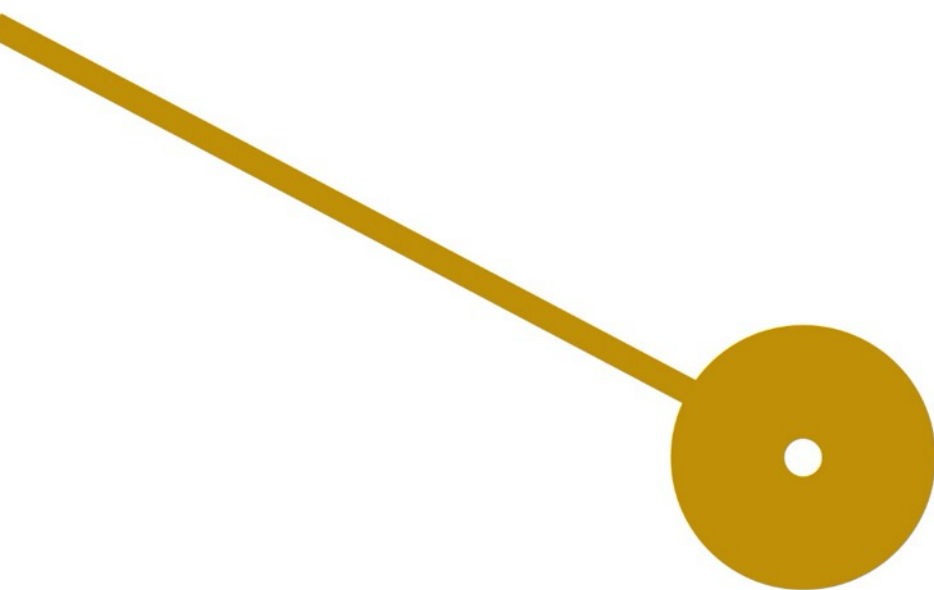
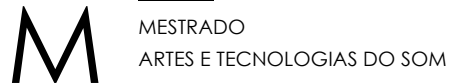


Velcro e Cola Branca - Ressonâncias do Encontro entre Gesto, Som, Escuta e Corpo

Maria Frederica Reis Pinto Vieira Campos

10/2025





Velcro e Cola Branca - Ressonâncias do Encontro entre Gesto, Som, Escuta e Corpo

-

Maria Frederica Reis Pinto Vieira
Campos

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes
do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do
grau de Mestre em Artes e Tecnologias do Som

Professores Orientadores
Bruno Pereira, PhD
Gustavo Costa, PhD

Ao meu Irmão Vicente e ao meu Avô Pinto.

Agradecimentos

Um agradecimento especial a:

André Rego, Beatriz Moreira, José Pinto, Luís Vieira Campos, Maria Fernanda Quintella e Sousa, Maria Inês Gouveia, Nara Carvalho, Patrícia Vieira Campos, Vicente Vieira Campos.

Maiores agradecimentos a:

Alice Montanha, André Montanha, David Amaral, Eduardo Carneiro, Elisa Vieira, Francisca Dores, Joana Sá, Luísa Saraiva, Mário Azevedo, Miguel Serrão, Rui Penha, Sérgio Cachibache, Simão Collares, Susana Brochado.

Agradecimentos cordiais a:

Bruno Pereira, Gustavo Costa.

I o d o, Quarteto Contratempus, Sonoscopia.

E, finalmente, um Agradecimento aos meus colegas e professores do Mestrado em Artes e Tecnologias do Som, um mestrado que nos encoraja a sermos nós mesmos e a pensarmos profundamente o som e a vida.

Resumo

Investigação-ação em torno das relações de influência e interdependência entre **gesto, som, escuta e corpo**, partindo da proposta de integrar música e dança de forma indissociável, sem hierarquias nem funções subordinadas. A **ressonância** e a **experiência partilhada** guiaram o processo de trabalho, de forma experimental, exploratória e expandida.

Neste trabalho foram criados **instrumentos** que se colam ao corpo e que são ativados através de gestos do corpo inteiro; construídos com materiais que outrora tiveram outras funções; apresentados na estreia de um concerto. Desta investigação nasceram três objetos artísticos: o concerto, uma partitura (manual de instruções/livro de fotografia) e um diário audiovisual (registo do processo e da apresentação).

Palavras-chave: Som, Gesto, Escuta, Corpo, Ressonância, Performance, Música

Abstract

A theoretical and practical research exploring the relationships of influence and interdependence between **gesture, sound, listening,** and **body**, based on the proposal to integrate music and dance in an inseparable way, without hierarchies or subordinate functions. **Resonance** and **shared experience** guided the process in an experimental, exploratory, and expanded manner.

In this project, **instruments** were created that are attached to the body and are activated through gestures of the whole body; built using materials that once served other purposes; and presented in the premiere of a performative concert. From this research, three artistic objects were born: the concert, a score (instruction manual/photography book), and an audiovisual diary (documenting the process and performance).

Keywords: Sound, Gesture, Listening, Body, Resonance, Performance, Mus

ÍNDICE

INTRODUÇÃO: UM PERCURSO EM “LINHA EXALTADA”	2
MOTIVAÇÃO E CONTEXTO	5
1. CAMINHO DESCONHECIDO	10
1.1. RESSONÂNCIA COMO MÉTODO: PROXIMIDADE, AFETO E CONTÁGIO VIBRATÓRIO ..	11
1.2. GESTO, SOM, ESCUTA E CORPO: INVESTIGAÇÃO ATRAVÉS DE EXPERIÊNCIA	
PARTILHADA	21
2. VELCRO E COLA BRANCA.....	31
[FASE 1] DESCOBERTA	32
[FASE 2] CONSTRUÇÃO	36
[FASE 3] RESIDÊNCIA E CONCERTO	60
[FASE 4] REFLEXÃO E DOCUMENTAÇÃO	71
PERSPETIVAS FUTURAS	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
ÍNDICE DE FIGURAS	80
BIBLIOGRAFIA.....	82
ANEXOS	86
DIÁRIO AUDIOVISUAL.....	86
GRAVAÇÃO DO CONCERTO	86
PARTITURA	86
FOLHA DE SALA.....	136
CARTAZ.....	138
CARTAZ QUARTETO CONTRATEMPUS	139

Introdução: um percurso em “linha exaltada”

Para quem desde criança é música e bailarina, repensar som e movimento foi um passo natural. No entanto o caminho que escolhi era novo para mim. Desafiei-me a trabalhar a música e a dança de forma indissociável, sem hierarquias nem funções subordinadas.

Sempre gostei de experimentar, de forma partilhada e em estreita colaboração, as minhas áreas de atividade e interesse. Durante a investigação deparei-me com o livro *A Body as Listening* (2024), resultado da tese de doutoramento da pianista Joana Sá, que defende uma lógica de ressonância, que se opõe diretamente à lógica de causa-efeito. A ideia de ressonância (ancorada no afeto) passou a reverberar no meu trabalho e este contágio vibratório veio a gerir o meu método de progressão, em todas as suas fases:

- na descoberta (laboratórios de experimentação de materiais, timbres, gestos, pontos de fixação dos instrumentos no corpo, ...);
- na construção (recolha de materiais e produção de instrumentos na oficina do meu avô);
- na residência e concerto (criação e estreia do concerto, em colaboração com os performers e outros artistas, no Espaço Quarteto Contratempus);
- na reflexão e documentação (aprofundamento dos conceitos e ideias escolhidas e produção dos documentos de registo e fixação da totalidade do projeto);

Partindo da premissa de proporcionar **experiências de partilha**, que explorassem, através do corpo e com os participantes do projeto, as diversas relações entre gesto, som e escuta, fui compartilhando, num ciclo contínuo, uma relação dinâmica, de **interconexão**, na qual cada elemento influencia os demais.

O projeto funcionou como **ecossistema partilhado**: um organismo vivo composto por múltiplas vozes e percursos entrelaçados. Com a minha orientação, mas sempre em conjunto, criamos uma série de instrumentos que

nasceram de materiais recolhidos e reutilizados, e descobrimos formas de estes se colarem ao corpo, para serem ativados com gestos do corpo inteiro.

Ou seja, construímos e tocamos instrumentos que, por sua vez, constituíram os figurinos, cenários e adereços de um concerto, estreado a 05/09/2025, após uma semana de residência artística, no Espaço Quarteto Contratempus (QC). Na sequência desta performance, materializei ainda dois outros objetos artísticos: uma partitura e um diário audiovisual. A partitura funciona como um manual de instruções para futuras (re)interpretações da peça e como livro de fotografia. O exaustivo registo em vídeo de todas as fases do processo e da apresentação resultou num filme, a que chamo diário audiovisual.

Mais do que um projeto de mestrado, “Velcro e Cola Branca” (conjunto, em interconexão, de todos os objetos artísticos deste trabalho de investigação) é um convite à relação, ao afeto, à criação conjunta. É um convite a escutar com o corpo inteiro.

Apesar de nem tudo ter avançado em linha reta, mas mais como “uma espécie de **linha exaltada**” faço minhas as palavras do escritor Gonçalo M. Tavares (a que regressarei mais tarde): “uma espécie de linha exaltada, que se entusiasma, que vai atrás de uma certa intensidade sentida; avanço que não tem já um trajeto definido, mas sim um trajeto pressentido, trajeto que constantemente é posto em causa (...) Que pode ainda descobrir quem conhece já o destino?” (Tavares, 2013, p. 26-27)



Figura 1 Fatos de Velcro - início do concerto (créd. Patrícia Campos)

Motivação e contexto

Este projeto cresceu na vontade de unir música e dança em palco, duas áreas em que trabalho desde criança. Estas duas disciplinas estão intimamente ligadas, no sentido em que proporcionam momentos de comunhão; são fenómenos presentes em diversas culturas e ao longo das várias épocas da história humana; e se manifestaram em contextos espirituais, ritualísticos, terapêuticos, artísticos, celebratórios, entre outros.

No contexto da dança contemporânea portuguesa, vários artistas têm explorado a integração entre dança e música, criando composições que ultrapassam a mera junção dessas duas artes. Tânia Carvalho¹, por exemplo, é a autora de várias bandas sonoras das suas próprias peças e Vera Mantero² dedica-se, para além da dança, ao trabalho vocal, cantando repertório de vários autores e co-criando projetos de música experimental. Outros exemplos significativos incluem a colaboração de Vítor Hugo Pontes com Joana Gama³ e Clara Andermatt com Vitor Rua⁴.

No panorama internacional, parcerias importantes entre músicos e coreógrafos de renome exploram essa relação, tais como John Cage e Merce Cunningham, Terry Riley e Sasha Waltz, Laurie Anderson e Trisha Brown, Philip Glass e Lucinda Childs, Steve Reich e Anne Teresa de Keersmaeker. Destaco ainda o trabalho da coreógrafa Meg Stuart⁵, cuja criação coreográfica parte frequentemente do cruzamento com outras disciplinas, em particular o som e a música, e que em vez de trabalhar exclusivamente com bailarinos, inclui frequentemente músicos em cena como performers. Estes exemplos demonstram a importância da música na dança contemporânea, sublinhando a interseção dinâmica dessas disciplinas.

¹ Nas peças *Como Se Pudessem Ficar Ali Para Sempre* (2005) e *Síncopa* (2013), Tânia Carvalho é a autora da banda sonora. Mais ainda, interpreta música em palco, como cantora em *Idiolecto* (2012) e como pianista em *De Mim Não Posso Fugir, Paciência* (2008)

² Em peças como *Até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza* (2006) e *Os Serrenhos do Caldeirão* (2012), Vera Mantero integra o usa da voz na cena.

³ Nas peças *Nocturno* (2017) e *Drama* (2019) o piano faz parte do espetáculo.

⁴ Em espetáculos como *O Toque* (2010) e *Maior* (2011).

⁵ Em *All the Way Around* (2022) e *Zero Point* (2022) Meg Stuart explora dança e som em cena. Em *Violet* (2011) e *Until Our Hearts Stop* (2015), onde os músicos em palco também participam na performance física.

Inicialmente, a minha intenção era compor música para uma peça de dança. No entanto, ao assistir à peça *Bocarra* (2024) de Luísa Saraiva, ocorreu uma viragem decisiva na minha visão do projeto. Nessa obra, os intérpretes cantam e tocam instrumentos enquanto se movimentam. Estes objetos partilham o espaço cénico com os corpos dos performers, dissolvendo fronteiras tradicionais entre música e dança. O som não acompanha o movimento, ele é movimento. Esse momento foi decisivo para compreender o espetáculo que procurava construir deveria integrar música e dança como práticas indissociáveis, sem hierarquias nem funções subordinadas. Além disso, a presença física dos instrumentos em palco revelou-se como o primeiro impulso concreto para a decisão de conceber e construir os meus próprios instrumentos, não como adereços, mas como extensões materiais do corpo em ação.

O contacto com os instrumentos da Sonoscopia⁶ e com o projeto “Carnaval Atonal”⁷ despertou em mim um profundo interesse pela criação de instrumentos “DIY” (*do it yourself*), construídos a partir de materiais reutilizados. Trabalhar com restos, sobras e objetos descartados, muitas vezes sem qualquer qualquer tipo de utilização ou valor comercial, tornou-se uma escolha ética e estética. Esta opção foi uma forma de recusar a lógica consumista da performance artística, propondo, em seu lugar uma prática sustentada na proximidade e na reutilização dos materiais e das suas histórias. Assim, cada objeto deste projeto carrega não apenas um potencial sonoro, mas também uma memória de uso e uma **poética de transformação**.

Mais tarde, comecei a explorar as possibilidades da música em cena, assumida em primeiro plano e enquanto elemento performativo central. Foi também nesse percurso que descobri a filosofia do movimento *Fluxus*, marcada pelo

⁶ Durante o meu estágio na Sonoscopia tive oportunidade de gravar os instrumentos que lá têm para arquivo. Tive ainda contacto com os variadíssimos instrumentos nos ensaios do Grupo Operário do Ruído e nas aulas com o Gustavo Costa. Veja-se: Sonoscopia. (s.d.). Sonoscopia – Centro de criação, experimentação e educação artística. <https://sonoscopia.pt/> (consultado a 6 de outubro de 2025)

⁷ O Carnaval Atonal é uma banda itinerante que toca apenas instrumentos DIY. Veja-se Carnaval Atonal. (s.d.). Carnaval Atonal. <https://www.carnavalatonal.pt/> (consultado a 6 de outubro de 2025)

desejo de eliminar as fronteiras entre disciplinas artísticas e, sobretudo, entre arte e vida.

“Seeing and hearing no longer need to be considered separately, or be combined into 'Music Theater', as an art form separate from, say, instrumental music.” (Rovere, 2019, p.120)

Neste sentido, e seguindo o hábito comum no movimento Fluxus⁸, optei por considerar a peça não um espetáculo, mas um concerto, intitulando-o e concebendo-o como tal. Esta decisão foi fundamental para definir a atitude performativa, a relação com os instrumentos e a dinâmica entre intérpretes durante peça. Um exemplo que ilustra bem o tipo de concerto que procurava desenvolver é *Water Walk* (1959) de John Cage⁹, uma peça musical que não se constrói a partir de melodias, harmonias ou ritmos convencionais, mas sim através de ações corporais e interações performativas com objetos do cotidiano.

Para além disso, situo o meu projeto no que a compositora Jennifer Walshe designa como *New Discipline*: uma prática composicional em que os elementos físicos, teatrais e visuais são tão centrais quanto os sonoros; uma evolução, no século XXI, das práticas desenvolvidas pelos diversos descendentes de John Cage no final do século XX.

“In the rehearsal room the composer functions as a director or choreographer, perhaps most completely as an auteur. The composer doesn't have aspirations to start a theatre group - they simply need to bring the tools of the director or choreographer to bear on compositional problems, on problems of musical performance.

⁸ Rovere, W. (2019). Sense sound/sound sense. In P. Peterlini, W. Rovere, & G. Maffei (Eds.), *Sense sound/sound sense: Fluxus music, scores & records in the Luigi Bonotto Collection* (pp. 116–166). Danilo Montanari Editore, p.116

⁹ Ver Cage a interpretar *Water Walk* em *Nave for Eva*. (2014, 3 de outubro). John Cage – *Water Walk* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gXOIKT1-QWY> (consultado a 6 de outubro de 2025). Ver também *Theatre Piece* (1952) por John Cage.

The New Discipline is located in the fact of composers being interested and willing to perform, to get their hands dirty, to do it themselves, do it immediately." (Walshe, 2016) ¹⁰

Assim, a minha vontade deixou de ser apenas compor uma banda sonora para um espetáculo de dança, passando a incluir o desejo de criar uma fusão de som e movimento, e ser autora das várias áreas envolvidas na criação de um espetáculo — figurinos, cenário, coreografia, música, direção de cena — trabalhando-as de forma horizontal, em paralelo e em constante colaboração.

"I was fascinated by the historical collaborations between visual artists and choreographers like Trisha Brown and Robert Rauschenberg, Merce Cunningham and Andy Warhol. But I noticed that in these collaborations the artists and choreographers mostly stayed inside their own spheres. They just had their art live in the same space on the theatre stage, but for me something wasn't being addressed. Instead of working independently before coming together with my collaborators, I wanted to begin with the dialogue of our forms." (Stuart, 2010, p.82)

A minha intenção era exatamente deixar de pensar a dança e a música separadamente. Seguindo o exemplo Meg Stuart, procurei começar pelo diálogo entre as áreas, e não por elas isoladamente. Surge então a possibilidade de criar "instrumentos-adereços"¹¹, colados diretamente no corpo. Por coincidência, pouco depois descobri que o coreógrafo Lander Patrick estava a desenvolver o espetáculo *Wonderlandi* (2025)¹², que reúne em cena música e dança. Tive a oportunidade de assistir ao ensaio aberto resultante da primeira residência de criação desse espetáculo, no qual Patrick se referiu à ideia de "um corpo quitado". Esta expressão marcou as fases seguintes do desenvolvimento do meu projeto: **um corpo apetrechado de instrumentos**.

¹⁰ Walshe, J. (s.d.). *The New Discipline*. Milker. Disponível em <https://milker.org/the-new-discipline> (consultado em 6 de outubro de 2025).

¹¹ Termo retirado de: Tragtenberg, L. (1999). *Música em cena: dramaturgia sonora*. São Paulo, SP: Editora Perspectiva / FAPESP, p. 146.

¹² *Wonderlandi* Preview no Campus Paulo Cunha e Silva, espetáculo com estreia marcada 30 outubro 2025. Campus Paulo Cunha e Silva. (n.d.). Lander Patrick. <https://campuspccs.pt/en/artists/lander-patrick> (Consultado em 6 de outubro de 2025)

Percebi, então, que o que procurava não eram apenas “instrumentos-adereços”, mas figurinos sonoros ou instrumentos vestíveis. Na pesquisa em torno desta ideia descobri referências que me ajudaram a consolidá-la: o *Speaker Costume* (fato de altifalantes) de Laura Mello e Lisa Simpson¹³, o vestido de plástico de Viola Yip¹⁴, o vestido de velcro de Kaffe Matthews e Haley Newman¹⁵, e os múltiplos instrumentos vestíveis criados por Lisa Simpson, também conhecida como *Agente Costura*¹⁶. Para além de admirar profundamente o trabalho destas artistas, e de sentir que os objetos que criaram dialogam intimamente com os que desenvolvi, alegra-me perceber que, de certa forma, estou a seguir os passos de mulheres que tanto admiro.

Este capítulo procurou, então, contextualizar as motivações do projeto, revelando o percurso que me levou a querer unir dança e música em cena de forma indissociável. Através de referências pessoais, históricas e contemporâneas, fui progressivamente desenhando um caminho que procura recusar a separação entre formas artísticas e propõe, em seu lugar, uma prática integrada e horizontal. O resultado dessa busca, a ideia de figurinos sonoros, não surgiu como um conceito teórico prévio, mas como resposta natural ao desejo de criar corpos que produzem som, corpos que dançam música. Este processo, profundamente enraizado na prática e no diálogo com outros artistas e contextos, foi também um modo de afirmar que o som e o gesto, o corpo e o instrumento, não são entidades separadas, mas dimensões de uma mesma ação performativa.

¹³ Este *Speaker Costume* é utilizado por Laura Mello em performances como *Composing for many media including me* (2008) e *Sound Fisherwoman* (2022): Mello, L. (n.d.). *Composing for many media including me*. <https://lauramello.org/composing-for-many-media-including-me/> (Consultado em 6 de outubro de 2025)

¹⁴ Yip, V. (n.d.). *Liminal Lines*. <https://www.violayip.com/liminal-lines> (Consultado em 6 de outubro de 2025)

¹⁵ Matthews, K., & Newman, H. (1999). *Pointy Stunt* [CD]. Audioview (Audio 006). Lowlands Records / Annette Works.

¹⁶ Simpson, L. (2020, 28 de dezembro). *Instruments*. *Agente Costura*. <https://agentecostura.art/2020/12/28/instruments/> (Consultado em 6 de outubro de 2025)

1. CAMINHO DESCONHECIDO

“One's depth, as a measurable realm, cannot be a point of their departure anymore. (...) It is a matter of already having this questioning and unsteadiness as an unsteady steady ground. I'm starting from there, conceiving music differently.”
(Joana Sá, 2024, p.21i)

“Um avanço hesitante: eis um método; avançar, não em linha recta mas numa espécie de linha exaltada, que se entusiasma, que vai atrás de uma certa intensidade sentida; avanço que não tem já um trajeto definido, mas sim um trajeto pressentido, trajeto que constantemente é posto em causa; quem avança hesita porque não quer saber o sítio para onde vai - se o soubesse já, para que caminhará ele? Que pode ainda descobrir quem conhece já o destino?”
(Gonçalo M. Tavares, 2013, p. 26-27)

1.1. Ressonância como método: proximidade, afeto e contágio vibratório

No decurso do meu projeto artístico, adotei o conceito de **ressonância** como método de experimentação, criação e pesquisa. Entendendo ressonância não apenas como fenómeno acústico, mas como princípio relacional enraizado na **proximidade** geográfica, temporal, afetiva e efetiva com pessoas, materiais, técnicas e referências artísticas. Este método consistiu em acolher e trabalhar com elementos que ressoaram comigo de forma imediata e situada e implicou uma atenção particular às vibrações que me atravessavam no quotidiano: objetos encontrados; técnicas herdadas; práticas em circulação no meu território; conversas partilhadas e sugestões de artistas, professores, amigos e familiares.

Esta ideia de escuta relacional, que escapa à lógica da transmissão linear, foi inspirada na proposta de Joana Sá em "A Body as Listening" (2024), onde defende a **lógica de ressonância** como uma forma de comunicação vibratória, não-linear, imprevisível e sensível a ruídos, feedbacks e contágios. Sá propõe uma escuta que não depende da assimilação de um conteúdo exterior, mas que opera pela conexão entre (im)materialidades presentes, através de vibrações partilhadas e sintonias afetivas. Esta lógica ressoante permite pensar comunicação como contágio à distância, como forma de "comunicação-não-comunicação", em que a distância toca e o divergente se aproxima:

"The logic of resonance is, of course, a logic of vibration, where all (im)materialities can engage at a distance through (sympathetic) vibratory processes. The non-linearity of this processes make its directionality and amplitude somehow unpredictable, and comes along with the possibility of feedback, noise and interferences." (Sá, 2024, p. 20ii)

Este método relacional, ou de ressonância, refletiu-se em mim desde o início do processo, nas decisões sobre que objetos construir, que gestos estudar, que sons

explorar e que materiais utilizar [FASE 1]¹⁷. A prática desenvolveu-se numa lógica de realimentação contínua, em que os momentos de laboratório, construção e experimentação se sucediam num fluxo circular: iniciei com laboratórios de exploração sonora e corporal, construí protótipos com base nessas sessões, regressei a laboratório para testar e experimentar, e a partir desses testes refinei os instrumentos. Este processo foi profundamente influenciado pela interação com os bailarinos que testaram os protótipos. O feedback dos seus corpos em movimento, das suas escutas e percepções, foi determinante não só para o aperfeiçoamento técnico dos instrumentos, mas também para o surgimento de novas ideias que se tornaram centrais na versão final do projeto.

Continuei com este método ressoante no trabalho de construção feito com o meu avô [FASE 2]. Partilhar o espaço da sua oficina, transformada em lugar de invenção conjunta, ativou um campo vibratório onde técnicas e afetos se entrelaçaram. Mais ainda, alguns dos bailarinos que experimentaram os protótipos juntaram-se, por vezes, à construção. Isto contribuiu para reforçar um ambiente sustentado na partilha, não só de conhecimento, mas também de momentos afetivos e cúmplices.

¹⁷ Ver capítulo 2. sobre fases do projeto.



Figura 2 *Oficina José Pinto* (créd. Frederica Campos)



Figura 3 *Oficina José Pinto* (créd. Frederica Campos)



Figura 4 **Construção em conjunto** (créd. Frederica Campos)



Figura 5 **Construção em conjunto** (créd. Frederica Campos)

Esta lógica de ressonância manifestou-se também na residência para criação do concerto, bem como na sua estreia [FASE 3]. A minha intenção era que a peça funcionasse quase como uma co-criação. Tal como é prática habitual na dança contemporânea (como me foi sublinhado a conversar com a coreógrafa Luísa Saraiva), queria que os intérpretes tivessem um papel ativo e criativo no desenvolvimento do espetáculo. Esta abertura ao contributo dos intérpretes enriqueceu profundamente a obra. Tanto o bailarino Vicente Campos como a atriz e música Inês Gouveia vêm de universos distintos do meu, o que lhes permitiu propor ideias e abordagens aos instrumentos que eu nunca teria imaginado sozinha. Observar a forma como outros corpos se relacionam com os instrumentos que criei revelou-se para mim uma experiência de grande enriquecimento, que influenciou o trabalho e o próprio concerto.



Figura 6 **Ensaio** (créd. Patrícia Campos)

Finalmente, a fase de reflexão e documentação [FASE 4] foi guiada, do início ao fim, pela escuta da ressonância. Segui os meus instintos: sempre que surgia uma ideia nova, mesmo que focada noutra coisa, permiti-me desviar-me e explorá-la. Se uma referência deixava de fazer sentido, largava-a e passava à próxima, sem insistir. A própria estrutura desta dissertação reflete essa abordagem. Embora tenha tentado organizar os capítulos por temas, nenhum vive isolado dos demais; eles atravessam-se mutuamente e ressoam entre si. Ao longo de todo o processo, procurei falar com o maior número possível de pessoas, vindas das mais diversas áreas. Muitas reflexões surgiram em conversas informais, no dia a dia, e as referências mais importantes chegaram até mim assim, aos poucos, como pingas. Preferi sempre mergulhar nos livros que me foram emprestados com carinho, que já tinham tido significado para alguém, em vez de ir apenas aos autores de renome. Curiosamente (ou talvez não), as ideias e textos que realmente clarificaram o meu pensamento foram surgindo no momento certo.

Fiz ainda questão de conversar sobre os temas da minha investigação com a pianista Joana Sá e a coreógrafa Luísa Saraiva, duas artistas minhas contemporâneas e conterrâneas, cujos trabalhos constituem referências fundamentais para o desenvolvimento da minha pesquisa. Estas conversas foram profundamente enriquecedoras. Gostei de aprender em conjunto com elas, a partir da lógica do encontro, do estar-com. Enquanto com a maioria das pessoas com quem ressoei esses encontros serviram para aprofundar relações já existentes, no caso da Joana e da Luísa, serviram para criar laços que talvez não existissem de outra forma.

A ressonância, neste sentido, funcionou como um dispositivo que me permitiu articular proximidades, afetivas, materiais e intelectuais, transformando cada encontro em possibilidade de criação. Não procurei apenas referências consagradas, materiais nobres ou soluções perfeitas, mas sim uma rede de ecos que ressoaram comigo de forma relacional e sensível. Um processo artístico que se construiu no entrelaçar de experiências e reverberações.

Tal como a ideia do **rizoma** proposta pelos filósofos Deleuze e Guattari (1987), a minha prática espalhou-se em múltiplas direções, sem origem fixa ou destino final. Cada ideia surgia como um ponto de entrada, e não como consequência de um plano preestabelecido. Assim, a investigação desenvolveu-se numa lógica de devir e multiplicidade, não fruindo na identidade isolada de cada um, mas na sua capacidade de fazer parte da rede vibratória que constitui a própria obra.

Na sua leitura crítica da história das ideias ocidentais, o musicólogo Veit Erlmann mostra como a ressonância pode funcionar como uma alternativa à objetividade distanciada, privilegiando o saber incorporado e partilhado. A ressonância, enquanto categoria de conhecimento, desafia a razão cartesiana, oferecendo antes uma forma de saber que emerge da escuta, da reverberação e da abertura à alteridade (Erlmann, 2015). Esta ideia remete-me para aquilo que Brandon LaBelle designa como **permeabilidade** e **abertura radical**:

“Sounds work to destabilise the fixity of form, opening up to experiences of fragmentation and disturbance, as well as modes of celebration and togetherness. (...) I draw from sound a particular knowledge, the knowledge of the permeable, the emergent, the interrupted. (...) Permeability is therefore put forward as what may assist in reconstituting a self as more than itself, giving way to an ethics of radical openness, and which we may lead to new states of togetherness, maybe the first togetherness to be had or made.” (Labelle, 2018, 0:20–4:01)¹⁸

Este projeto foi assim criado a partir de proximidades afetivas, sociais e materiais em todas as suas fases. A obra emerge não da autoridade de um sujeito isolado, mas de um campo partilhado de vibrações e reverberações. Estes encontros geraram momentos de partilha afetiva e lúdica, que ultrapassaram a utilidade imediata (para a pesquisa), abrindo espaço para diversão, descoberta mútua e criação de vínculos, uma forma de ressonância afetiva que, no meu entender,

¹⁸ Citação retirada da palestra de Labelle Poor *Acoustics*: LaBelle, B. (2018, abril 9). *Poor Acoustics* [Vídeo]. YouTube. Q-O2 Workspace. https://www.youtube.com/watch?v=e_49n65pxml (Consultado a 6 de outubro de 2025).

fortaleceu o próprio sentido do trabalho.

Esta ideia de que a obra não emerge da autoridade de um sujeito isolado remete-me às reflexões do botânico Stefano Mancuso em "A Revolução das Plantas". O autor propõe uma analogia entre a organização das comunidades biológicas e as formas horizontais de decisão e criação. Propõe ainda que a partilha na decisão é mais eficiente do que uma liderança centralizada. Mancuso defende que quando todos os agentes participam ativamente em todas as fases (oferecendo os seus contributos) o sistema torna-se mais completo, resiliente e capaz de atender às necessidades de todos os envolvidos. Esse, segundo ele, é o processo natural da vida.

Duas ideias centrais do pensamento de Mancuso ressoam particularmente com a minha abordagem. A primeira é que, à semelhança das formigas, das abelhas ou até das raízes, é mais eficaz contar com diversos pequenos agentes exploradores, que tomam micro-decisões de forma autónoma, sem um centro de comando hierárquico. A segunda é a crítica à ilusão da hierarquia: para Mancuso, as oligarquias são uma "sedutora mentira inventada pelo homem para justificar a sua – antinatural – sede de poder individual", enquanto "na natureza, grandes organizações distribuídas, sem centros de controlo, são sempre as mais eficientes" (Mancuso, 2024, p.107). Estas ideias estão profundamente entrelaçadas com a minha metodologia: ainda que eu tenha sido o elemento comum ao longo de todas as fases do projeto e a pessoa que guiou o seu percurso, procurei construir uma prática colaborativa e horizontal. Ouvei atentamente o que cada pessoa tinha a dizer, deixei espaço para contribuições inesperadas e, sempre que possível, deleguei decisões criativas. "A participação na tomada de decisões é o sistema que a evolução mais recompensa." (Mancuso, 2024, p.108) O projeto tornou-se, assim, um **ecossistema partilhado**: um organismo vivo composto por múltiplas vozes e percursos entrelaçados.

Devo ainda mencionar o pensamento sobre a poética da relação do filósofo Édouard Glissant (1997), para quem a criação emerge do encontro entre singularidades, mantendo a opacidade de cada uma. Glissant valoriza a

relação como espaço de criação não totalizante, onde as identidades não se diluem, mas se transformam em contacto. A minha abordagem metodológica foi profundamente relacional e rizomática: cada som, cada gesto técnico, cada conversa com o meu avô, cada objeto encontrado no lixo. Uma entrada num sistema de ecos e de escuta, onde o que importa não é a origem pura, mas a possibilidade de reverberação mútua, tal como na proposta do ensaísta Aby Warburg¹⁹, que na sua famosa biblioteca, organiza os livros não por autor, tema ou título, mas por relações de boa vizinhança.



Figura 7 **Frederica e os livros** (créd. Frederica Campos)

A maneira como três dos livros centrais para a minha pesquisa chegaram até mim foi também através de relações de afinidade, como passo a explicar. O pensamento do artista e teórico do som Brandon LaBelle encanta-me desde primeiro ano do mestrado, quando pela primeira vez, numa aula do professor e investigador Mário Azevedo, assisti ao ensaio-palestra *Listening to the Body*²⁰, e que me levou também à palestra *Poor Acoustics*²¹. Estas vídeo-palestras foram

¹⁹ Para quem tem curiosidade em saber mais: Warburg Institute. (n.d.). *About the library*. <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/library/about-library> (Consultado em 8 de outubro de 2025)

²⁰ LaBelle, B. (2020, 12 de novembro). *Listening to the body* [Vídeo]. YouTube. Errant Sounds. <https://www.youtube.com/watch?v=f006hO6y8gQ&t=3s> (Consultado a 6 de outubro de 2025).

²¹ LaBelle, B. (2018, 9 de abril). *Poor Acoustics* [Vídeo]. YouTube. Q-O2 Workspace. https://www.youtube.com/watch?v=e_49n65pxml (Consultado a 6 de outubro de 2025).

os impulsos para os meus pensamentos embrionários sobre som e corpo, e levaram-me a procurar uma cópia de *Poetics of Listening* (Labelle, 2024), para mergulhar mais fundo nas suas ideias sobre escuta e corpo. Com *A Body as Listening* (2024) de Joana Sá, a história foi diferente: o professor compositor Rui Penha referiu-me esta pianista no decorrer de uma conversa sobre as minhas ideias iniciais. Mais tarde, assisti à apresentação de *A Body as Listening* (2024) (livro/tese de doutoramento/projeto performático) na Sonoscopia e fiquei absolutamente interessada, não só nas ideias que partilhava, mas também na forma como escolheu escrevê-las²². Já o *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2013) – (livro/tese de doutoramento), do escritor Gonçalo M. Tavares, chegou até mim por outra via: a minha mãe procurava-o há meses, por ser um livro que tinha sido fundamental no seu próprio trabalho de doutoramento. Quando, na nossa conversa, Joana Sá me leu a citação sobre o “caminho hesitante”, que coloquei no início deste capítulo, percebi que era esse o livro que a minha mãe tanto queria que eu lesse. Procurámo-lo juntas até finalmente o encontrarmos. É curioso como, às vezes, todos os caminhos parecem conduzir exatamente ao que é suposto.

No decorrer deste pensamento, o uso da ressonância como método não se limitou a uma metáfora conceptual, mas sim estruturou o modo como os corpos se encontraram, os materiais se organizaram e os gestos se transformaram em som. A proximidade geográfica, temporal, afetiva e efetiva, tornou-se campo onde essa ressonância pôde emergir: como conhecimento encarnado, como partilha intergeracional, como escuta expandida, como política de criação, como **encontro afetivo**.

²² Por vezes como quem desafia os limites da academia, tal como a própria Joana me explicou na nossa conversa.

1.2. Gesto, Som, Escuta e Corpo: investigação através de experiência partilhada

Partindo de uma proposta simples – instrumentos que se colam ao corpo e se tocam com gestos do corpo inteiro – fui levada a perceber e a pensar gesto, som, escuta e corpo não de forma isolada, mas sim em relação, descobrindo o que acontece no **entre**. Na verdade, não me interessa teorizar essa relação entre à distância, mas sim compreender como se influenciam mutuamente a partir do fazer e acima de tudo do **estar-com**. É importante voltar a referir que minha investigação nasce da prática, da **experiência** e é feita sobretudo através dela. É no corpo, na presença, no **encontro**, que as perguntas ganham forma. A que experiência me refiro? Aquela que se constrói ao proporcionar um espaço de partilha entre corpo e som, entre gesto e escuta, entre pessoas. Uma experiência vivida, física e relacional, em que o encontro entre corpos se transforma também em encontro com e entre os temas centrais da minha pesquisa.

Proponho pensar escuta, gesto, som e corpo como partes de um sistema interdependente. Nenhum destes elementos se sustenta isoladamente. Funcionam como um **ecossistema**, numa dinâmica circular em que cada um influencia e é influenciado pelos outros. O gesto pode ser tanto origem como consequência do som. O gesto é moldado pelo que se ouve e o som, por sua vez, nasce do corpo em ação. Há uma circularidade fundamental: a escuta gera impulso, o impulso gera gesto, o gesto gera som e o som reativa a escuta. O som é a reação ao gesto ou o impulso para esse gesto? Ambos. Esta **interconexão** é precisamente aquilo que torna o sistema vivo, dinâmico, em constante movimento.

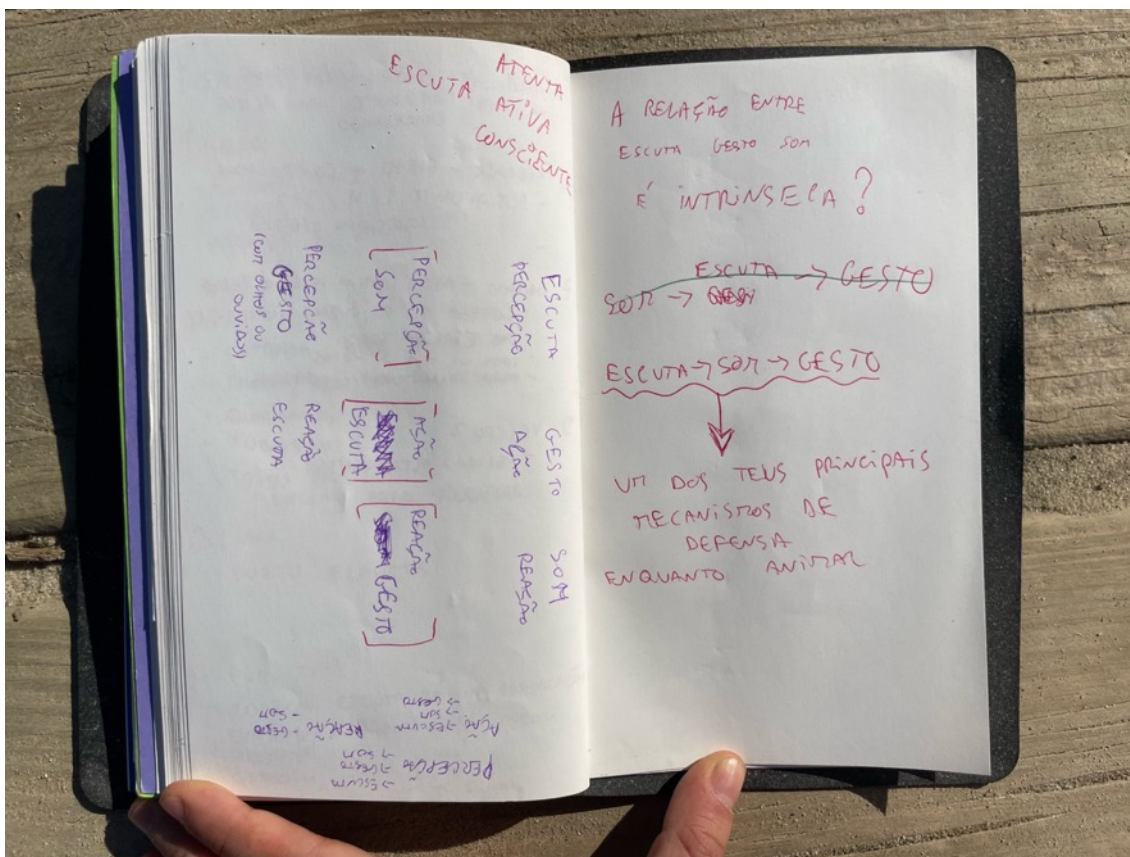


Figura 8 **Caderno da Frederica** (créd. Frederica Campos)

Surge, então, um trinómio entre escuta, som e gesto que pode ser pensado como um **jogo de perceção, ação e reação** entre os performers (e ainda entre todos os que participaram e estiveram envolvidos no projeto). Para além da circularidade essencial, não há um ponto fixo de partida. Escuta, som e gesto são intercambiáveis, os papéis reversíveis. Escuta pode ser não só ação, o ato consciente de prestar atenção, mas também pode ser um estado de perceção, uma abertura sensível ao ambiente. Gesto pode tanto ser uma ação criadora como uma reação física, instintiva, motora. Som pode ser consequência de um gesto ou o impulso que gera o próximo movimento. Por vezes, perceber um gesto, visual ou sonoro, gera uma resposta física. Esse movimento, por sua vez, gera som, que ativa uma nova perceção. Uma hipótese de **fluxo** contínuo, num ciclo sem princípio nem fim.

Foi com base nesta lógica circular entre escuta, gesto e som que construí(mos) o concerto. A perceção e a reação surgem como escolhas conscientes. A escuta foi praticada como um *mindset*: uma escuta ativa, atenta, informada pela experiência. Inspirada pela compositora Pauline Oliveros, encarei a escuta

como uma forma de **consciência**. Esta ideia de consciência como presença e memória, como atenção informada e vivida, tornou-se central na forma como decorreu a composição, os ensaios e a performance.

“Consciousness is awareness of stimuli and reactions in the moment. Consciousness is acting with awareness, presence and memory. What is learned is retained and retrievable.” (Oliveros, 2005, p.xxi)

Escutar torna-se, então, uma forma de agir. Podemos pensar a escuta como um circuito elétrico, uma corrente que percorre o corpo e que, ao passar por ele, gera um *output*: gesto, som, presença. É um sistema retroalimentado, um circuito de *feedback*, em que a escuta alimenta a ação e a ação reconfigura a escuta. Isto leva-me de volta à ideia de Brandon LaBelle, explorada no capítulo 1.1. *Ressonância como método*, sobre o estado de **permeabilidade**: um estado de abertura radical ao outro, ao som, ao gesto, à presença do outro corpo. A escuta, neste contexto, pode então ser pensada como interface entre percepção e reação, entre impulso e resultado. O *performer* está constantemente a negociar estímulos, a tomar decisões físicas, a reagir ao ambiente sonoro-corporal em tempo real, a escolher continuar consciente.

Este compromisso com o estado permeável é assim um compromisso com uma prática **incorporada** (*embodied*), de escuta e de gesto consciente. Desde o início, os gestos envolvidos na construção dos instrumentos, construir, tocar, testar, foram acompanhados por uma atenção consciente ao som que cada um gerava. Os sons da construção, como martelar, raspar, colar, o zumbido das máquinas ou o estalar do velcro, iam emergindo em ritmos inesperados, com intensidades e texturas complexas. Mesmo sem intenção musical, esses gestos e sons já exigiam uma escuta profunda e incorporada (*deep, embodied listening*). A oficina do meu avô, como descrevi antes, é uma paisagem sonora viva, onde tudo vibra e ressoa: as ferramentas, os materiais, os gestos, a voz. Escuto-o enquanto me explica e demonstra; depois repito eu os gestos; eventualmente é ele que me escuta a mim - uma troca de gestos e sons onde o saber é passado através do fazer e do próprio som.

Trabalhar com outras pessoas (o meu avô, mas também todos os que me ajudaram a experimentar e aperfeiçoar os instrumentos) foi essencial para perceber que este processo era, acima de tudo, um processo de escuta partilhada. Escutavam-me enquanto eu explicava e eu escutava-as enquanto reagiam aos sons, sugeriam alterações, inventavam gestos novos. O **feedback** vinha sempre do corpo e do som que surgia no momento. Aos poucos, percebi que esta forma de fazer era, ela própria, circular: uma escuta que gera ação, um gesto que gera som, um som que reativa a escuta. Mais do que um método, era uma lógica do encontro: uma prática de atenção mútua e de aprendizagem conjunta. **Estar com; fazer com; escutar com.**

Esta lógica do **encontro** e do **aprender-com** exigiu, de mim e dos outros, um compromisso com a escuta atenta, com a escolha de estar permeável, disponível. Mais do que uma ação, a escuta tornou-se uma forma de estar, uma disposição ética e sensível para com o outro, para com o som, para com o instante.

Joana Sá (2024, 77i-78i) fala sobre escutar como um perder-se, uma abertura ao que escapa, ao que ainda não tem forma. **Escutar com o toque**, como um tocar à distância. Nesse espaço de errância e possibilidade, os instrumentos deixam de ser meros objetos e tornam-se corpos prontos a vibrar ao menor gesto. A escuta é, nesse sentido, tanto uma atenção afinada como uma disponibilidade radical: um estar em suspensão, à espera do que pode vir. "(Listening) is both finding and being found a new by interruptive potential" (Sá, 2024, 77i). Para mim, tornou-se sobretudo uma **escuta partilhada**: escutar os outros e com os outros, sim, mas também escutar o próprio corpo: gestos, intenção, estar-em-relação. Joana Sá, ressoando o filósofo Jean Luc Nancy, lembra-nos que escutar não é escutar algo, mas mergulhar num campo vibratório onde somos ao mesmo tempo emissores e receptores. A escuta não se dirige a um ponto, ela propaga-se em todas as direções, como eco, como sopro, como afeto (Sá, 2024, p. 14ii).

Brandon LaBelle propõe pensar o som não apenas como um fenómeno acústico, mas como um gesto relacional, uma ação que liga pessoas, corpos e

espaços. Escutar, para ele, é uma forma de participação, um gesto que cria relações, que cuida, que interfere, que pertence. Em *Poetics of Listening* (2025), LaBelle distingue três modos de escuta que dialogam diretamente com a prática deste projeto: **listening-into**, **listening-toward** e **listening-with**.

Listening-into (escutar para dentro) descreve uma escuta microscópica, quase cirúrgica, que mergulha no som à procura das suas camadas internas. Aconteceu muitas vezes no processo de construção e experimentação dos instrumentos, quando me detinha a dissecar o som de um objeto ou a sua relação com o corpo. Já **listening-toward** (escutar em direção a) traduz uma escuta voltada para o outro, uma escuta relacional e ética. Foi essa a escuta que emergiu quando escutava o meu avô explicar como funcionavam as ferramentas, ao ouvir atentamente o som de uma máquina a trabalhar, quando ouvia o que os outros performers propunham e a maneira como eles improvisavam. Por fim, **listening-with** (escutar com) evoca a ideia de uma escuta partilhada, em co-presença, onde corpos e sons se tornam cúmplices numa experiência coletiva de atenção e ressonância — talvez esta tenha sido, no fundo, a proposta central do meu projeto: criar experiências onde escutar fosse uma prática vivida em conjunto, um gesto de cuidado mútuo que atravessa o som, o gesto e o corpo.

Tudo isto reencontra a ideia de ressonância, trabalhada no capítulo 1.1. *Ressonância como método*. O som não é algo que se produz de forma isolada, ele emerge do corpo em relação. Relação com o instrumento, com a escuta, com o gesto do outro. Por vezes, imito os gesto que vejo ou os sons que escuto; noutras, sou eu a origem do gesto que os outros escutam e a que respondem. Tudo vibra em interdependência. Tudo escuta e é escutado.

O conhecimento que ganhei com este projeto foi, acima de tudo, **incorporado**, um saber vivido no corpo, construído através da experiência, dos encontros, dos gestos partilhados. Foi um processo em que a prática se impôs como método, no qual a escuta e o gesto se tornaram ferramentas de investigação. Um processo assente no fazer, no experimentar, no repetir, no errar, no tentar outra vez.

A especialista em estudos teatrais Erika Fischer-Lichte (2019) propõe uma ruptura com a clássica dicotomia entre corpo e mente, defendendo o conceito de **embodiment**: um saber incorporado, vivido através do corpo em ação. Para a autora, a presença corporal na performance não serve apenas para representar algo, ela própria gera sentido, de forma autónoma, através da sua materialidade. Essa corporeidade, enquanto experiência sensorial, afetiva e relacional, não pode ser inteiramente captada pela linguagem verbal. O corpo, ao afetar e ser afetado em tempo real, torna-se produtor de conhecimento estético e não apenas o seu transmissor.

A escuta, tal como a entendo neste projeto, é também tátil, cinestésica, sensorial. A experiência dos encontros foi construída com base na ideia de uma **escuta incorporada**, feita de peso e leveza, de atrito e deslize, de tensão e libertação. O som não é apenas algo que se ouve, mas algo que se sente no corpo e que o atravessa. Da mesma forma, os gestos que produzem som também moldam a escuta, influenciam a atenção e geram novas sensações físicas. Há, portanto, uma relação circular também entre corpo e som: o que escutamos afeta o corpo, e a intenção dos movimentos transforma o som, o que por sua vez volta a influenciar a escuta.

No caminho de descoberta sobre a relação entre corpo e som levou-me até à coletânea de ensaios *A Música e o Corpo* (2018), onde encontrei reflexões que ressoam profundamente com as questões levantadas pela minha prática. O flautista José S. Correia²³ propõe um afastamento dos modelos de análise tradicionais, defendendo que o conhecimento musical é incorporado, sensorial e relacional. Para ele, a performance deve ser compreendida como uma forma de saber vivida através do corpo, e a investigação artística reconhecida como produtora de conhecimento autónomo. Já o filósofo Ângelo Martingo²⁴, discute como o gesto expressivo foi domesticado ao longo dos séculos em nome da

²³ Correia, J. S. (2018). O efeito fraturante da noção de 'corpo' na investigação em performance musical. In Â. Martingo, N. Aroso, C. A. Paiva, & S. Lourenço (Orgs.), *A música e o corpo* (pp. 125–143). Letras & Coisas.

²⁴ Martingo, A. (2018). Um corpo elíptico: A expressão e o gesto sob o signo da civilização. In Â. Martingo, N. Aroso, C. A. Paiva, & S. Lourenço (Orgs.), *A música e o corpo* (pp. 145–162). Letras & Coisas.

técnica. Em resposta, reivindica o corpo como espaço de resistência e criação de sentido. O gesto é entendido não como meio funcional, mas como acontecimento sensível, produtor de pensamento, emoção e comunicação. Ambas as propostas reforçam a ideia de que o corpo, na performance, não ilustra, ele pensa, sente, transforma e dá a ver.

Na minha procura por criar instrumentos que se tocam com o corpo inteiro, não apenas com as mãos, fui percebendo que esses objetos podiam tornar-se **extensões do próprio corpo**. No início, eram corpos estranhos, ainda distantes, e exigiam de nós um processo de familiarização, de descoberta mútua. Aos poucos, enquanto criava uma linguagem sonora própria, comecei também a desenvolver uma linguagem gestual íntima, sensível, afinada ao som e à ação. Cada gesto que nascia do corpo trazia consigo uma intenção. O gesto não era apenas um meio para produzir som, ele era o som a acontecer, era o corpo a pensar através do movimento.

Por meio do encontro, do experimentar-com, fomos construindo uma relação. Nos últimos dias de residência e no concerto, desenvolvemos uma relação sinérgica, simbiótica entre nós, os instrumentos, o espaço que criamos. Conseguimos ter conversas sonoro-gestuais uns com os outros de forma natural, descontraída. A mecânica dos instrumentos moldou o nosso corpo, alterou a dinâmica dos nossos gestos. Essa transformação só foi possível através de um estado contínuo de permeabilidade — ao som, ao gesto, ao outro — e de um compromisso com o descobrir-com, com o estar-com, com o fazer a partir da relação.

O filósofo José Gil, a propósito do trabalho da coreógrafa Pina Bausch, fala numa "**géstica do pensamento**", ideia com a qual me identifiquei e com a qual ressoei profundamente. "Tudo se passa a um nível microscópico, o das pequenas percepções: todo o pensamento, e em particular o que entra numa relação afectiva, é acompanhado de gestos virtuais que o próprio pensamento não poderia pensar (expressar), e que exigem um corpo para se poderem dizer." (Gil, 2001, p.220) É como se o gesto expressasse o que a linguagem ainda não

sabe dizer. Talvez por isso, este projeto seja também uma proposta de **pensar com o corpo** — ou de deixar que o corpo pense por mim.

Aprendi muitos gestos com o meu avô, não apenas gestos técnicos, ligados à construção, mas também formas de estar: maneiras de tocar nos materiais com atenção, com cuidado. A sua relação com as ferramentas revela décadas de experiência: não usa luvas nem óculos de proteção, a não ser quando estritamente necessário; os seus gestos são precisos, confiantes, próprios de quem conhece profundamente o que tem nas mãos. Experimentar e assimilar esses gestos foi também uma experiência profundamente afetiva, uma transmissão de conhecimento repleta de cuidado, presença e confiança.

No culminar desta experiência de partilha através da escuta e do gesto surgiu então o **afeto**. Não um afeto decorativo ou ilustrativo, mas um afeto vivido, incorporado, sensível e em movimento. Como escreve Gonçalo M. Tavares, “os afetos são movimentos que sentem; movimentos: isto é, alterações corporais, modificações do corpo no espaço” (Tavares, 2013, p. 156). Foi precisamente isso que se tornou visível e audível ao longo do processo: cada som era resultado de uma alteração no corpo, cada gesto era atravessado por sensações, cada interação entre corpos, humanos ou sonoros, era um acontecimento afetivo. Os corpos, como o autor sugere, definem-se “pelos afetos de que são capazes, tanto em paixão como em ação” (Tavares, 2013, p. 158). E foi nesse espaço entre a paixão e a ação, entre escutar e agir, entre reagir e afetar, que este trabalho ganhou corpo.

Figura 9 **Catálogo da exposição "Andar, Abraçar"** (créd. Helena Almeida, 2013, p.56-57)



Figura 10 **Concerto - GRRRRR** (créd. Elisa Vieira)

*break along
resonate some air
dance a break*

(Joana Sá, 2024, p. 47i)

2. VELCRO E COLA BRANCA

VELCRO: Tipo de fecho composto por duas tiras de tecido que se prendem quando pressionadas, sendo que um lado tem pequenos ganchos e o outro lado tem pequenas argolas; normalmente nylon ou poliéster; utilizado para o fecho de vestuário, acessórios, etc.

COLA BRANCA: Adesivo à base de água com um polímero sintético chamado acetato de polivinila; ideal para colar materiais porosos como madeira, papel e tecido.

AVISO

este capítulo funciona em paralelo com

DIÁRIO DE BORDO AUDIOVISUAL

e

PARTITURA

(nos anexos)

Queria fazer algo que nunca tinha feito antes: aventurar-me por um caminho desconhecido, chegar a lugares novos. E queria que esse caminho fosse percorrido de forma intuitiva, rizomática, horizontal, ressoante. A maneira como escolhi trabalhar gesto e som, escuta e corpo, partiu, desde o início, de uma lógica de colaboração, quase de co-criação. Um processo sustentado por um saber empírico, prático e relacional – um saber afetivo, construído no estar-com, fazer-com, escutar-com.

"I wanted to disrupt my usual way of working. To continuously make new work and arrive elsewhere it is important to keep questioning processes, tendencies, habits. In collaborations you are not only meeting that other person's work, but you're meeting that person." (Stuart, 2018, p. 83)

[FASE 1] descoberta

- Conceção dos instrumentos em laboratórios colaborativos
- Pesquisa e recolha de materiais e prototipagem

O processo de criação deste espetáculo teve início com um conjunto de laboratórios de experimentação livre, desenvolvidos no espaço da Sonoscopia, no Porto, e em conjunto com Simão Collares, ator, encenador e músico; e com os bailarinos Vicente Campos e Beatriz Moreira. Estes laboratórios iniciais não visavam a construção imediata de um produto, mas sim a abertura de um campo de possibilidades. O desafio lançado foi o de colocar instrumentos no corpo e de os pôr a vibrar, com o fim de descobrir quais os pontos do corpo onde poderiam ser fixados, que tipos de gestos emergiam do encontro entre estes corpos e que sons surgiam desses gestos. Foram momentos de descoberta táctil e escuta ampliada, num exercício de investigação partilhada em torno da relação entre corpo, som e objeto.

Com algumas ideias preliminares em desenvolvimento, iniciei a recolha e seleção de materiais, seguindo uma lógica de proximidade geográfica e afetiva. Acumulei caricas, latas, roupas usadas, objetos encontrados, resíduos transformáveis — tudo aquilo que ressoou comigo, não só em sentido literal, mas

também simbólico e emocional. A construção dos protótipos teve lugar na oficina do meu avô, com quem partilhei este processo de pesquisa prática. Com ele testei materiais, fixações, articulações possíveis entre corpo e som, gesto e som.

Paralelamente desenvolvi sessões de experimentação com os protótipos em colaboração com os bailarinos Vicente Campos, Beatriz Moreira e Nara Gonçalves. Foram os primeiros momentos de ativação dos instrumentos que concebi, permitindo não só perceber que soluções funcionavam e quais exigiam reconfiguração, mas que gestos surgiam desta procura. O feedback destes *performers* foi determinante para o aperfeiçoamento dos instrumentos, mas também para o aprofundamento das perguntas do projeto. A cada sessão, não apenas testávamos um som ou um objeto, mas descobríamos novos modos de pensar através do corpo em ressonância com o que nos rodeava.

Este processo construiu-se, portanto, de forma rizomática e responsiva, abrindo-se ao **acaso**, ao **erro**, ao **encontro**. Não houve um plano fixo, mas sim um método baseado na escuta e na reverberação entre materiais, gestos e pessoas, onde o pensamento se fez em relação e através da prática.



Figura 11 **Laboratório na Sonoscopia** (créd. Frederica Campos)



Figura 12 **Laboratório na Sonoscopia** (créd. Frederica Campos)



Figura 13 **Protótipo** (créd. Frederica Campos)



Figura 14 Laboratório no Covoelo (créd. Frederica Campos)

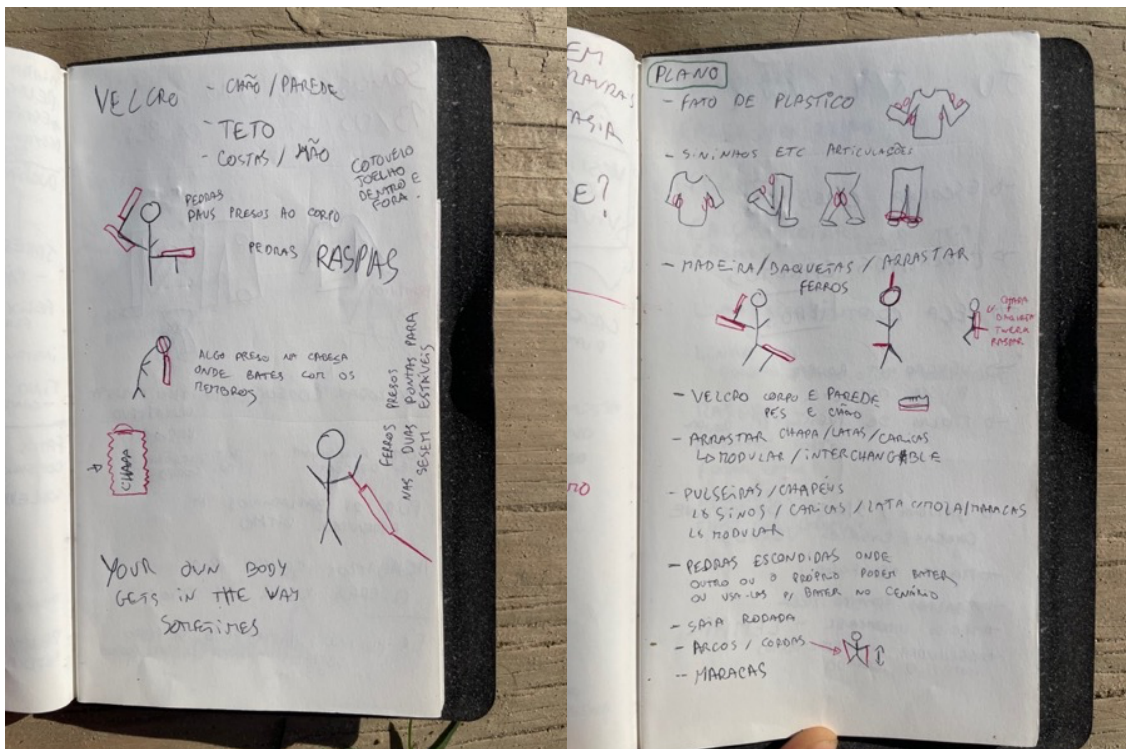


Figura 15 Caderno da Frederica (créd. Frederica Campos)

[FASE 2] construção

- Construção dos Instrumentos na oficina do meu avô

O trabalho desenvolvido com o meu avô José Pinto, que tem um conhecimento técnico valioso e que apesar do uso de aparelho auditivo revela uma sensibilidade sonora apurada, marcou uma das etapas mais significativas e marcantes deste percurso criativo. A sua experiência em áreas como a carpintaria, eletricidade, construção civil, pesca, entre outros, alimentou diretamente a concepção dos instrumentos criados.

O meu avô contribuiu com um repertório de saberes incorporados, cujas ferramentas e gestos foram centrais no processo de materialização das minhas ideias. Muitas das ferramentas utilizadas pertencem ao seu universo quotidiano, objetos que carregam décadas de manuseio, memória e afeto, e cuja presença reverberou na minha prática como uma escuta encarnada da memória familiar e do fazer manual. O tempo passado na sua oficina foi uma experiência sensorial e íntima: o som das máquinas a cortar metal e madeira, o choque das peças a cair no chão, o cheiro intenso do queimado, as partículas de serradura a flutuar no ar, o rosto concentrado do meu avô, e sobretudo, a sua alegria em partilhar com a sua neta os gestos que moldaram a sua vida.

À medida que os instrumentos foram tomando forma, senti a necessidade de os organizar. As categorias sonoras que criei para este projeto não obedecem a uma lógica técnica ou organológica tradicional, mas emergem de uma escuta intuitiva. A inspiração surgiu do manifesto futurista "A Arte dos Ruídos" (Russolo, 1913), que propõe uma reorganização do universo musical a partir de famílias de sons industriais, mecânicos e urbanos, matéria sonora marginalizada que o autor reivindica como linguagem estética. No meu caso, optei por usar **onomatopeias** como nomes das categorias, permitindo que fosse o som a sugerir a linguagem, e não o contrário. Estas onomatopeias passaram a designar simultaneamente as famílias sonoras, os andamentos da peça e agora as secções do texto que se segue, onde desenvolvo o processo de criação de cada família de sons: os seus materiais, os gestos que convocam e a escuta que provocam.

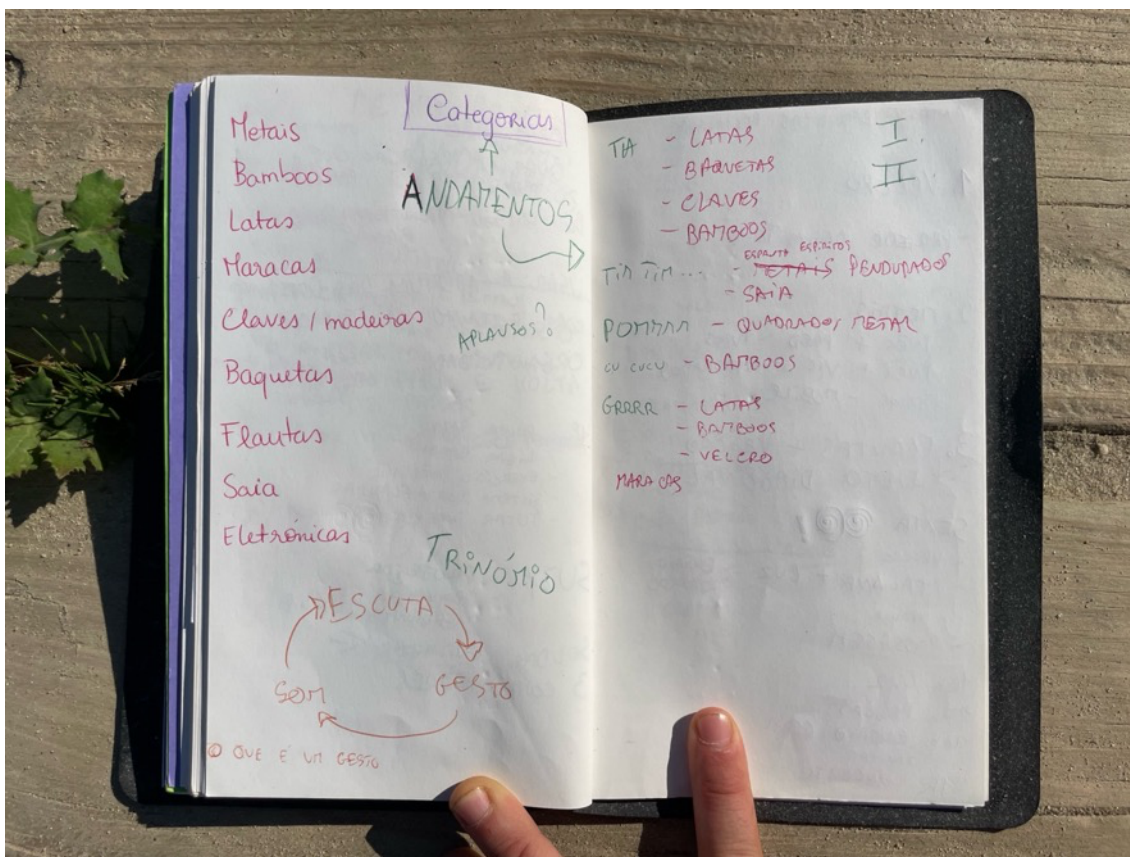


Figura 16 **Caderno da Frederica** (créd. Frederica Campos)

GRRRRR

A ideia do velcro surgiu, inicialmente, como uma solução prática para fixar instrumentos ao corpo. No entanto, ao colar velcro na sola de uma sapatilha e num pedaço de madeira, criando um primeiro protótipo rudimentar, percebi o impacto sonoro e físico do velcro: não apenas o som em si, mas o gesto necessário para o ativar. A intensidade táctil da resistência, o som áspero, o esforço do corpo, tudo isso reverberou com força.

Esta descoberta levou-me a recordar o disco *Pointy Stunt* (1999), de Kaffe Matthews e Haley Newman, onde a primeira peça é tocada apenas com um vestido completamente feito de velcro. A partir daí, nasceu a ideia de construir uma estrutura desmontável coberta com velcro tanto no chão como na parede, como superfície sonora e performativa. Impossibilitada de colar diretamente à parede, desenhei e construí uma estrutura leve em MDF (*medium density fiberboard*), reforçada com traves de madeira reaproveitada do meu avô. Utilizámos esquadros metálicos para unir os painéis e instalei dois microfones de contacto, abrindo a possibilidade de amplificar e processar o som do velcro.

No meu papel de figurinista, e de acordo com a lógica de reaproveitamento de materiais, substituí a ideia de fatos inteiramente em velcro por roupas usadas, nas quais coleí tiras de velcro em pontos estratégicos. O corpo tornou-se, assim, uma superfície de aderência, ativando a matéria sonora do velcro num jogo de esforço e ruído.



Figura 17 **Construção da estrutura** (créd. Frederica Campos)



Figura 18 **Colar Velcro** (créd. Frederica Campos)



Figura 19 **Finalização da estrutura** (créd. Frederica Campos)



Figura 20 **Colagem do velcro** (créd. Frederica Campos)



Figura 21 **Concerto - GRRRRRR** (créd. Elisa Vieira)



Figura 22 **Concerto GRRRRRR 2** (créd. Elisa Vieira)

TLIM TLIM PIM

Os metais pendurados foram a última adição ao projeto – e talvez uma das mais impactantes. A ideia de um cenário sonoro interativo esteve presente desde o início, mas faltava forma concreta. Duas semanas antes da residência artística, participei num retiro na floresta, na Quinta do André e da Alice Montanha. Foi lá que o André me ofereceu um pedaço de araucária que se revelou ideal como estrutura de suspensão, para criar uma espécie de mobile ou espanta-espíritos. Descasquei a madeira manualmente, com uma faca, e, com as crianças da quinta, percorri um amontoado de sucata, recolhendo peças metálicas esquecidas: tubos, ferros dobrados, peças de construção descartadas. Cada uma foi escolhida pelo timbre que emitia ao ser tocada. A recolha foi feita em escuta ativa, em cumplicidade com o acaso. Estes metais foram pendurados com fio de pesca, criando várias esculturas sonoras suspensas, sensíveis ao toque e ao movimento. Uma instalação simples, nascida do resíduo, que acabou por se tornar fundamental para a atmosfera do espetáculo.



Figura 23 *Procura de peças na sucata* (créd. Frederica Campos)



Figura 24 *Procura de peças na sucata* (créd. Frederica Campos)



Figura 25 **Polir os tubos** (créd. Frederica Campos)



Figura 26 **Montagem do mobile** (créd. Frederica Campos)



Figura 27 **Ferros Dobrados** (créd. Patrícia Campos)



Figura 28 **Tubos + ferros dobrados** (créd. Elisa Vieira)

FIFIFI VUUUUUU

A ideia do fole surgiu muito cedo nos laboratórios, mas demorei algum tempo a decidir como a iria implementar. Encontrei então duas bombas manuais de encher colchões de ar usadas, cujos tubos anelados se adaptavam bem ao bocal da flauta. As flautas, por sua vez, foram encontradas na Sonoscopia, no contexto do Grupo Operário do Ruído²⁵ do qual fiz parte, e onde as experimentei pela primeira vez, ficando encantada com o seu som. São flautas de bisel de plástico que já estavam cortadas por baixo do bisel e enfiadas dentro de tubo PVC. Eu fixei o tubo anelado das bombas à entrada de ar das flautas e cubri os elementos com velcro, de forma a poderem ser colados ao corpo.

Este objeto, quase uma gaita de foles, permite diferentes formas de ativação: pressionado com o tronco ou em zonas de dobradiça corporal, apertado entre dois corpos. A sonoridade que dele emerge é instável e divertida. A sua presença evocou-me a peça *Syrinx*, da artista sonora Inês Tartaruga Água.²⁶

Para o Vicente Campos (performer neste projeto), este andamento era como uma marcha de gaitas, tanto pela forma como segurava o fole e sentia os tubos colados ao corpo, como pela forma especializada com que o som lhe chegava aos ouvidos. A conexão entre o passo e a força do fole criava uma tensão entre frente e trás, entre staccato e deslizar. O simples ato de caminhar em conjunto, coordenando pesos, iniciando ou reagindo ao passo um do outro, transformava-se em texturas sonoras: o movimento frente-trás criava sons mais pontilhísticos ou *staccato*, enquanto o deslizar criava um som longo e grave. A mecânica corporal era indissociável da escuta e o gesto não só produzia o som como revelava dinâmicas de competição e colaboração entre os corpos.

²⁵ "O Grupo Operário do Ruído (GOR) é um grupo comunitário aberto à participação de pessoas de todas as idades, géneros, etnias, animais e plantas domesticados com vista à criação colaborativa de música com instrumentos musicais insólitos, aborrecidos, divertidos e de execução que se adapta às qualidades e atributos físicos de todos os participantes." Sonoscopia. (s.d.). Grupo Operário do Ruído. <https://sonoscopia.pt/education/grupo-operario-do-ruído/>

(Consultado em 7 de outubro de 2025)

²⁶ Tartaruga Água, I. (2024, março 1). SYRINX (solo) [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=0JnlEpnm6Pw> (Consultado a 7 de outubro de 2025).

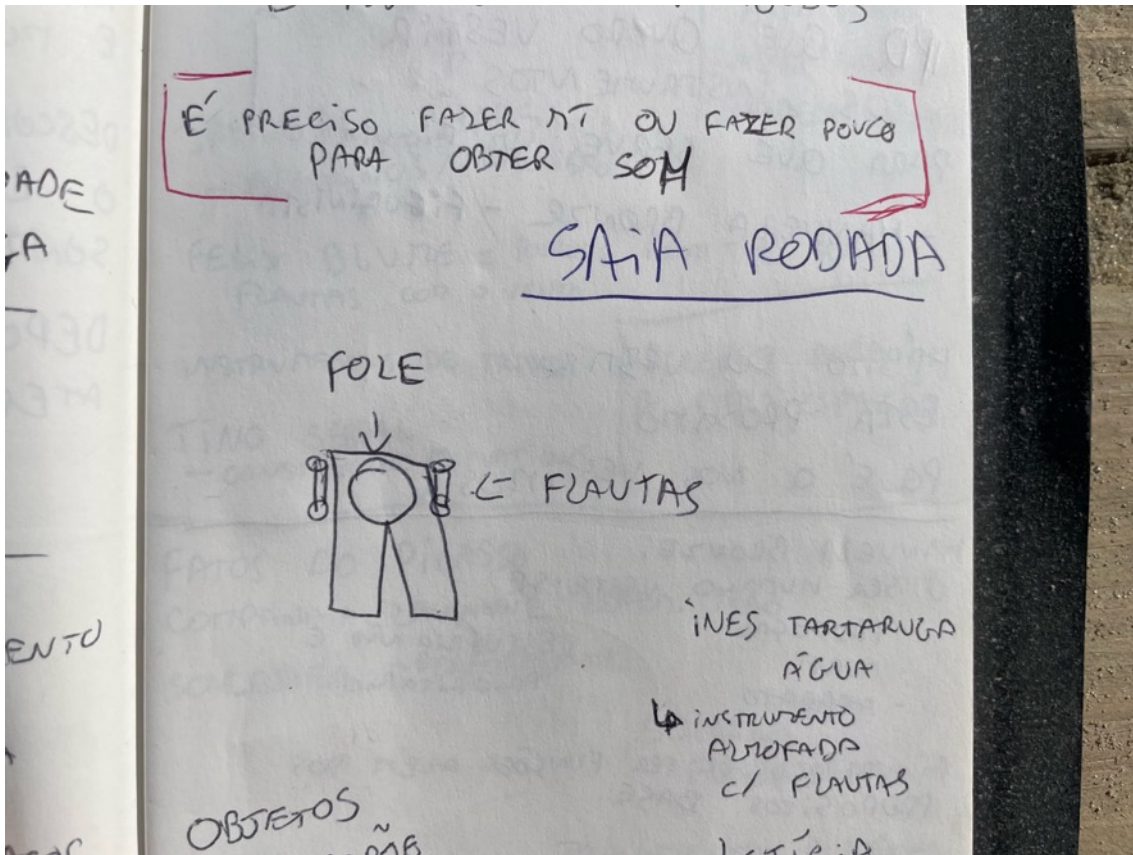


Figura 29 **Caderno da Frederica** (créd. Frederica Campos)



Figura 30 **Flauta com fole** (créd. Patricia Campos)



Figura 31 **Concerto - FIFIFI VUUUUUU** (créd. Elisa Vieira)

TXA PUM TAC SHH + PUC PUC

Esta é talvez a família mais extensa e diversa, um conjunto de pequenos instrumentos colados ao corpo, pensados para percussão direta: latas, bambus, madeiras, maracas, baquetas, entre outros. A fixação destes objetos foi feita através de faixas de tecido reaproveitado, nas quais coleí o velcro. Este método revelou-se eficaz para adaptar a posição dos objetos ao corpo e garantir uma fixação confiável durante a performance.

As latas foram sendo recolhidas ao longo dos meses: de atum, sardinhas, comida de cão. Algumas foram cortadas com aberturas para passagem do tecido, outras coladas entre si para formar maracas, ideia inspirada por maracas que encontrei na Sonoscopia. O conteúdo interno varia: berlindes, bolas de metal, milho seco, massa, lentilhas. Cada combinação gera uma textura sonora distinta. Além de serem agitadas, as maracas funcionam como superfícies de percussão. Revesti ainda pedaços de madeira com tecido, criando mais áreas para percutir. Utilizei baquetas usadas, bem como outras feitas com ferros encontrados no lixo, o que introduziu uma diversidade tímbrica rica.

Esta família de instrumentos foi a que abriu mais espaço para a criatividade gestual. A variedade de pontos de fixação no corpo, assim como a possibilidade de percutir instrumentos no corpo dos outros performers, ofereceu um leque amplo de ações e relações. Mesmo focados num só gesto e num só som, há várias formas de fazer o mesmo gesto, várias atitudes. Apesar de ter sido o andamento mais difícil de estruturar, foi também o mais divertido de explorar. Aqui conseguimos verdadeiramente trabalhar a dinâmica de percepção e reação descrita no capítulo 1.2. *Gesto, som, escuta e corpo*. Esta foi uma das famílias que mais requeria o compromisso com a escuta consciente. Como o Vicente me disse, “o gesto não é interessante pelo gesto em si, mas pelo facto de tanto vir do som como causar o som.”

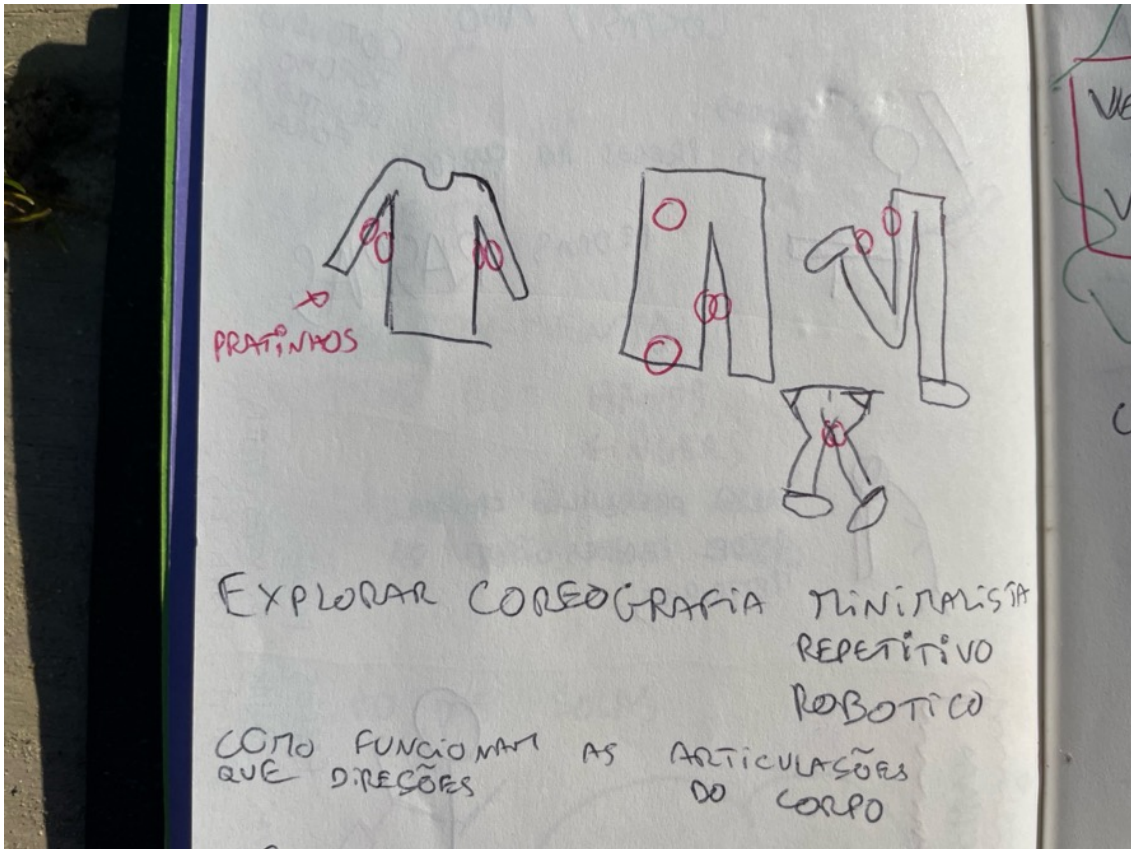


Figura 32 *Caderno da Frederica* (créd. Frederica Campos)



Figura 33 *Oficina José Pinto* (créd. Frederica Campos)



Figura 34 **Cola Branca** (créd. Frederica Campos)



Figura 35 **Fixação das latas** (créd. Patrícia Campos)



Figura 36 **Fixação das latas** (créd. Patrícia Campos)



Figura 37 **Concerto - TXA PUM TAC SHH** (créd. Elisa Vieira)



Figura 39 **Concerto - TXA PUM TAC SHH** (créd. Patrícia Campos)



Figura 38 **Bambus, latas, maracas, baquetas** (créd. Elisa Vieira)

TIRIM TIRIRIM

A ideia de criar uma saia sonora com caricas surgiu também muito cedo. Comecei por coser caricas numa saia usada, mas o resultado estético e funcional não me agradou. Mais tarde, decidi reconstruí-la a partir da cintura de umas calças cortadas, onde pendurei caricas com fio de pesca. Visualmente, o objeto era vibrante, mas o seu uso revelou uma limitação: ao girar com intensidade, os fios emaranhavam-se, prejudicando a fluidez do gesto e do som.

Apesar disso, o objeto gerava uma sonoridade subtil, ligada ao movimento circular, a variações de intensidade da rotação do corpo e a paragens abruptas. A saia tornou-se um símbolo de uma tentativa: o corpo em rotação como instrumento de dispersão sonora. Mesmo assim, foi um dos objetos mais desejados pelas várias pessoas que foram experimentando os instrumentos.

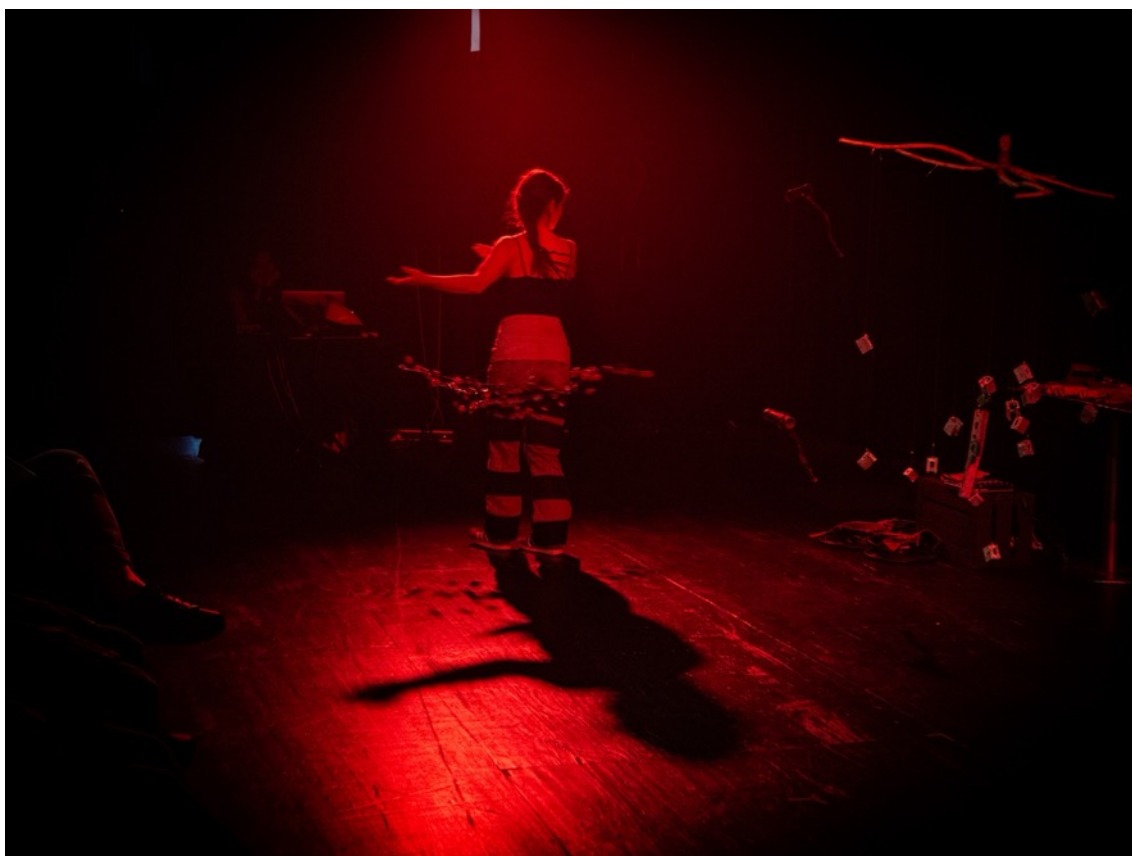


Figura 40 **Concerto - TIRIM TIRIRIM** (créd. Elisa Vieira)



Figura 41 **Construção da saia** (créd. Frederica Campos)



Figura 42 **Construção da saia** (créd. Frederica Campos)

WONWON WIWIWI

Esta foi uma das primeiras ideias do projeto: criar um sistema de feedback sonoro vestível. Com o apoio do artista e engenheiro multimédia Sérgio Cachibache, desenvolvi este sistema no âmbito da unidade curricular de Eletroacústica Aplicada. Todos os componentes, altifalantes, amplificador, cabos, foram reaproveitados da “biblioteca de equipamento” que o Sérgio tem vindo a organizar no espaço i o d o ²⁷.

Quando apresentei o sistema ao já referido participante dos laboratórios Simão Collares, ele visualizou a imagem de um corpo vestido com os altifalantes. A partir daí, adaptei o dispositivo: cosi tecido com velcro aos altifalantes, criando suportes que pudessem ser fixados ao corpo, e confeccionei uma estrutura semelhante para o microfone T.Bone, leve o suficiente para ser usado em movimento. Para evitar que os cabos se emaranhassem durante a performance, introduzi-os em tubos anelados, os mesmos usados nas flautas, criando assim uma coerência visual entre os elementos. Por fim, pinteí de preto uma caixa de madeira que serviu de contentor para o amplificador, a interface e o computador, criando um centro técnico discreto, mas integrado, feito também com um objeto reaproveitado.

Curiosamente apenas descobri o *Speaker-Costume*²⁸ de Laura Mello e Lisa Simpson depois de ter criado o meu sistema. Mello utiliza o seu fato de altifalantes em várias performances e por vezes recorre a ele para gerar feedback, tal como na minha proposta. A imagem dos altifalantes colados ao corpo foi, para mim, uma das mais potentes que criei.

O que me despertou particular interesse foi o facto de que, na maioria das performances que recorrem ao feedback entre microfones e altifalantes, pelo menos um dos elementos tende a estar fixo no espaço, num tripé por exemplo, sendo o outro o único a ser manipulado. No sistema que desenvolvi, no entanto, tanto os microfones como os altifalantes estavam em movimento, controlados

²⁷ Veja-se: Iodo. (s.d.). Iodo. <https://iodo.site/> (Consultado a 7 de outubro de 2025).

E ainda: Not Working Systems. (s.d.). notworking.systems. <https://notworking.systems/> (Consultado a 7 de outubro de 2025).

²⁸ Mello, L. (n.d.). Composing for many media including me. <https://lauramello.org/composing-for-many-media-including-me/> (Consultado em 6 de outubro de 2025)

pelos performers. Isso deu origem a um jogo dinâmico e fluido de aproximações e afastamentos, um verdadeiro diálogo corporal que intensificou as relações de colaboração, de colagem e descolagem entre os corpos.

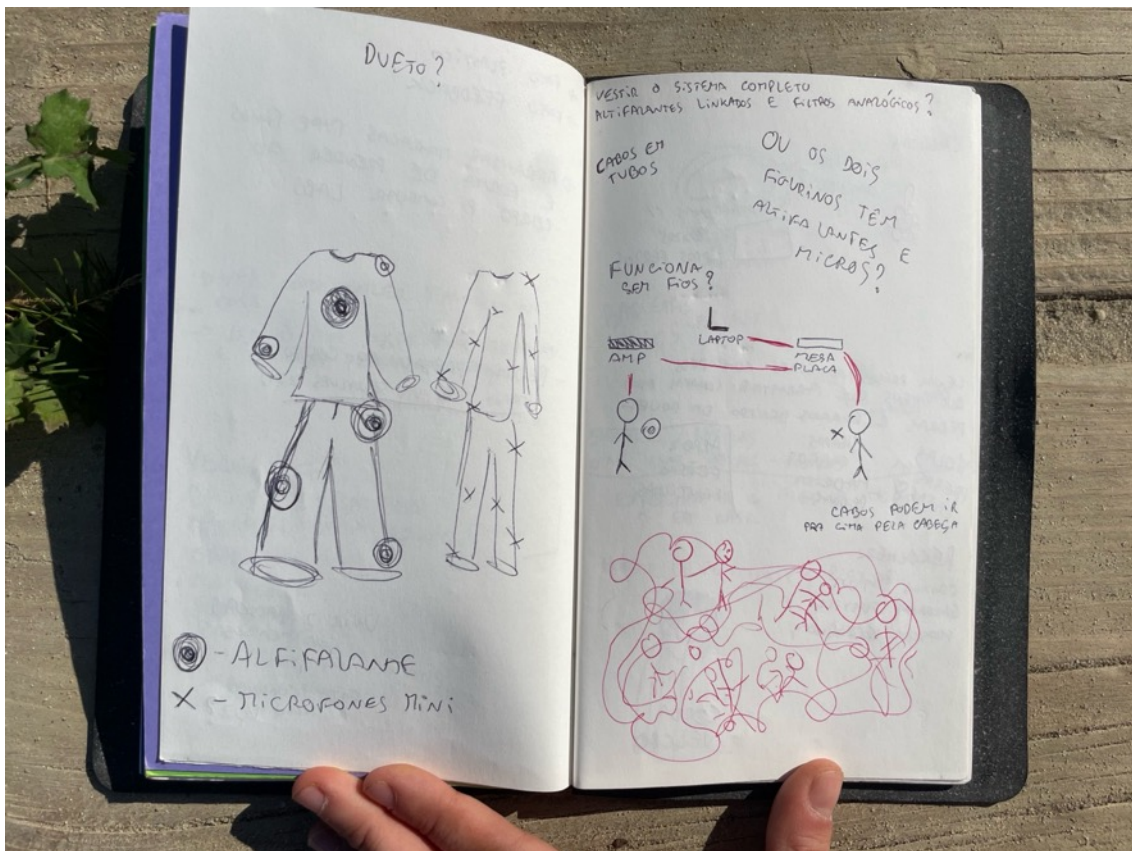


Figura 43 **Caderno da Frederica** (créd. Frederica Campos)



Figura 44 Protótipo de sistema de feedback no i o d o (créd. Frederica Campos)

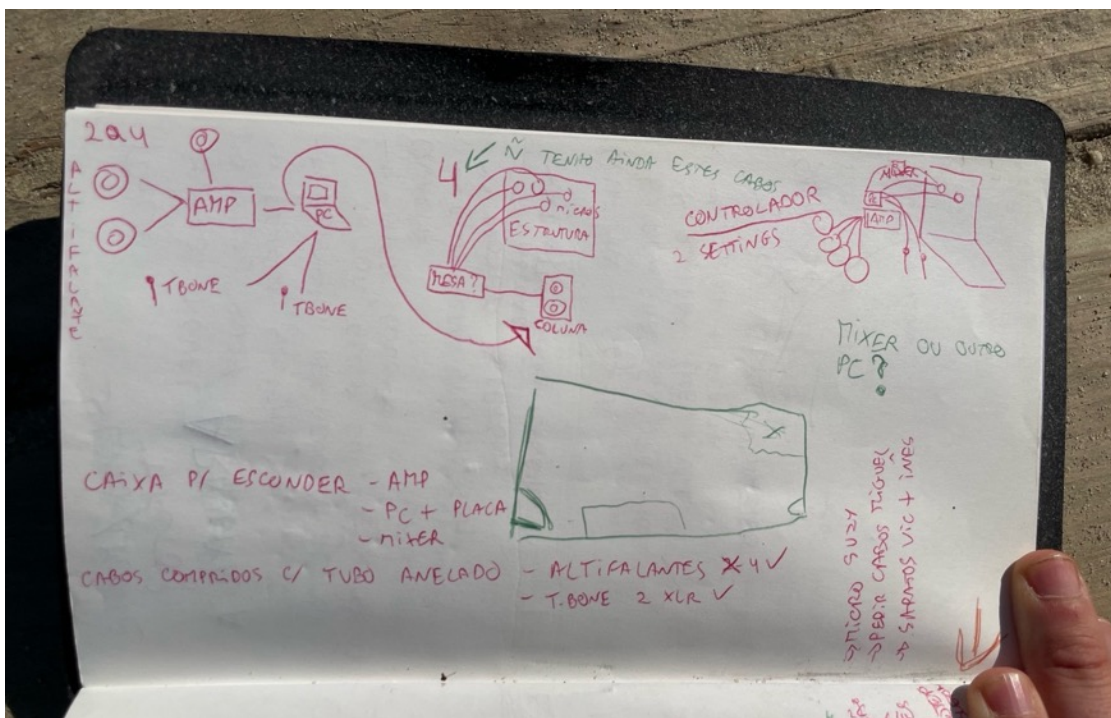


Figura 45 Caderno da Frederica (créd. Frederica Campos)



Figura 46 **Coser tecido a alfifalantes** (créd. Frederica Campos)



Figura 47 **Soldar** (créd. Frederica Campos)



Figura 48 **Fixação dos altifalantes** (créd. Patrícia Campos)



Figura 49 **Concerto - WONWON WIWIWI** (créd. Elisa Vieira)

[FASE 3] residência e concerto

- Co-criação da peça e apresentação pública

Todo o trabalho efetuado anteriormente culminou numa semana de residência artística no Espaço do Quarteto Contratempus (QC). Nesta residência experimentamos várias ideias e daí avançamos para o projeto final e para a sua primeira apresentação pública. Como referido anteriormente, o meu objetivo sempre foi que os *performers* tivessem um papel ativo e criativo na criação do espetáculo. Apesar de os figurinos, adereços e cenário já estarem construídos, foi nesse tempo e lugar que a peça tomou verdadeiramente forma: **colou-se**, finalmente. A residência foi o momento de criação do concerto, feita em colaboração total, permanente e permeável. Só ao estarmos juntos naquele espaço, com tudo montado, conseguimos realmente habituarmo-nos ao ecossistema que havíamos criado, para podermos desvendar as dinâmicas espaciais e performativas. Familiarizar-nos com os objetos, com o espaço, com os sons e uns com os outros nesse contexto específico foi essencial para que a peça se revelasse.

A escolha do espaço QC foi natural. Já o conhecia do laboratório de criação Contrapartituras, onde tive oportunidade de criar uma peça de música em cena, e já me sentia em casa lá. É uma sala polivalente, com uma estrutura versátil: grelhas técnicas suspensas, luzes, em plano aberto e ainda um pátio e uma cozinha partilhada que se tornaram parte do nosso processo. Nos intervalos colávamos velcro, ajustávamos instrumentos, partilhávamos almoços e ideias. Como o próprio Velcro, também nós os três nos colávamos e descolávamos ao longo da semana: em *feedbacks*, emoções.



Figura 50 Colar velcro no pátio do Espaço QC (créd. Frederica Campos)



Figura 51 Colar velcro no palco do Espaço QC (créd. Patrícia Campos)



Figura 52 **Ensaio** (créd. Patrícia Campos)



Figura 53 **Ensaio** (créd. Patrícia Campos)



Figura 54 **Ensaio** (créd. Patrícia Campos)

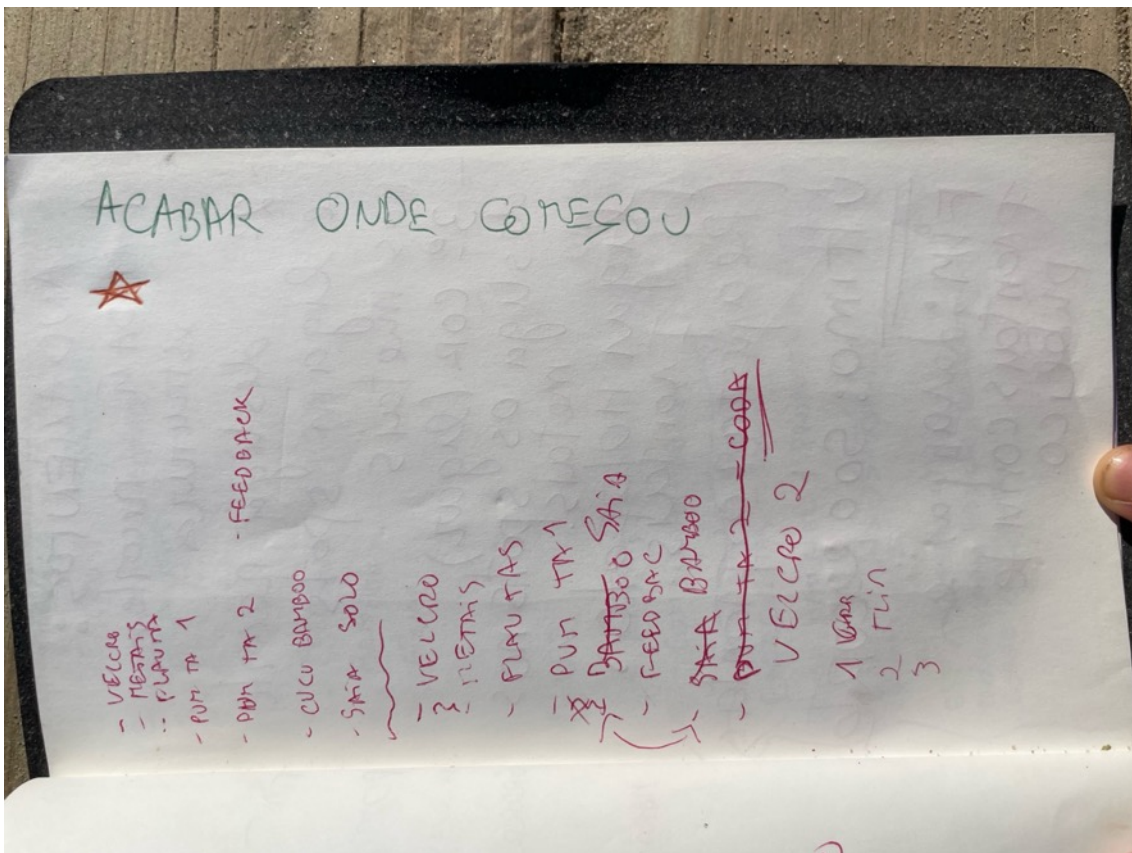


Figura 55 **Caderno da Frederica** (créd. Frederica Campos)

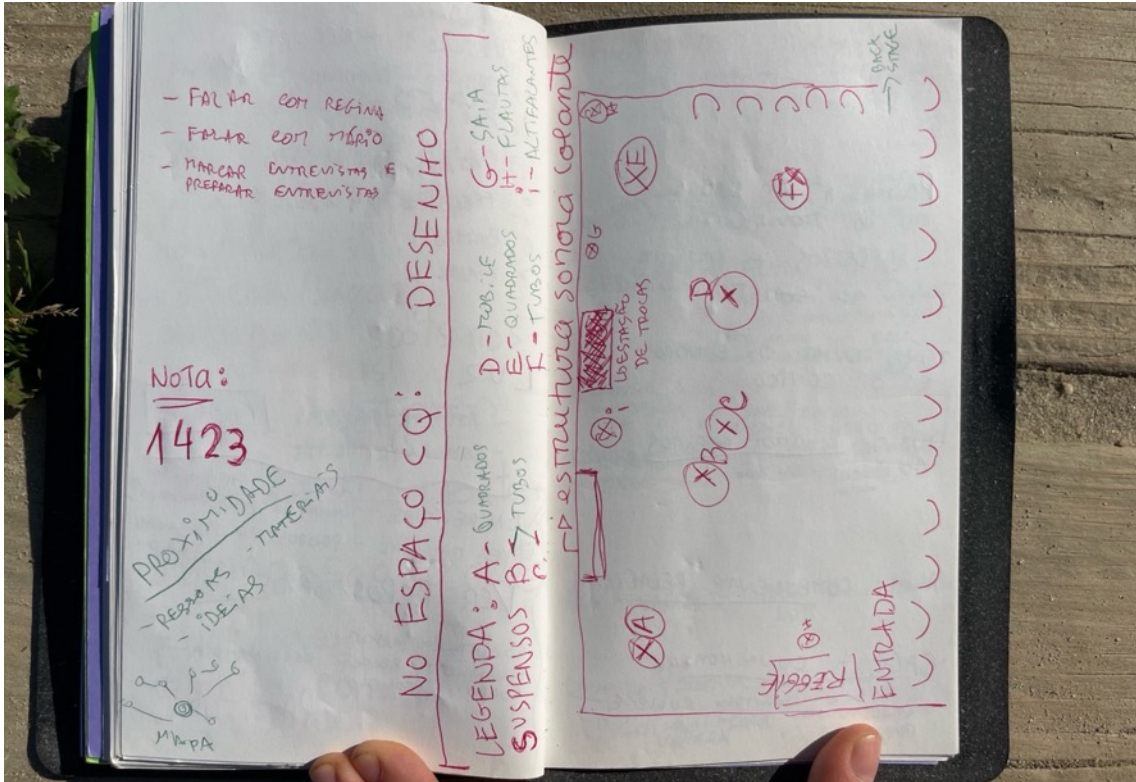


Figura 56 Caderno da Frederica (créd. Frederica Campos)

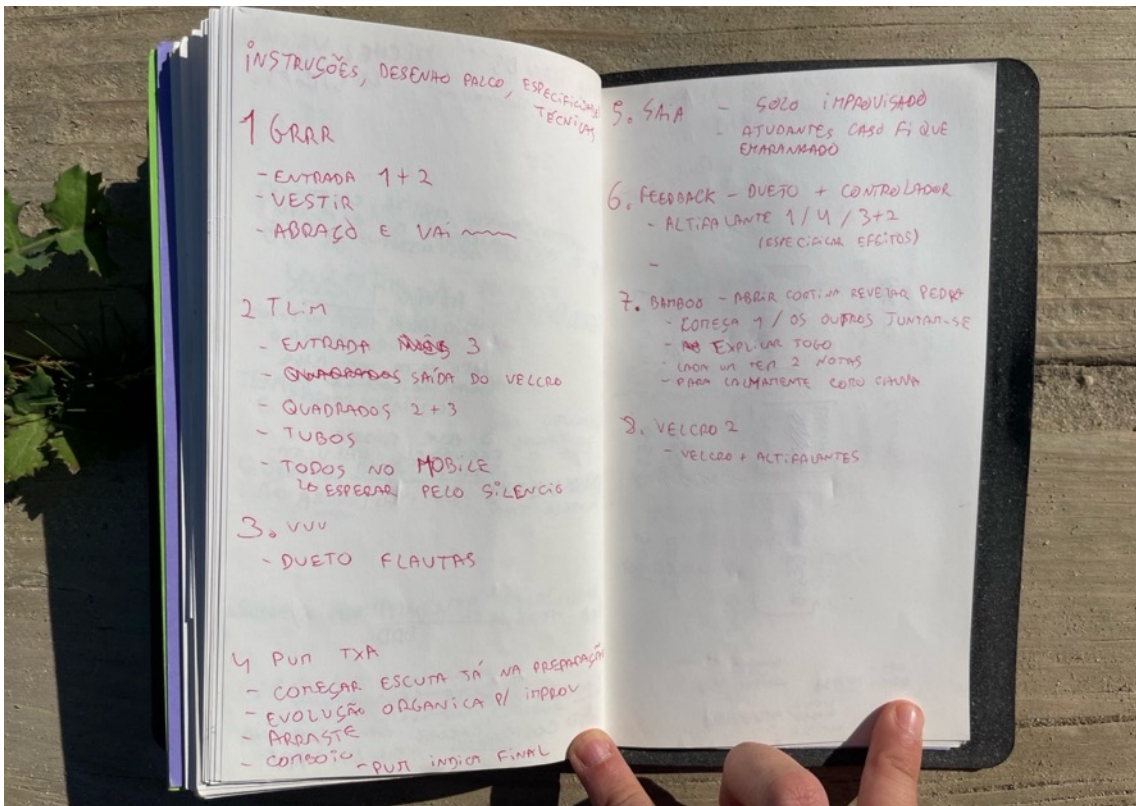


Figura 57 Caderno da Frederica (créd. Frederica Campos)

Durante a residência, trabalhámos em duas etapas: primeiro, na exploração do espaço e das possibilidades performativas que ele oferecia; depois, mais concretamente, na construção do concerto. Iniciámos com a montagem do cenário e o desenho de luz, o que nos deu tempo para habitar o espaço. Seguimos com explorações livres e alguns ensaios abertos, onde o *feedback* foi precioso. A grande viragem deu-se ao terceiro dia, quando decidimos que o formato final seria um concerto dividido em andamentos. Ironicamente só mais tarde descobri que era habitual os eventos dos artistas do movimento *Fluxus* serem nomeados de concerto²⁹. A partir daí, a peça começou a estruturar-se com mais clareza e coerência, sem perder a abertura que lhe era essencial. Nada foi rigidamente definido, mas tudo começou a fazer sentido. O espetáculo pareceu construir-se sozinho e de forma natural, como sempre desejei: não queria impor um caminho, mas escutar para onde o próprio projeto nos queria levar.

“As I learned in my collaborations with Meg Stuart since *Blessed*, her way of working unfolds itself day by day. Apart from the team of collaborators and a few parameters that serve as a point of departure, everything is open, nothing pre-cooked”. (Maertens, citado em Stuart, 2019, p. 94)

O nosso trabalho nessa semana assentou nessa lógica circular entre escuta, gesto e som, e nos ciclos de **percepção, ação e reação**. O maior desafio foi compreender a atitude das nossas personagens, a identidade que queríamos habitar naquele espaço e naquela situação. Foi um processo de escuta e de descoberta mútua, de **estar-com** e **descobrir-com**. As diferenças entre nós tornaram-se matéria criativa. Para mim, a pergunta era: como posso gerar este som com um gesto interessante? Para o Vicente, era: como é que estes objetos alteram os meus gestos? Abordagens distintas que se complementaram, revelando que o som molda o gesto, e o gesto por sua vez redefine o som, e que em cada corpo essa relação se desenha de forma singular.

²⁹ Rovere, W. (2019). Sense sound/sound sense. In P. Peterlini, W. Rovere, & G. Maffei (Eds.), *Sense sound/sound sense: Fluxus music, scores & records in the Luigi Bonotto Collection* (pp. 116–166). Danilo Montanari Editore, p.116



Figura 58 **Concerto - TXA PUM TAC SHH** (créd. Patrícia Campos)



Figura 59 **Concerto - TLIM TLIM PIMMM** (créd. Patrícia Campos)

Nos ensaios, vi esta ressonância acontecer, o compromisso dos performers com a escuta atenta, com o estar permeável. Apesar do cansaço (ensaiávamos das 10h às 18h e muitas vezes continuávamos a trabalhar depois), o resultado não foi de improviso apressado. Foi uma construção sensível, de cuidado, de escuta, de apreciação pelas ideias uns dos outros e pelo ecossistema que criámos juntos.

"A set provides a spatial ground for a piece, also understood in a more protective way as a house for the performers. (...) I'm always happy when the performers, technicians and other collaborators sit down in the set for discussion, after building it up or rehearsing a piece. When the team is drawn to that place, when people like to be in there, I consider a set to be a success, it proves that the performers connect to it" (Dziersk, citado em Stuart, 2019, p. 90)

Isto de facto aconteceu: o espaço que criámos em conjunto nessa semana tornou-se um lugar confortável e acolhedor. Essa sensação confirmou-se no fim do concerto, quando abrimos o palco ao público. Convidei todas as pessoas presentes a tornarem-se elementos ativadores dos instrumentos, a escutá-los com o corpo, a tocarem, a moverem-se. A resposta foi imediata: todos se aproximaram, curiosos, disponíveis, com vontade de participar. Quis fazer isto porque, para mim, ir a um concerto ou espetáculo muitas vezes desperta esse desejo de subir ao palco, de participar, de experimentar. E porque o meu objetivo não era só criar um espetáculo, mas criar um lugar partilhado de gesto e som, em comunidade. A sala do Espaço QC, pequena e íntima, ajudou a tornar possível essa proximidade: entre nós e com o público.

Foi uma semana muito enriquecedora que fortaleceu a relação entre os três, em que consegui atingir os objetivos a que me propus e na qual criámos um concerto divertido e único. Foi nesse encontro entre corpo, gesto, som e escuta, entre o que se dá e o que se recebe, que a obra se completou.



Figura 60 **Concerto - FIFIFI VUUUUUU** (créd. Patrícia Campos)



Figura 61 **Concerto - TXA PUM TAC SHH** (créd. Patrícia Campos)



Figura 62 **Concerto - WONWON WIWIWI** (créd. Patrícia Campos)



Figura 63 **Público transforma-se em elemento ativador dos instrumentos** (créd. Patrícia Campos)



Figura 64 **Público transforma-se em elemento ativador dos instrumentos** (créd. Patrícia Campos)



Figura 65 **Público transforma-se em elemento ativador dos instrumentos** (créd. Patrícia Campos)



Figura 66 **Folha de Sala** (créd. Elisa Vieira)

[FASE 4] reflexão e documentação

- Produção de documentos para arquivo
- Reflexão sobre o processo e finalização da escrita

Inicialmente pensei que a última fase do projeto seria a [Fase 3] (residência e o concerto), mas com o passar do tempo percebi que os conceitos centrais da minha pesquisa – o experienciar-com e a ressonância como método; escuta, gesto, som, corpo em relação – continuavam vivos também no meu processo de reflexão e documentação. Foi essa constatação que me levou a escrever esta secção e a incluí-la também no filme.

O meu trabalho nesta fase foi, em primeiro lugar, finalizar esta dissertação. Não apenas como relatório descritivo do trabalho desenvolvido, mas como forma de aprofundar e fixar o pensamento e os conceitos relacionados com estes temas. Retirei-me para a casa da minha mãe, no campo, e entreguei-me então a uma residência de leitura e de escrita. Esse contexto reforçou a lógica de ressonância e de estar-com, mesmo no momento da escrita. Ao lado da minha mãe, Patrícia Campos, doutorada em Arte e Comunicação; do meu

companheiro, André Rego, mestre em Engenharia Agronómica; e do meu irmão, Vicente Campos, bailarino e performer neste projeto; fiz inúmeros *brainstorms*, li em voz alta, ouvi sugestões, recebi novos livros que, de outro modo, talvez nunca tivesse descoberto.



Figura 67 **Frederica e os Livros** (créd. Frederica Campos)

Foi também nesta fase que desenvolvi a partitura. Inicialmente, não foi minha intenção criar uma peça repetível, muito menos uma partitura. Mas, depois de estudar o trabalho de John Cage e do movimento *Fluxus*, compreendi a importância e a potência desse formato. Comecei então a imaginar uma partitura que pudesse, hipoteticamente, ser publicada e interpretada por outras pessoas. Decidi torná-la realidade. Incluí nela não só as instruções e esquemas dos instrumentos e andamentos, mas também as inúmeras fotografias do espetáculo tiradas por Elisa Vieira. A ideia foi criar um objeto híbrido, potencialmente descrito como um livro, que possa ser ao mesmo tempo material performativo, um registo visual e um manual técnico.

Em relação às instruções para a performance, considero-as peculiares pois combinam indicações muito específicas com outras bastante abertas. Para mim, o mais importante é que “Velcro e Cola Branca” não é apenas sobre como

foi interpretado na sua estreia, mas sim sobre como nos colocamos perante o outro, uma forma de estar, uma atitude, um certo estado de espírito, um *mindset*. As instruções funcionam como registo e memória da primeira apresentação, não como modelo fixo a seguir. Tudo pode ser adaptado: os instrumentos usados, o número de performers, a duração, os andamentos escolhidos e a forma como são executados. Deixo, aliás, um convite explícito para que cada intérprete possa criar o seu próprio andamento.

“The score for Alice Denham (...) was a prescription for Anarchy. Everything was negotiable - the instruments, the duration, perhaps even the place. The artwork was indeed The Happening, to use the word in its non-art historical sense, since it was so unpredictable. It consisted not only in sound, but actions and visual effects as well. Everything that took place in that space and time was part of the piece.” (Jacobs, citado em Rovere, 2019, p.121)

Tal como na peça *Alice Denham in 48 Seconds* (Hansen, 1959)³⁰, na minha partitura tudo é negociável, o que importa é entrar nesse modo de escuta, atenção e relação que a peça propõe. Destaco o trabalho da compositora portuguesa Constança Capdeville, cujas partituras são uma mistura de notação musical, indicação de ações, desenhos e esquemas. Destaco ainda *Do It* (Hans Ulrich Obrist, 1993), um manual de instruções criativas de artistas de renome, simples o suficiente para que qualquer pessoa as possa realizar e que está em constante expansão³¹. Como que uma partitura para uma exposição.³²

Dediquei-me ainda a selecionar e montar um extenso registo em vídeo que fui reunindo ao longo de todo o processo e que acabou por dar origem a um filme, uma espécie de diário audiovisual. Esta ideia ressoa com os cadernos vídeo-gráficos da escritora Regina Guimarães³³ que, como a autora descreve, “não

³⁰ Ver Trescolí Sanz, V. (2015, janeiro 17). *Alice Denham in 48 Seconds – Al Hansen (1959)* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=mlTr_kkyMKI (Consultado a 7 de outubro de 2025).

³¹ Serpentine Galleries. (s.d.). *Do It: Around the World*. <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/do-it-around-the-world/> (Consultado em 10 de outubro de 2025)

³² Para ler *Do It* em língua portuguesa: Centro de Arte Oliva. (s.d.). *Do It PT* [Catálogo de exposição, PDF]. https://centrodearteoliva.pt/wp-content/uploads/2020/06/DO_IT_PT.pdf (Consultado em 10 de outubro de 2025)

³³ Ver: Helastre. (s.d.). Filmes. <https://helastre.wordpress.com/filmes/> (Consultado em 7 de outubro de 2025)

são bem filmes, não são diários de bordo, nem tampouco diários íntimos – nada disso – é uma coleção de emoções que consegui filmar”³⁴. Editei este filme no estúdio de montagem do meu pai, Luís Vieira Campos, cineasta. Talvez pela proximidade ao meu pai o cinema sempre me interessou, não apenas do ângulo do espectador, mas principalmente o filmar e editar, ferramentas que utilizo desde o início da minha carreira. Este facto reforça ainda mais a ideia de ressonância nesta fase final: mesmo na documentação, continuei a fazer-com, a estar-com. Para mim, não fazia sentido que a forma de apresentar este projeto fosse apenas a escrita. O vídeo tem uma qualidade única: permite-nos sentir o ambiente de um momento, a energia de um espaço, a presença dos corpos. Com este filme, para além de explicar como o trabalho decorreu, pretendo dar a sentir as relações que se foram formando ao longo do processo. É uma forma de partilhar, com quem lê esta tese, um pouco das emoções inefáveis que sentimos ao longo deste caminho.

Para mim, a documentação sempre fez parte do projeto, não como um mero registo final, mas como uma extensão estética e conceptual do próprio trabalho artístico. Ter uma certa coerência visual e sensível entre os vários elementos — o filme, a folha de sala, a partitura — deu-me a sensação de estar a construir algo completo, com várias camadas. Gosto de imaginar este projeto como se fosse uma exposição numa grande galeria, onde ao lado da obra principal há um documentário a passar numa televisão, os rascunhos da obra estão expostos e na loja um livro sobre o projeto, uma tentativa de trazer o público para dentro do processo. Imagino um livro físico sobre “Velcro e Cola Branca”: um híbrido entre partitura e livro de fotografia, em que as folhas estão soltas, permitindo separar as páginas com as instruções para a performance, das páginas com fotografias e explicações, permitindo ainda reorganizar e acrescentar andamentos. Visualizo também um DVD no interior da contracapa, que contém o diário audiovisual e o registo da estreia da peça. Pensar o projeto como um conjunto de objetos sinérgicos, que se entre-expandem, solidifica este projeto enquanto obra artística. Deixo-vos as palavras de Peterlini:

³⁴ À Pala de Walsh. (2024, 6 de junho). Regina Guimarães e Saguenaíl: Indubitavelmente materialistas e manuais. A Pála de Walsh. <https://apaladewalsh.com/2024/06/regina-guimaraes-e-saguenaíl-indubitavelmente-materialistas-e-manuais/> (Consultado em 7 de outubro de 2025)

“If the intent is not to produce a work of art but to **share the experience**, what makes up for the lack of production of an object is the massive trend towards conservation (but also production) of documents: brochures, posters, invitations and, of course ,photographs and videos, but also the actions' remains and scraps, which bear witness to the artist's creative operation. (...) **the work of art is presented as evidence of the mystery of artistic creation. The work becomes a supporting document.**” (Peterlini, 2018, p.39)

Perspetivas Futuras

Parece-me óbvio que este projeto possa continuar a ser estudado e desenvolvido no futuro, sendo que é possível requestioná-lo, acrescentar e retirar, no entendimento que cada obra é aberta, só cumprindo uma função real no momento da sua partilha. Imagino, por exemplo, que os andamentos do concerto poderiam facilmente ganhar vida própria, apresentados como peças independentes: pequenas performances, quase interlúdios sonoro-gestuais, ou mesmo como instalações em contexto expositivo. Visualizo, por exemplo, o duo das flautas a percorrer um festival, uma feira ou uma galeria, ou a estrutura de velcro instalada num espaço-público ou num museu, com fatos disponíveis para que o público possa explorar o som com o próprio corpo.

Gostava também de criar mais oportunidades para encontros de experimentação, *workshops* abertos onde diferentes pessoas pudessem explorar os instrumentos e refletir sobre os efeitos sensíveis que esta prática - som, escuta, gesto - provoca. Esses encontros seriam espaços para partilhar esta escuta atenta, consciente, presente, e oportunidades para aprofundar esta relação entre gesto e som e o seu efeito nos nossos corpos. Esses efeitos são subtis, às vezes muito pequeninos, e por vezes acontecem em locais inesperados do nosso corpo: o som nasce do gesto ou o gesto nasce do som? O impulso vem da escuta ou do movimento? O que acontece ao corpo quando está verdadeiramente permeável à perceção?

Estou certa de que existe neste projeto um grande potencial para formatos relacionados com serviço educativo ou performances participativas, em contexto comunitário, com crianças, famílias, pessoas idosas, etc. Mas para isso seria importante investir numa revisão dos instrumentos. Muitos deles são frágeis e requerem um uso cuidadoso. Num futuro desenvolvimento, gostaria de trabalhar com figurinistas e cenógrafos profissionais que me ajudassem a aperfeiçoar os objetos: torná-los mais duráveis, mais seguros.

Resumindo, o próximo passo seria fazer crescer este sistema, proporcionar mais encontros, abrir este espaço a mais corpos e escutas, sem nunca perder o que foi, desde o início, o centro deste projeto: o desejo de criar experiências sensíveis

de relação entre som, gesto, escuta e corpo — experiências onde, como no amor, escutar é estar-com.

Considerações Finais

Imagino-me como uma jardineira, ou talvez uma agricultora, a cuidar de um **sistema vivo**. Plantei as sementes deste projeto no inverno, sementes de ideias, desejos, perguntas. Na primavera, ajudei-as a germinar, a desenvolver raízes, a crescer as primeiras folhas. No verão, o projeto cresceu descontroladamente, e floresceu: a residência e o concerto, que exigiram muita energia e atenção para florir de uma forma tão bonita. E no outono, colhi os frutos: a partitura, o filme, o texto, mas também uma sensação de completude partilhada. Como numa **horta sintrópica**, acompanhei de perto o processo, mas deixei espaço para que a natureza seguisse o seu curso, sem forçar aquilo que ainda não estava pronto a acontecer. Senti, muitas vezes, que o próprio projeto tomava decisões por mim, como se já soubesse o caminho.

Sintropia é o princípio que se opõe à entropia: se a entropia representa a desordem e a dissipação de energia, a sintropia aponta para a organização, a acumulação de energia, a regeneração e a complexificação dos sistemas vivos. Na agricultura sintrópica³⁵, o agricultor observa com atenção o ecossistema, recolhe o máximo de informação, e intervém o mínimo possível, apenas nos momentos certos, com intenção. Como me explicou o André Rego, este processo deve respeitar a sucessão natural das coisas: não se pode saltar à frente nas fases de desenvolvimento do sistema. É preciso esperar, escutar, confiar.

Foi assim que encarei este projeto: um sistema vivo em sucessão, que começou simples e que foi, com o tempo, através do **estar-com**, ganhando complexidade. O sistema que criamos entre escuta, gesto, som e corpo, e também entre as pessoas, os instrumentos, o espaço, é um sistema sintrópico. Um sistema em que múltiplas relações surgem e se transformam. Momentos de

³⁵ Para quem tiver mais interesse neste tópico recomendo o site do criador da Agricultura Sintrópica Ernst Götsch: Agenda Gotsch. (s.d.). *Agenda Gotsch: Agricultura sintrópica para todos*. <https://agendagotsch.com/pt/> (Consultado a 7 de outubro de 2025).

sinergia mas também de antagonismo³⁶, de fluidez e de atrito, todos eles contribuíram para um equilíbrio vivo e dinâmico.

Acima de tudo o que me marcou foi sentir o **amor** presente nesses encontros. A ideia de Labelle de escutar-com foi central para mim. A escuta partilhada é também cuidar, confiar, construir relação. LaBelle sugere que escutar com o outro pode ser, em si, uma expressão de amor: um gesto ético que sustenta comunidades e formas de estar baseadas na atenção e na escuta mútua. Esse modo de escutar tornou-se a base do meu projeto.

Acrescento que a minha proposta era inverter a lógica habitual em que a música vem primeiro e a dança acompanha. Queria criar uma peça onde a música nascesse do gesto, onde o som fosse consequência do movimento e movimento consequência do som. Foi com enorme alegria que ouvi o Vicente dizer: *conseguieste fazer isso*. Talvez esse tenha sido o verdadeiro fruto a colher.

No fundo, este projeto não é uma máquina. É um corpo. **Um organismo coletivo, ressoante, afetivo, permeável**. Nada aqui se sustenta sozinho: nem os instrumentos sem os corpos que os tocam, nem os sons sem a escuta que os acolhe, nem os gestos sem os encontros que os geram. Tal como um sistema biológico, ele depende da presença viva de quem o habita. E tal como na floresta, não há um centro, mas uma multiplicidade de relações que se entrelaçam, se regeneram e se descobrem mutuamente. A minha função foi essa: escutar, cuidar, intervir com consciência e deixar crescer.

Espero poder deixar uma semente no coração do leitor: um impulso para começar a (re)parar nos gestos e sons ao redor, para **sentir o afeto que habita na escuta e no encontro**.

³⁶ Termos utilizados na biologia e na física.



Figura 68 **Fim do Concerto** (créd. Elisa Vieira)



Figura 69 **Fim do Concerto** (créd. Elisa Vieira)

Índice de Figuras

FIGURA 1 FATOS DE VELCRO - INÍCIO DO CONCERTO (CRÉD. PATRÍCIA CAMPOS)	4
FIGURA 2 OFICINA JOSÉ PINTO (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	13
FIGURA 3 OFICINA JOSÉ PINTO (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	13
FIGURA 4 CONSTRUÇÃO EM CONJUNTO (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	14
FIGURA 5 CONSTRUÇÃO EM CONJUNTO (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	14
FIGURA 6 ENSAIO (CRÉD. PATRÍCIA CAMPOS)	15
FIGURA 7 FREDERICA E OS LIVROS (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	19
FIGURA 8 CADERNO DA FREDERICA (CRÉD. FREDERICA CAMPOS).....	22
FIGURA 9 CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO "ANDAR, ABRAÇAR" (CRÉD. HELENA ALMEIDA, 2013, P.56-57) ...	29
FIGURA 10 CONCERTO - GRRRRRR (CRÉD. ELISA VIEIRA)	29
FIGURA 11 LABORATÓRIO NA SONOSCOPIA (CRÉD. FREDERICA CAMPOS).....	33
FIGURA 12 LABORATÓRIO NA SONOSCOPIA (CRÉD. FREDERICA CAMPOS).....	34
FIGURA 13 PROTÓTIPO (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	34
FIGURA 14 LABORATÓRIO NO COVELO (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	35
FIGURA 15 CADERNO DA FREDERICA (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	35
FIGURA 16 CADERNO DA FREDERICA (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	37
FIGURA 17 CONSTRUÇÃO DA ESTRUTURA (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	38
FIGURA 18 COLAR VELCRO (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	38
FIGURA 19 FINALIZAÇÃO DA ESTRUTURA (CRÉD. FREDERICA CAMPOS).....	39
FIGURA 20 COLAGEM DO VELCRO (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	39
FIGURA 21 CONCERTO - GRRRRRR (CRÉD. ELISA VIEIRA)	40
FIGURA 22 CONCERTO GRRRRRR 2 (CRÉD. ELISA VIEIRA).....	40
FIGURA 23 PROCURA DE PEÇAS NA SUCATA (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	42
FIGURA 24 PROCURA DE PEÇAS NA SUCATA (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	42
FIGURA 25 POLIR OS TUBOS (CRÉD. FREDERICA CAMPOS).....	43
FIGURA 26 MONTAGEM DO MOBILE (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	43
FIGURA 27 FERROS DOBRADOS (CRÉD. PATRÍCIA CAMPOS)	44
FIGURA 28 TUBOS + FERROS DOBRADOS (CRÉD. ELISA VIEIRA)	44
FIGURA 29 CADERNO DA FREDERICA (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	46
FIGURA 30 FLAUTA COM FOLE (CRÉD. PATRICIA CAMPOS)	47
FIGURA 31 CONCERTO - FIFIFI VUUUUUU (CRÉD. ELISA VIEIRA).....	47
FIGURA 32 CADERNO DA FREDERICA (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	49
FIGURA 33 OFICINA JOSÉ PINTO (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	49
FIGURA 34 COLA BRANCA (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	50
FIGURA 35 FIXAÇÃO DAS LATAS (CRÉD. PATRÍCIA CAMPOS)	50
FIGURA 36 FIXAÇÃO DAS LATAS (CRÉD. PATRÍCIA CAMPOS)	51

FIGURA 37 CONCERTO - TXA PUM TAC SHH (CRÉD. ELISA VIEIRA).....	51
FIGURA 39 CONCERTO - TXA PUM TAC SHH (CRÉD. PATRÍCIA CAMPOS).....	52
FIGURA 38 BAMBUS, LATAS, MARACAS, BAQUETAS (CRÉD. ELISA VIEIRA)	52
FIGURA 40 CONCERTO - TIRIM TIRIRIRIM (CRÉD. ELISA VIEIRA)	53
FIGURA 41 CONSTRUÇÃO DA SAIA (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	54
FIGURA 42 CONSTRUÇÃO DA SAIA (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	54
FIGURA 43 CADERNO DA FREDERICA (CRÉD. FREDERICA CAMPOS).....	56
FIGURA 44 PROTÓTIPO DE SISTEMA DE FEEDBACK NO I O D O (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	57
FIGURA 45 CADERNO DA FREDERICA (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	57
FIGURA 46 COSER TECIDO A ALTIFALANTES (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	58
FIGURA 47 SOLDAR (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	58
FIGURA 48 FIXAÇÃO DOS ALTIFALANTES (CRÉD. PATRÍCIA CAMPOS)	59
FIGURA 49 CONCERTO - WONWON WIWIWI (CRÉD. ELISA VIEIRA)	59
FIGURA 50 COLAR VELCRO NO PÁTIO DO ESPAÇO QC (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	61
FIGURA 51 COLAR VELCRO NO PALCO DO ESPAÇO QC (CRÉD. PATRÍCIA CAMPOS)	61
FIGURA 52 ENSAIO (CRÉD. PATRÍCIA CAMPOS)	62
FIGURA 53 ENSAIO (CRÉD. PATRÍCIA CAMPOS)	62
FIGURA 54 ENSAIO (CRÉD. PATRÍCIA CAMPOS)	63
FIGURA 55 CADERNO DA FREDERICA (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	63
FIGURA 56 CADERNO DA FREDERICA (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	64
FIGURA 57 CADERNO DA FREDERICA (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	64
FIGURA 58 CONCERTO - TXA PUM TAC SHH (CRÉD. PATRÍCIA CAMPOS)	66
FIGURA 59 CONCERTO - TLIM TLIM PIMMM (CRÉD. PATRÍCIA CAMPOS)	66
FIGURA 60 CONCERTO - FIFIFI VUUUUUU (CRÉD. PATRÍCIA CAMPOS)	68
FIGURA 61 CONCERTO - TXA PUM TAC SHH (CRÉD. PATRÍCIA CAMPOS).....	68
FIGURA 62 CONCERTO - WONWON WIWIWI (CRÉD. PATRÍCIA CAMPOS).....	69
FIGURA 63 PÚBLICO TRANSFORMA-SE EM ELEMENTO ATIVADOR DOS INSTRUMENTOS (CRÉD. PATRÍCIA CAMPOS)	69
FIGURA 64 PÚBLICO TRANSFORMA-SE EM ELEMENTO ATIVADOR DOS INSTRUMENTOS (CRÉD. PATRÍCIA CAMPOS)	70
FIGURA 65 PÚBLICO TRANSFORMA-SE EM ELEMENTO ATIVADOR DOS INSTRUMENTOS (CRÉD. PATRÍCIA CAMPOS)	70
FIGURA 66 FOLHA DE SALA (CRÉD. ELISA VIEIRA)	71
FIGURA 67 FREDERICA E OS LIVROS (CRÉD. FREDERICA CAMPOS)	72
FIGURA 68 FIM DO CONCERTO (CRÉD. ELISA VIEIRA)	79
FIGURA 69 FIM DO CONCERTO (CRÉD. ELISA VIEIRA)	79

Bibliografia

Referências:

- Almeida, H. (2013). Andar, abraçar (D. Sardo, Textos) [Catálogo de exposição]. Banco Espírito Santo.
- Andermatt, C. (2010). O Toque [Espetáculo].
- Andermatt, C. (2011). Maior [Espetáculo].
- À Pala de Walsh. (2024, 6 de junho). Regina Guimarães e Saguenail: Indubitavelmente materialistas e manuais. A Pála de Walsh.
<https://apaladewalsh.com/2024/06/regina-guimaraes-e-saguenail-indubitavelmente-materialistas-e-manuais/> (Consultado em 7 de outubro de 2025)
- Cage, J. (1952). Theatre Piece [Música].
- Cage, J. (1959). Water Walk [Música].
- Campus Paulo Cunha e Silva. (2025). Wonderlandi – Lander Patrick.
<https://campuspcs.pt/en/artists/lander-patrick> (Consultado a 6 de outubro de 2025).
- Carnaval Atonal. (s.d.). Carnaval Atonal. <https://www.carnavalatonal.pt/> (Consultado a 6 de outubro de 2025).
- Carvalho, T. (2005). Como Se Pudessem Ficar Ali Para Sempre [Espetáculo].
- Carvalho, T. (2008). De Mim Não Posso Fugir, Paciência [Espetáculo].
- Carvalho, T. (2012). Idiolecto [Espetáculo].
- Centro de Arte Oliva. (s.d.). Do It PT [Catálogo de exposição, PDF].
https://centrodearteoliva.pt/wp-content/uploads/2020/06/DO_IT_PT.pdf
(Consultado em 10 de outubro de 2025)
- Correia, J. S. (2018). O efeito fraturante da noção de 'corpo' na investigação em performance musical. In Â. Martingo, N. Aroso, C. A. Paiva, & S. Lourenço (Eds.), *A música e o corpo* (pp. 125–143). Letras & Coisas.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia* (B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press. (Original work published 1980)
- Erlmann, V. (2015). Resonance. In D. Novak & M. Sakakeeny (Eds.), *Keywords in sound* (pp. 175–182). Duke University Press.

Fischer-Lichte, E. (2019). *Estética do performativo* (M. Gomes, Trad.). Orfeu Negro.

Gil, J. (2001). *Movimento total - O Corpo e a Dança*. Relógio D'Água Editores.

Helastre. (s.d.). Filmes. <https://helastre.wordpress.com/filmes/>
(Consultado em 7 de outubro de 2025)

LaBelle, B. (2018, 9 de abril). *Poor Acoustics* [Vídeo]. YouTube. Q-O2 Workspace.
https://www.youtube.com/watch?v=e_49n65pxml
(Consultado a 6 de outubro de 2025).

LaBelle, B. (2020, 12 de novembro). *Listening to the body* [Vídeo]. YouTube. Errant Sounds.
<https://www.youtube.com/watch?v=f006hO6y8gQ&t=3s>
(Consultado a 6 de outubro de 2025).

LaBelle, B. (2021). *Poetics of listening*. Bloomsbury Academic.

Mancuso, S. (2019). *Revolução das plantas: Um novo modelo para o futuro* (R. Silva, Trad.). Ubu Editora. (Trabalho original publicado em 2017)

Mantero, V. (2006). *Até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza* [Espetáculo].

Mantero, V. (2012). *Os Serrenhos do Caldeirão* [Espetáculo].

Martingo, A. (2018). *Um corpo elíptico: A expressão e o gesto sob o signo da civilização*. In A. Martingo, N. Aroso, C. A. Paiva, & S. Lourenço (Eds.), *A música e o corpo* (pp. 145–162). Letras & Coisas.

Matthews, K., & Newman, H. (1999). *Pointy Stunt* [CD]. Audioview (Audio 006). Lowlands Records / Annette Works.

Mello, L. (s.d.). *Composing for many media including me*.
<https://lauramello.org/composing-for-many-media-including-me/> (Consultado em 6 de outubro de 2025).

Nave for Eva. (2014, 3 de outubro). *John Cage – Water Walk* [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkT1-QWY> (Consultado a 6 de outubro de 2025).

Oliveros, P. (2005). *Deep listening: A composer's sound practice*. Deep Listening Publications / iUniverse.

Peterlini, P., Rovere, W., & Maffei, G. (Eds.). (2019). *Sense Sound / Sound Sense: Fluxus music, scores & records in the Luigi Bonotto Collection*. Danilo Montanari Editore.

Pontes, V. H. (2019). *Drama* [Espetáculo].

- Pontes, V. H., & Gama, J. (2017). Nocturno [Espetáculo].
- Russolo, L. (1913). The art of noises (B. Brown, Trans.). Futurist Manifesto. (Original work published 1913)
- Saraiva, L. (2024). Bocarra [Espetáculo].
- Serpentine Galleries. (s.d.). Do It: Around the World.
<https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/do-it-around-the-world/>
(Consultado em 10 de outubro de 2025)
- Simpson, L. (2020, 28 de dezembro). Instruments. Agente Costura.
<https://agentecostura.art/2020/12/28/instruments/> (Consultado em 6 de outubro de 2025).
- Sonoscopia. (s.d.). Grupo Operário do Ruído.
<https://sonoscopia.pt/education/grupo-operario-do-ruido/> (Consultado em 7 de outubro de 2025)
- Sonoscopia. (s.d.). Sonoscopia. <https://sonoscopia.pt/> (Consultado a 6 de outubro de 2025).
- Stuart, M. (2011). Violet [Espetáculo].
- Stuart, M. (2015). Until Our Hearts Stop [Espetáculo].
- Stuart, M. (2018). Are we there yet? Mercatorfonds / Kaaitheater / HAU Hebbel am Ufer.
- Stuart, M. (2022). All the Way Around [Espetáculo].
- Stuart, M. (2022). Zero Point [Espetáculo].
- Stuart, M., & Peeters, J. (Ed.). (2010). Are We Here Yet? Les Presses du Réel / Damaged Goods.
- Sá, J. (2024). A body as listening – Resonant cartography of music (im)materialities. Sistema Solar.
- Tartaruga Água, I. (2024, março 1). SYRINX (solo) [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=0JnlEpm6Pw>(Consultado em 7 de outubro de 2025).
- Tavares, G. M. (2013). Atlas do corpo e da imaginação. Editorial Caminho.
- Trescolí Sanz, V. (2015, 17 de janeiro). Alice Denham in 48 Seconds – Al Hansen (1959) [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=mlTr_kkyMKI (Consultado a 7 de outubro de 2025).
- Walshe, J. (s.d.). The New Discipline. Milker. <https://milker.org/the-new-discipline>

(Consultado em 6 de outubro de 2025).

Warburg Institute. (n.d.). About the library.

<https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/library/about-library> (Consultado em 8 de outubro de 2025)

Yip, V. (s.d.). Liminal Lines. <https://www.violayip.com/liminal-lines> (Consultado em 6 de outubro de 2025).

Outras referências consultadas:

Kapchan, D. (2015). Body. In D. Novak & M. Sakakeeny (Eds.), *Keywords in sound* (pp. 33-44). Duke University Press.

Martins, R., & Rodrigues, M. J. (Orgs.). (2020). *Sinais de cena: A prática como investigação*. Orfeu Negro.

Smith, M. M. (2015). Echo. In D. Novak & M. Sakakeeny (Eds.), *Keywords in sound* (pp. 55-64). Duke University Press.

Voegelin, S. (Ed.). (2011). *Sound (Documents of Contemporary Art)*. Whitechapel Gallery/The MIT Press.

Anexos

Diário Audiovisual

<https://youtu.be/gB1skRiSala>

Gravação do Concerto

Espaço QC, 05/09/2025

<https://youtu.be/861MAxOmm18>

Partitura

páginas seguintes



velcro e cola branca

frederica vieira campos

2025

uma partitura que pode ser interpretada em qualquer lugar

cada andamento é autônomo, sendo possível tocar um, vários ou todos

a sequência proposta é uma sugestão, a peça e os andamentos podem ser reorganizados, reduzidos ou expandidos

novos andamentos são bem-vindos, basta nomeá-los com onomatopeias

a visualização de “Velcro e Cola Branca - Diário Audiovisual” é aconselhada (dvd disponibilizado no fim deste livro)

a peça deve sempre começar e acabar com um abraço

material necessário: velcro, cola branca

outros materiais: à escolha

número de performers: variável

Velcro e Cola Branca sugere um modo de produção de som através de gestos de todo o corpo. A proposta é um jogo de percepção e reação entre escuta e gesto. As instruções para a performance são um registo da estreia e não um modelo fixo a seguir. Na verdade esta nunca poderá (ou deverá) ser reproduzida na íntegra.

Tudo é negociável: os instrumentos, o número de performers, a duração, quantos e quais os andamentos a apresentar e como executá-los. Os instrumentos devem ser criados, maioritariamente, com materiais reutilizados. Convido ainda o(s) intérprete(s) a criar o seu próprio andamento. Os sons produzidos devem ser escutados de forma a nomear cada andamento com onomatopeias específicas, diretamente relacionadas com os sons criados.

Esta partitura funciona como memória da primeira apresentação e como impulso para novas criações. O que importa é entrar no modo de escuta, atenção e relação que a peça propõe. Velcro e Cola Branca é sobre uma filosofia, uma atitude, um certo estado de espírito.

grrrrrr

fatos de velcro e estrutura
duo

fatos de velcro devem começar colados à
estrutura

- 1.vestir fatos
- 2.olhar
- 3.calçar sapatos
- 4.olhar
- 5.abraço
- 6.respirar
- 7.livre
- 8.sair da estrutura





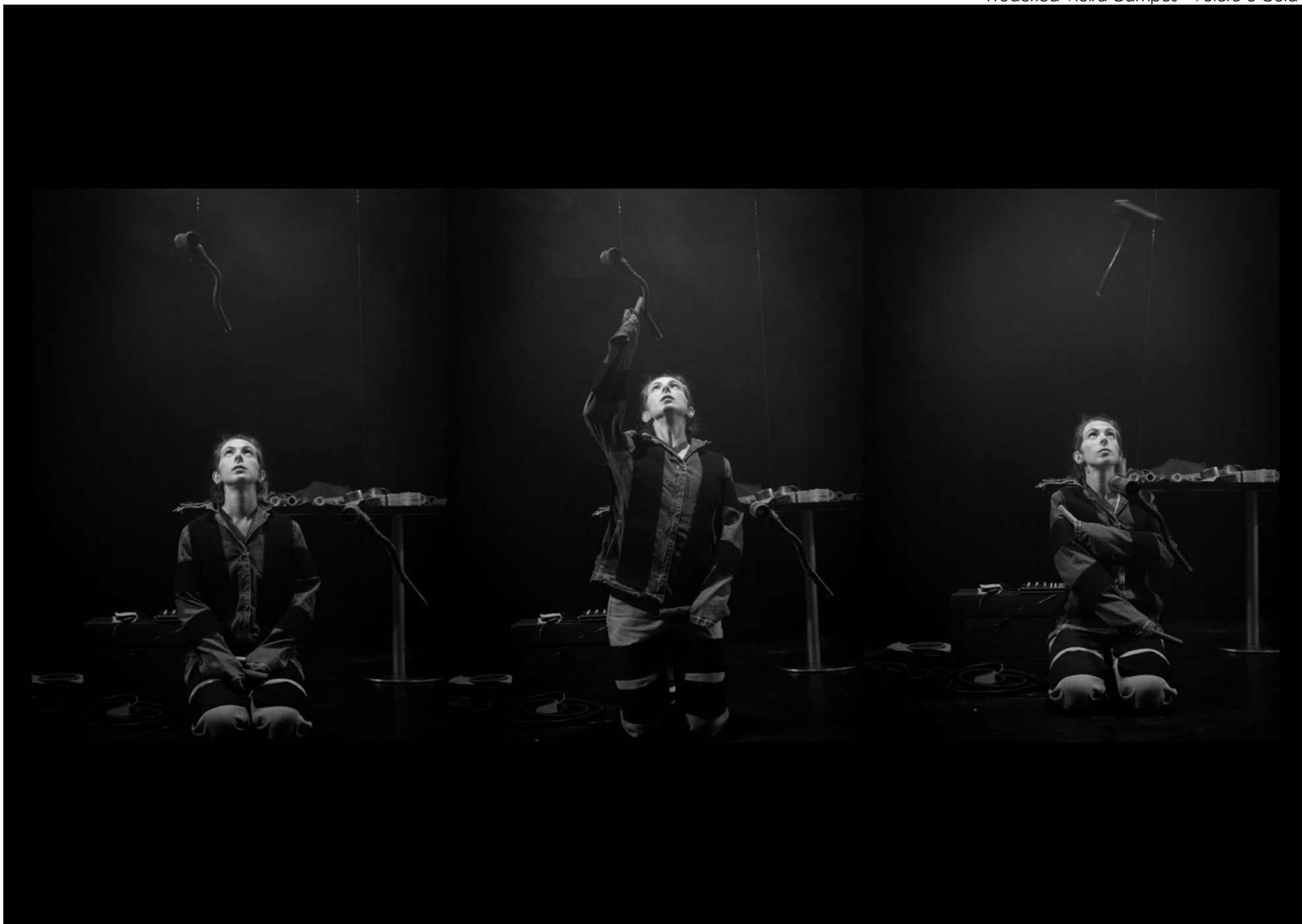
tlim tlim pimmm

ferros quadrados, tubos e mobile
tutti

- 1.inicía com um tlim
- 2.máquina de fumo
- 3.ferro → tubos → mobile
- 4.contemplar

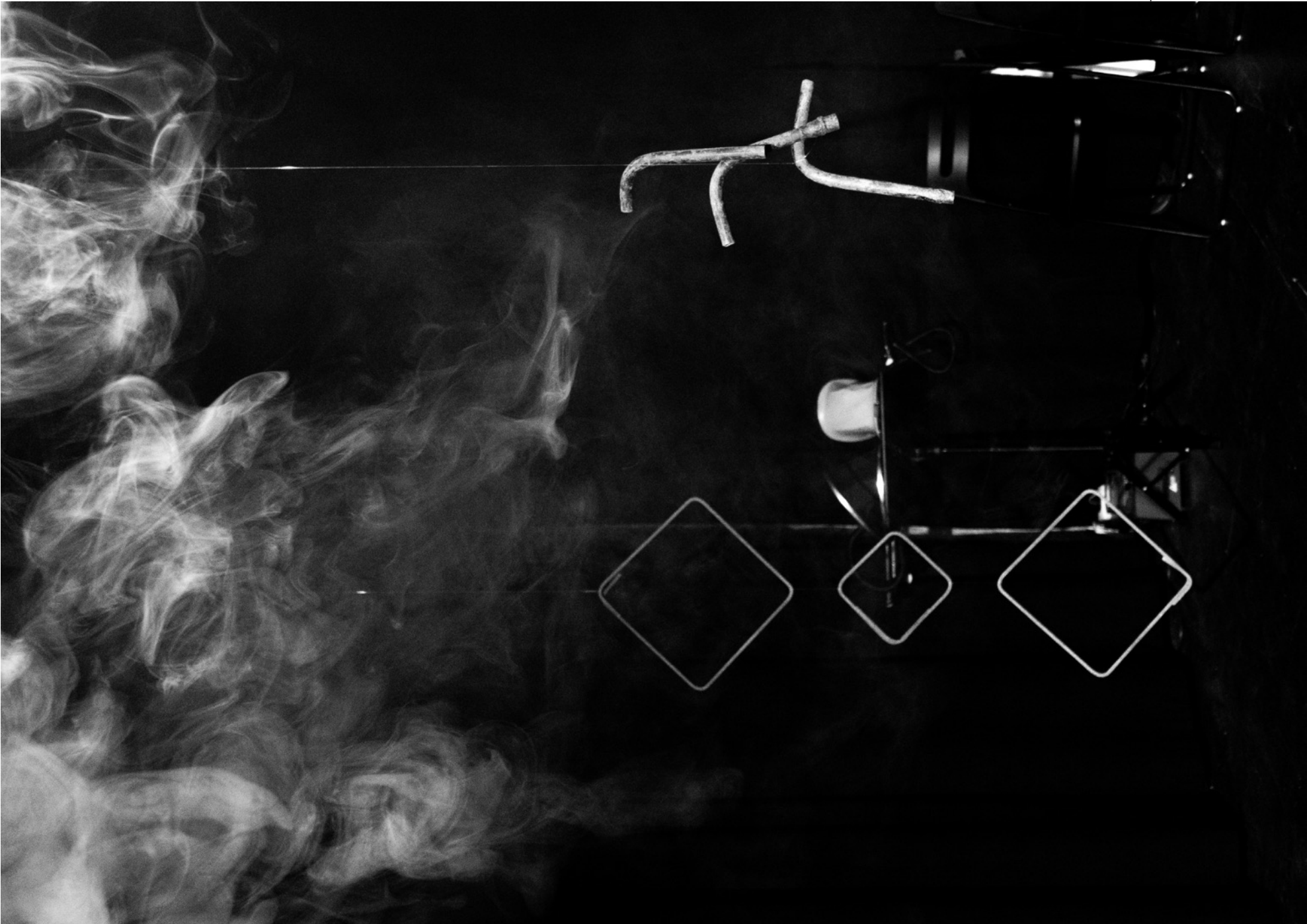
termina quando o mobile parar de fazer som















fififi vuuuuuu

flautas
duo

- 1.colocar pelo menos um fole entre os performers,
de modo a que os mesmos fiquem colados um ao
outro
- 2.atravessar lentamente uma diagonal da sala







txa pum tac shh

latas, maracas, bamboos, baquetas, madeiras
tutti

- 1.colar instrumentos no corpo
- 2.construir camadas gradualmente
- 3.livre (encontros entre performers encorajados)
- 4.encontro final de todos os performers numa espécie de comboio humano
- 5.termina com um pum















tirim tiriririm

saia
solo

opção de restantes performers serem ajudantes na
colocação da saia e em caso de embaraçamento

1. contemplação interna

2. baile livre (movimentos circulares/rodopiantes e
paragens súbitas)









won won wiwiwi

altifalantes, microfone, controlador midi opcional
duo ou trio

1. aproximar microfone de altifalante até obter feedback
2. ativar altifalantes um de cada vez
3. livre

opção do terceiro performer controlar o processamento do feedback













puc puc

bamboos, parede
tutti

colar pelo menos 1 bamboo de cada lado do corpo

1. balançar o corpo, de modo a que o bamboo bata na parede
2. cada performer deve percorrer a parede e inverter o sentido ao chegar à extremidade





grrrrrr 2

velcro, altifalantes
duo

performers e altifalantes devem começar colados à
estrutura

amplificação deve estar ligada

1. sair lentamente da estrutura









composicao e design: frederica vieira campos

fotografia: elisa vieira, vicente campos

performance: maria inês gouveia, vicente campos, frederica campos

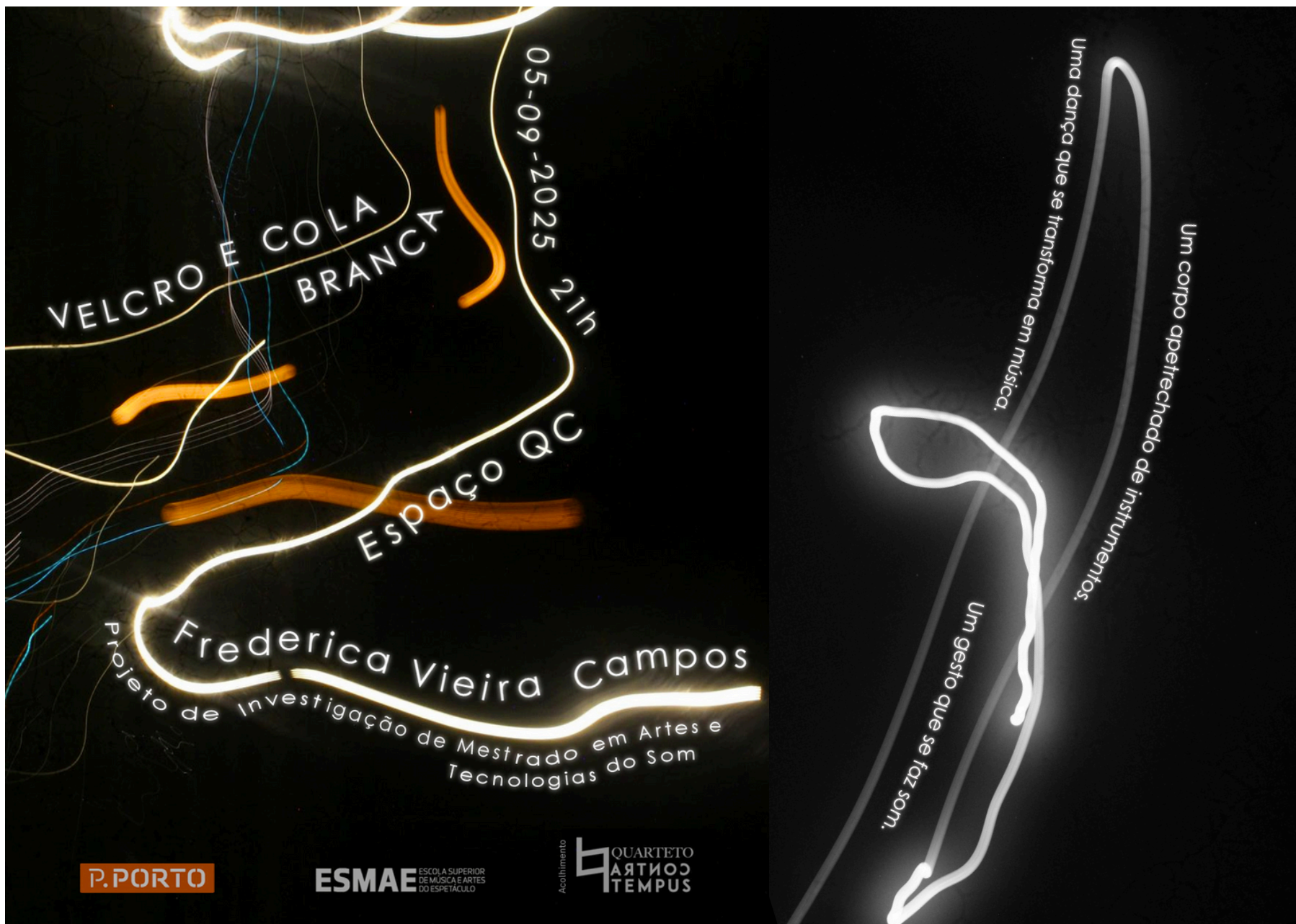




velcro e cola branca

frederica
vieira
campos

2025



Velcro e cola branca

Um concerto em cena com instrumentos que constituem figurinos, cenários e adereços. Um exercício em que Escuta, Gesto e Som compartilham, num ciclo contínuo, uma relação dinâmica na qual cada elemento influencia os demais. Um espaço onde a Escuta induz ao Gesto e o Gesto induz ao Som.

Através de gestos e movimentos, três performers ativam os instrumentos criados com materiais que noutros tempos tiveram diversas funções.

A concepção dos instrumentos, as técnicas para a sua construção e os gestos que os ativam, nascem da partilha de conhecimentos. Os instrumentos carregam consigo não só o som, mas também a memória dessa partilha.

Mais do que um estudo e uma proposta sobre a relação entre Escuta, Gesto e Som, este concerto é a celebração de um encontro — corpos, sons e pessoas.

Criação
Figurinos, objetos e som
Frederica Vieira Campos

Performance
Vicente Vieira Campos
Marta Inês Gouveia
Frederica Vieira Campos

Luz
Guilherme Mota
Bárbara Rey

Acolhimento
Quarrelho Contratempus

Fotografias
Vicente Vieira Campos

Agradecimentos
José Pinto, André Rego, Vicente Campos, Inês Gouveia, Patrícia Campos, Luís Campos, Susana Brochado, David Amoral, Elisa Vieira, Eduardo Carneiro, Nara Carvalho, Beatriz Moreira, Sérgio Cachibache, Simão Collares, Miguel Serrão, Alice Montanha, André Montanha

Design
Frederica Vieira Campos
André Montanha

Concerto inserido no Projeto de Investigação do Mestrado em Artes e Tecnologias do Som [Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo] sob orientação de Gustavo Costa e Bruno Pereira 2025

andamentos

i. GRRRRR
(velcro)

ii. TLIM TLIM PIMMM
(metais)

iii. FIFIF VUUUUUU
(flautas)

iv. TXA PUM TAC SHH
(bamboos, madeiras, baquetas,
latas, maracas)

v. TIRIM TIRIRIM
(saia)

vi. WONWON WIWIWI
(altifalantes, microfone)

vii. PUC PUC
(bamboos)

viii. GRRRRR 2
(velcro, altifalantes, microfones)

Convite ao público para se transformar em elemento ativador

Cartaz

Design: Frederica Campos e André Montanha ; Fotografia: Vicente Campos



Cartaz Quarteto Contratempus

Design: Quarteto Contratempus ; Fotografia: Vicente Campos

Projeto de investigação do Mestrado em Artes e Tecnologia do Som
Frederica Campos

VELCRO E COLA BRANCA

5 de setembro de 2025
21h00

Espaço QC
Rua Chaves de Oliveira, 132
Campanhã - Porto

Entrada Livre mediante reserva para
geral@quartetocontratempus.com
+351 935042993

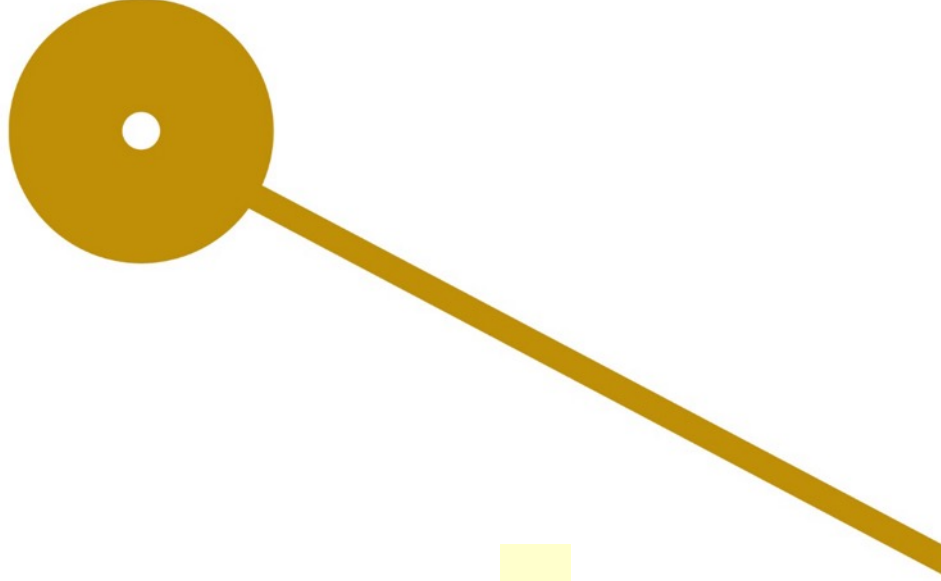
Acolhimento **QUARTETO ARTIOS TEMPUS**

Estrutura Financiada **REPÚBLICA PORTUGUESA** | **CULTURA, PATRIMÓNIO E DESENVOLVIMENTO** | **dgARTES** | **INSTITUTO DA CULTURA**

Apoio Institucional **P. PORTO** **ESMAE** | **FAVOR À SUPERIOR ESCOLA DE ARTES E ESCOLA DE MÚSICA**

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



M

MESTRADO
ARTES E TECNOLOGIAS DO SOM

Velcro e Cola Branca
Maria Frederica Reis Pinto Vieira Campos