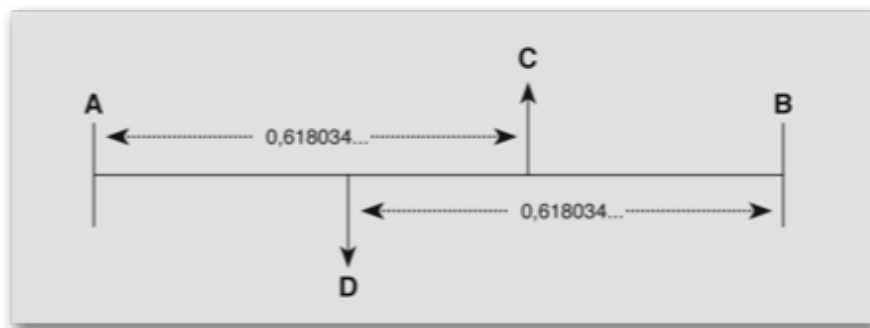


Fig. 2
Exemplo de uma segmentação ϕ

partida da reflexão durante o processo de composição das “Quatro Paredes”, foi a busca de uma solução sobre como um evento performativo linear, com uma estrutura formal fixa e uma narrativa dramatúrgica pré-decida, pode ter uma ressonância pós-tempo-real performance.

Para a parte performativa em tempo-real, como mencionado anteriormente, foi escolhida uma unidade crométrica rigorosa de 20 minutos.

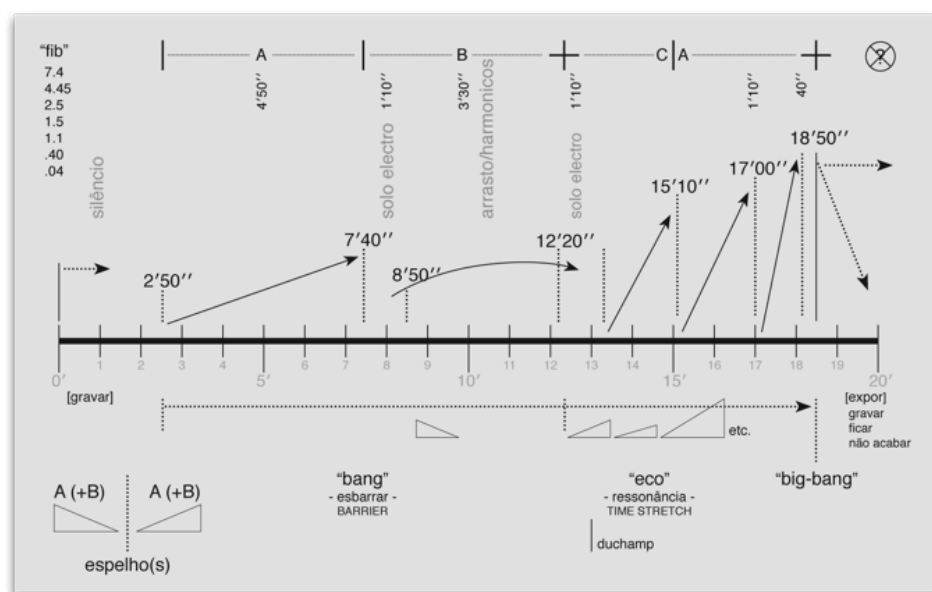
A partir desta unidade, uma série de números foi produzida seguindo o rácio ϕ : 20, 12,3, 7,6, 4,7, 2,9, 1,8, 1,1, 0,7, 0,4. Quando convertido para o sistema heximal de tempo, aqueles rácios formaram as unidades de segmentação do tempo: 20', 12'20", 7'40", 4'50", 2'50", 1'50", tempo de 1'05", 40", 25", todos os números arredondados para segmentos de 5 ou 10 segundos.

Como um primeiro lugar de segmentação na linha do tempo, o ponto de 12'20" foi escolhido (a marca C na figura 2.1), sendo esse o ponto Secção Áurea da obra. Como segundo lugar de segmentação, derivando diretamente do conceito da peça, a ideia de um espelho-ressonância do primeiro sítio, escolheu-se o ponto 7'40". 7'40" é também o ponto negativo da Secção Áurea (a marca D na figura 2.1). Esses dois momentos criaram os dois pilares temporais do trabalho; foi sobre estes que a restante segmentação foi baseada. As outras, resultaram de decisões relacionadas com o desenvolvimento dramático do trabalho, mas também utilizando livremente as unidades numéricas acima mencionadas.

Ao nível da macro-forma, a obra "Quatro Paredes", seguindo sempre a ideia de espelho, a inversão de elementos, o alongamento de tempo, é segmentada em três áreas/segmentos maiores. Há duas partes laterais, maiores, seguindo uma linha semelhante de desenvolvimento dramático e uma tensão mais baixa, contrastando com a seção intermédia. A primeira parte nasce no início e vai até aos 7'40". Esta seção é caracterizada por um crescendo contínuo, a partir de uma parte inicial com 2'50" de completo silêncio até ao primeiro pilar da obra. A parte central do trabalho é uma parte de menor intensidade, uma parte onde há mais espaço para a introspecção dos elementos e a que introduz o espaço para a parte mais disruptiva, terceira e última parte do trabalho.

Fig. 2.1

*Fluxograma -
pragmatização do
conceito narrativo
e segmentação
temporal.*



Um *big-bang* aos 12'20" marca o início da última parte da peça, uma parte que é composta de cinco partes mais curtas. As ideias de tempo de alongamento, de ressonância invertida, de aumento constante de tensão decorrente da pressão emocional e da ansiedade do(s) performer(s), são refletidas diretamente em micro-formas e de como esta última parte é organizada. Aqui, as quatro partes iniciais estão sempre a aumentar a sua duração e a tensão dinâmica, chegando aos 18'50". A última parte, com 1'10", é usada como um ponto de descompressão da tensão que foi construída nesta última parte do trabalho. Algumas questões práticas foram consideradas neste ponto: em primeiro lugar, é o sítio onde a ressonância da performance-tempo-real começa a operar e onde o tempo-real dá lugar à performance-instalação, i.e., a ressonância a posteriori; em segundo lugar, movendo-se esta última parte para o silêncio, cria uma ciclicidade na forma total da performance, fechando um ciclo estrutural que cresce a partir do silêncio, e dando agora, finalmente, espaço à sua ressonância.

Conclusões

O grande desafio em "Quartas Paredes" foi criar uma estrutura formal que funcionasse linear e não-linearmente com concretização no evento ao-vivo (tempo-real) e na sua *Ressonância Performativa*, respetivamente. Num ambiente interdisciplinar de criação colectiva colaborativa⁸ desenhou-se um objeto performativo estético, com a preocupação de provocação sensorial dos espetadores e simultaneamente dos performers numa proposta ecológica de ato performativo. Por meio de metodologias, estratégias e soluções artísticas e técnicas, implementadas na performance/instalação, três áreas das artes performativas construíram o objeto que este manuscrito expõe e analisa.

⁸ Não sendo uma questão central neste manuscrito, é importante referirmos que Quartas Paredes também se transformou num laboratório criativo e de experimentação, uma possibilidade colocação e confrontação de ideias, de debate sobre questões de vária ordem, e.g., filosófica, estética, artística, técnica, e, num sentido mais abrangente, responde a uma necessidade a que a escola onde os autores são agentes (enquanto pedagogos e performers) vem perseguindo, assumindo-se mesmo como desígnio, que é exatamente a concretização de projetos onde o cruzamento de conhecimentos, competências, desejos e ambições das diferentes áreas que ela alberga seja efetivo.

Futuros Desenvolvimentos

Os investigadores/artistas pretendem continuar no processo de exploração do corpo e da voz na sua fisicalidade e na sua configuração musical e imagética ao mesmo tempo que exploram as suas relações colaborativas e respetivas heranças do conhecimento individual (performance, música/composição, arte e comunicação visual). Com a criação prevista de uma performance de mais largo espectro pretende-se explorar esteticamente as várias componentes artísticas referidas através de e.g., desenvolvimento da improvisação vocal livre, utilização de potenciais bio-elétricos, exploração dos potenciais tímbricos do instrumento da voz na interação da composição formal com eletrónica em tempo real.

Agradecimentos

A Adriano Rangel, Doutor, orientador de Bruno Pereira, a Miguel Carvalhais, Doutor e Bruce Pennycook, PhD, orientador e co-orientador de Horácio Tomé-Marques, nos seus projetos de doutoramento.

Bibliografia

A

Alpers, P. (1980). “Musical Time” and Music as an “Art of Time”. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 38, No. 4, pp. 407-417

Anderson, J., & Anderson, B. (1993). The myth of persistence of vision revisited. Journal of Film and Video, 45(1), 3-12.

Andrikopoulos, D. (2013). A Portfolio of Compositions. (Doctoral Dissertation). University of Birmingham.

B

Baars, B. J., & Gage, N. M. (2007). Cognition, Brain, and Consciousness: Introduction to Cognitive Neuroscience. Academic Press.

Baumeister, R. F., Masicampo, E. J., & Vohs, K. D. (2011). Do conscious thoughts cause behavior? Annual Review of Psychology, 62, 331-361.

Borie, M., Rougement, M., Scherer, J. (2004). Estética Teatral: textos de Platão a Bertold Brecht. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

C

Castarède, M-F. (1991). A voz e os seus sortilégios (M. J. V. Figueiredo, Trans.). Lisboa: Editorial Caminho.

Chanter, T. (2001). The Problematic Normative Assumptions of Heidegger's

Ontology. In Holland Nancy J. and Huntington Patricia (eds.): Feminist Interpretations of Martin Heidegger. Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 73-108.

Clark, A. (2008). Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension. Oxford University Press.

Corbusier, Le (1961). The Modulor : A Harmonious Measure to the Human Scale Universally Applicable to Architecture and Mechanics. Faber & Faber Limited.

E

Eco, U. (1976). Obra Aberta. São Paulo: Editora Perspectiva.

G

Gil, J. (2004). Movimento Total. O Corpo e a Dança. São Paulo: Iluminuras.

H

Honkanen, K. (2007). Aion, Kronos and Kairos: On Judith Butler's Temporality. [In EN]. SQS: Journal of Queer Studies in Finland 2, no. 1: 12.

Howat, R. (1986). Debussy in Proportion: A Musical Analysis. Cambridge University Press; New Ed edition.

L

Levitin, D. J. (2007). This is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession. Plume.

Livio, M. (2008). The Golden Ratio: The Story of Phi, the World's Most Astonishing Number. Paw Prints.

M

Madden, C. (2005). Fib And Phi In Music: The Golden Proportion In Musical Form. High Art Press.

S

Sacks, O. (2006). The power of music. in Brain, 129, 2528-2532. Oxford: Oxford University Press.

Scalf, P. E., Torralbo, A., Tapia, E., & Beck, D. M. (2013). Competition explains limited attention and perceptual resources: implications for perceptual load and dilution theories. Frontiers in Psychology, 4.

Svetina, I; various. Occupying Spaces: experimental theatre in Cental Europe: 1950-2010. 2009. Ljubljana: National Theatre of Slovenia.

T

Tomé-Marques, H., Pennycook, B., Carvalhais, M. (2014). Brain, the ultimate enactive interface?. In: INTER-FACE: International Conference on Live Interfaces 2014, 19-23 November 2014, Lisbon, Portugal: 190-199.

ANEXOS

Anexo IV- Voz Submersa

Neste anexo IV apresenta-se o abstract de uma performance- conferência que foi aceite e irá ser apresentada na conferência internacional *Performance analysis: a bridge between theory and interpretation* ⁵⁰, de 4 a 6 de outubro de 2016. Num trabalho colaborativo com o investigador Mário Azevedo desenvolve-se o conceito de voz-orelha como forma de pensar o mundo.

A voz submersa.

Ou,

De como o silêncio perdeu a sua voz.

Performance- conferência

Mário Azevedo – Palavras e silêncio

Bruno Pereira – Voz e simulacro

Keywords

Silêncio; ouvido nómada; voz metafórica

Voz-palavra. Voz-silêncio.

Grito-cacofonia. Sussurro-pensamento.

Som-silêncio. Branco-Preto.

Cinzento. Vermelho.

Garatuja. Linha.

Em cena, num exercício aparentemente cinestésico e claramente osmótico, o conferencista transfere o seu dizer para a voz do performer confirmando a existência de um *deslocamento* de sentido(s).

Quer um, quer outro, têm em mente atreverem-se a expressar um entendimento *quasi-comum* sobre o que é pensar o mundo através do *ouvido-pensamento* e da

⁵⁰ Mais informação em performanceanalysiscesem2016.wordpress.com

voz-declaração, numa excitante proposta de imaginar e presenciar o nascimento de um novo órgão humano – a voz-orelha –, esse sim, capaz de operar dissensos sobre o que ouvimos, o que dizemos, o que vemos e o que temos pela frente.

Esse parto, no sentido *arendtiano* de potenciar a criação, coloca a hipótese de tornar a voz e a fala humana enquanto ingredientes fundamentais para que cada um de nós se possa assumir como parceiro efetivo e próximo da celebração que o enigmático audível exerce sobre nós.

É estabelecido, aqui chegados, um nexos causal com o (re)aparecimento da musilíngua, ou a Ur-língua de antanho, tal como se pudéssemos (re)visitar-nos a nós mesmos, e sonicamente, em pleno Plistoceno.

Regressando:

Sendo o mundo da fala um cosmos que nos permite dizer ao que vamos – que nos põe *fora de nós* – e, sendo o mundo da orelha um universo que se materializa por *dentro de nós*, será possível imaginarmos uma *voz-orelha* – um fora, um dentro – um órgão apto a tornar-nos a todos mais capazes de compormos – é exatamente disso que se trata – um exercício sobre a *dilatação da autoconsciência*?

É aqui que conferencista e performer se deixam conduzir a um heideggeriano estado de *apheis* – de se deixarem ir, de se auto-proporem a um estado de vir a ser – potenciador de indeterminações e de dilatações, essas sim, promotoras de um qualquer gesto criativo.

Emergindo dos escombros do ruído atual, a conferência-performance procurará pôr em evidência o silêncio – nos seus múltiplos disfarces – como uma dimensão humana predisposta a descobrir um possível estatuto poético para qualquer homem.

Serão citados Vergílio Ferreira, John Cage e Giorgio Agamben numa tripla conquista do silêncio enquanto oposição ao simulacro com que os homens se puseram a viver e enquanto ensaio sobre a liberdade.

Tentar-se-á pôr em cena, à laia dos *landays* cantados em segredo pelas mulheres afegãs, a ideia de que a voz-orelha é sobretudo um caminho para os sons se cumprirem em nós. Nomadamente...

A conferência-performance terá um tempo de maturação próximo dos 30 minutos.

The submerged voice.
Or,
How silence has lost its voice.

Performance- Conference

Mário Azevedo – Palavras e silêncio Words and silence

Bruno Pereira – Voz e simulacro Voice and simulacrum

Keywords

Silence; Nomadic Ear; Metaphorical Voice

On stage, in a seemingly kinesthetic and clearly osmotic exercise, the speaker transfers his words to the voice of the performer confirming the existence of a displacement of meaning (s).

Both have in mind, the will of daring to express a *quasi-common* understanding of what is to think the world through the *ear-thought* and *voice-statement*, in an exciting proposal to imagine and witness the birth of a new human body organ - *voice-ear* - this yes, capable of operating disagreements on what we hear, what we say, what we see and what lies ahead.

This birth, in an Arendt perspective that fosters the creation, considers the hypothesis to make the voice and human speech as fundamental ingredients so that each one of us see himself as an effective partner and part of the celebration that the audible enigmatic exerts on us.

Having said so we may establish a causal link with the (re)emergence of the Ur-language of the past, as we could (re)visit ourselves, and sonically, in the Pleistocene.

Coming back:

Considering the spoken world as a universe that allows us to state our objectives, that *puts us outside of ourselves*; considering the earing world materializing itself *inside of us*; May we imagine a voice-ear – one inside and one outside -, an organ able to make us all better able to compose an exercise on the expansion of self-consciousness?

This is where lecturer and performer are led to a Heideggerian *state of aphasis* - to loosen themselves and propose a *self state of becoming* - enhancing indetermina-

cies and dilations, these truly promoters of the creative gesture.

Emerging from the debris of nowadays noise, the conference-performance seek to highlight the silence - in its many guises - as a human dimension predisposed to discover a potential poetic status for any man.

Will be cited Vergílio Ferreira, John Cage and Giorgio Agamben on a triple conquest of silence as opposed to the simulacrum in which men set themselves to live and as essay on freedom.

It will try to stage - like the *landays* sung in secret by Afghan women - the idea that the *voice-ear* is a path to the sounds that become alive in us. In a nomadic way...

Voice-word. Voice-silence.

Yell-cacophony. Whisper-thought.

Sound-silence. White-Black.

Gray. Red.

Scrawl. Line.

Agamben, Giorgio. (2015). *O Aberto - O Homem e o Animal*. Lisboa: Edições 70.

Adorno, Theodor. (2001). *Minima Moralia*. Lisboa: Edições 70.

Castarède, Marie-France. (1991). *A voz e os seus sortilégios* (M. J. V. Figueiredo, Trans.). Lisboa: Editorial Caminho.

Cage, John. (1961). *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press.

Mário Azevedo (1957)

marioazevedo@esmae.ipp.pt

+351 96 1636332

NIMAE/i2ADS

Since 1996 he is teaching at ESMAE/IPP where is, currently, vice-president.

He is a PhD student at Art Education in FBAUP and member of NIMAE/ i2ADS where cultivates a deep attention through Art Education, Aesthetics and Contemporary Philosophy.

The key-words of his work – silence, world, birth, unhappy-hear, nomadic-ear, open and indeterminacy – shows ruptures of sense in the contemporary world.

His family is his locus amoenus, plays lute in silence and particularly likes Hildegard of Bingen and Josquin Desprez, Hans Memling and Thomas Hischhorn, Gus-

tav Mahler and John Cage, Steve Reich and Toumanie Diabaté, Vergílio Ferreira and Paul Celan, orchids and old vines.

Bruno Pereira (1978)

brunopereira@esmae.ipp.pt

+351 96 5640704

NIMAE/i2ADS

He is a singer and performer.

Teacher at ESMAE/IPP he is concluding his PhD in FBAUP. He is member of NIMAE/i2ADS.

His research has its focus in the system voice/body/thought that achieves its physicality through interdisciplinary performance and improvisation. Time and space play a multidimensional and tensional role in his work.

His journey starts with the lyrical approach of the voice and hopefully never ends in the exploration of the voice as instrument of the body and as vehicle of thoughts.

GLOSSÁRIO

Este pequeno glossário serve para que, com maior simplicidade, o leitor possa rever o significado e/ou contexto de utilização de alguns conceitos utilizados no corpo de texto desta dissertação.

Estas definições/descrições sumárias devem ser entendidas à luz do âmbito desta investigação, ou seja, as definições foram afinadas para melhor responderem ao contexto da sua utilização neste texto.

Esperamos que, com este recurso, a compreensão do texto, por parte do leitor, possa ser mais fácil e eficaz.

Anamnese

Recurso reminiscente a um pré-conhecimento intrínseco.

Ária da capo

Uma ária é uma parte importante da estrutura de uma ópera apresentada através de uma intervenção solística. Ária da capo (do começo) é um género de ária que se caracteriza pela repetição da secção inicial sendo geralmente ornamentada, com margem de improvisação para o cantor, dentro dos cânones estilísticos do período barroco.

Baixo contínuo cifrado

No período barroco o compositor escrevia a melodia e o baixo; o baixo era tocado num ou mais instrumentos de contínuo (cravo, órgão, alaúde) e podia ser reforçado por um instrumento de apoio, como um violoncelo ou um fagote. Acima das notas do baixo o instrumentista de tecla ou o alaudista preenchia a harmonia com os acordes, cujas notas não estavam escritas. No caso de alterações ao estado fundamental do acorde ou no caso de haver necessidade de indicar notas ornamentais, não pertencentes à harmonia base, o compositor poderia incluir cifras (abaixo ou acima da linha do baixo) com essas indicações.

“A realização – a execução efetiva – deste tipo de baixo cifrado variava segundo a natureza da composição e o gosto e perícia do intérprete, que ficava como uma larga margem para a improvisação no âmbito do quadro estabelecido pelo compositor.” (Grout, Palisca, 1994, p. 313)

Chronos

Tempo que se pode contar e medir através de uma padronização intencional de unidades de tempo como os segundos, minutos, os dias ou os anos. É sequencial e linear.

Fruidor

Refere-se a quem frui de algo. No nosso caso refere-se a um espetador que recebe atenta e interessadamente o conteúdo da performance.

Gestalt

Processo de dar forma ao que é exposto ao olhar.

Heterotopia

Conceito do filósofo francês Michel Foucault utilizado para descrever espaços com várias camadas de significação. São espaços de interação, simultaneamente físicos e mentais. O momento em que alguém se vê ao espelho é um exemplo de uma heterotopia que conjuga a realidade com a virtualidade do reflexo.

Hipomnésico

Desprovido de memória.

Impostação vocal lírica

Emissão vocal resultante da utilização das ressonâncias, respiração, apoio e articulação com o objetivo de utilizar e projetar a voz com o menor esforço possível. Neste tipo de impostação pretende-se encontrar um permanente equilíbrio entre a voz de cabeça e a voz de peito (voz mista). É um tipo de impostação essencialmente usada em ópera.

Improvisação tendencialmente livre

Improvisação que se movimenta num contexto que procura o maior espaço de liberdade possível ao nível da linguagem e de pré-determinações psico-físicas.

Indeterminação

Música cuja escrita ou performance não é determinada pelo compositor ou pelo performer improvisador.

Innere gesang

Um canto interno do intangível do nosso pensamento, exteriorizado pelo sistema *voz-corpo* do performer.

Intérprete

Músico, ator ou bailarino que interpreta de forma fiel e de acordo com as normas convencionadas de técnica e estilo uma determinada obra de elevado grau de fixação.

Max/MSP

Linguagem visual de programação e prototipagem para música e multimédia Software desenvolvido e mantido pela Cycling'74 (cycling74.com).

Nota Pedal ou drone

Som prolongado, normalmente grave, que serve de base para outro material musical melódico e/ou harmónico.

Ópera

Obra que resulta da ligação entre música e teatro combinando “solilóquio, diálogo, cenário, ação e música contínua (ou quase contínua).” (Grout, Palisca, 1994, p. 316)

Performance

Evento ao vivo com copresença de performer e recetor e, parcial ou integralmente, com criação em tempo-real.

Performer

Artista que tem, na apresentação pública de um evento, um maior ou menor grau de participação no processo criativo da obra a ser apresentada. Não é apenas um intérprete que reproduz uma obra com elevado grau de fixação (como o recurso exclusivo e rigoroso a uma partitura, por exemplo).

Pitch-bend

Inflexão ascendente ou descendente da altura do som.

Re-enactment

Voltar a apresentar a performance, previamente apresentada, recriando-a.

Ressonância performativa

Exploração do tempo na performance numa perspetiva criativa e elástica. Quebra da linearidade do tempo cronológico. Output em formato performance, instalação.

Tempo-real

Pressupõe um processo que acontece simultaneamente ao desenvolvimento do evento. Desenvolvimento em tempo linear, cronológico.

Vocal extended techniques

Conjunto de técnicas vocais alternativas que produzem uma vasta variedade de sons vocais alargando o espetro da voz humana no âmbito musical. Consideram-se vocal extended techniques técnicas como falsetto, grito, sons guturais, tremolo, aspiração vocal, Scat singing, sprechgesang, entre outras.

