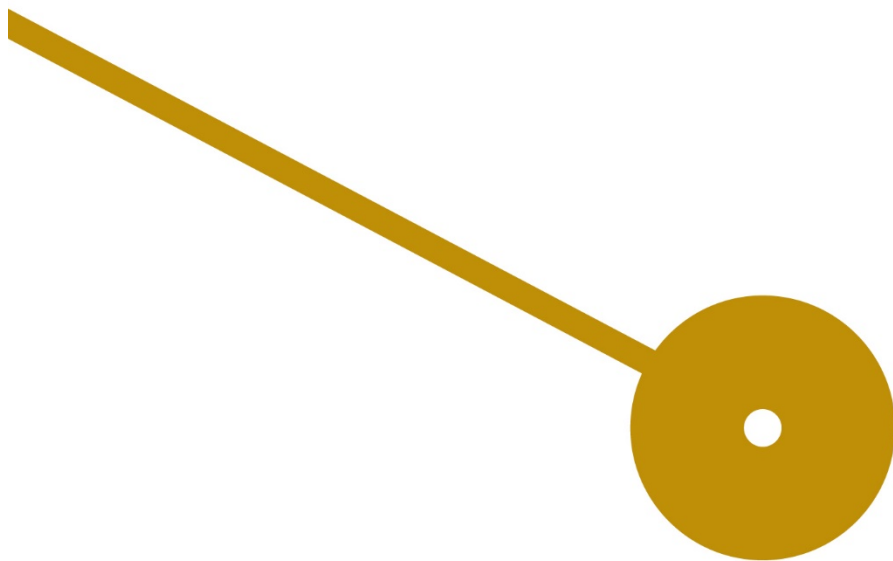




Contributos para uma materialização performativa interdisciplinar a partir do conceito de nostalgia

Inês Sofia Rodrigues Luzio

10/2018



M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
SOPROS, TUBA

Contributos para uma materialização performativa interdisciplinar a partir do conceito de nostalgia

Inês Sofia Rodrigues Luzio

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Música – Interpretação Artística, Área de
Especialização em Sopros, Tuba.

Professor Orientador
Prof^o Doutor Bruno Alexandre Bernardino Pereira

10/2018

À minha mãe; aos meus avós.

À Alice.

E a todas as vítimas dos incêndios do verão de 2017.

Agradecimentos

À minha mãe, aos meus irmãos, aos meus avós e aos meus tios pelo apoio absolutamente incondicional;

À Eva, ao Diogo, à Joana e à Andrea pelas generosas colaborações neste Projeto, que tanto o enriqueceram artisticamente;

À Júlia, por todo o apoio ao longo destes dois últimos anos;

À Mariana, à Bia, à Eva, ao Klemens e à Annika pela amizade;

À Alice;

Ao Thomas, ao professor Sérgio, ao Urban e ao Uli, pela inspiração;

Ao professor Bruno Pereira, pela partilha, pela paciência e por todo o apoio;

A todos quantos, de uma forma ou doutra, fizeram parte deste processo; aos que partilharam as suas ideias e perspetivas, e aos que me iluminaram certos caminhos.

Nota Prévia

Todas as traduções, salvo expressamente indicado, foram realizadas pela autora. Os textos em português do Brasil foram adaptados para o português de Portugal, com o intuito de garantir a coerência interna do texto.

Os nomes das pessoas envolvidas nas pesquisas de campo foram substituídos por nomes fictícios por questões de privacidade.

Optámos por seguir, como base, as normas de citação APA, 6ª edição.

Segue-se o Acordo Ortográfico de 1990.

Resumo

Neste Projeto partimos dos universos da nostalgia e da memória das raízes, do exílio e do luto pela impossibilidade de retorno. Procuramos contribuir para uma repossibilitação artística destes conceitos e desafiamo-nos a construir um objeto performativo a partir deles.

Contributos para uma materialização performativa interdisciplinar a partir do conceito de nostalgia procura abrir espaço à afirmação do eufónio no contexto das práticas performativas contemporâneas. Nela cruzam-se os territórios da voz, da notação gráfica, da improvisação conceptual, e do vídeo, numa direção interdisciplinar.

No presente trabalho escrito fundamentamos o processo adotado na transformação do conceito central de *nostalgia*, e na sua materialização em performance. E refletimos sobre o papel da investigação artística aplicada na aproximação a respostas às questões centrais que nos acompanham neste processo criativo.

Palavras-chave

nostalgia, performance, eufónio, voz, partituras gráficas, improvisação conceptual, interdisciplinaridade.

Abstract

In this Project, we take the universes of nostalgia and memory of the roots, exile and mourning for the impossibility of returning. We search for possibilities of artistic expression that symbolize these universes, and we challenge ourselves to use them in a performative construction.

Contributions to a materialization of an interdisciplinary performance from the concept of nostalgia seek to claim the position of the euphonium in the context of contemporary performance practices. It crosses the territories of voice, graphic notation, concept improvisation, video, in an interdisciplinary direction.

In this dissertation, we explain the process that we used to transform the central concept of *nostalgia*, and how we materialized it in a performance. And we reflect about the role of the practiced based research in the approach to answers to the central questions which come out from this creative process.

Keywords

nostalgia, performance, euphonium, voice, graphic scores, concept improvisation, interdisciplinary.

Índice

Agradecimentos.....	vi
Nota Prévia	vii
Resumo.....	viii
Abstract.....	ix
Índice de Figuras.....	xi
Introdução	1
Capítulo I. Nostalgias – à volta do conceito.....	5
1.1 O retorno impossível	7
1.2. Exílios.....	9
Capítulo II. Análise – dimensões expressivas e ferramentas	15
2.1. Vozes incommunicantes	15
2.1.1. A voz desconstruída/ desarticulada.....	17
2.1.2. A voz transformada	20
2.2. Entre a notação gráfica e a improvisação conceptual.....	23
2.2.1. Reflexão sobre os porquês	23
2.2.2. A notação gráfica: de Cage a Logothetis	25
2.2.3. A improvisação conceptual.....	28
2.3. Kurtág e os fragmentos de memória.....	29
2.4. Do vídeo na performance musical à interdisciplinaridade	31
Capítulo III. Materialização – esboços da performance	35
3.1. Nostalgia – a performance	36
3.1.1. Parte I - Paisagem de um Tempo	37
3.1.2. Parte II - Palavras em branco entre espaços vazios.....	40
3.1.3. Parte III – Quatro	42
Conclusão.....	45
Referências bibliográficas	49

Anexos	52
Anexos I – Partituras das obras interpretadas em <i>Nostalgia</i>	52
Anexos II – Notas, esboços e partituras do duo Ruby the Grap!	61
Anexos III – Exemplos de improvisações conceituais trabalhadas.....	67
Anexos IV – Vídeos e áudios.....	69
Anexos V – Imagens do espaço da performance.....	70
Anexos VI –<i>Frames</i> de alguns dos planos de vídeo utilizados em <i>Nostalgia</i>	71
Anexos VII – Biografias dos artistas colaboradores	73

Índice de Figuras

Fig. 1 Gorchakov na cena final de <i>Nostalgia</i>	14
Fig. 2 Imagem captada na aldeia do Bocado, concelho de Arganil	34
Fig. 3 Escala de tempo em <i>Paysage de temps</i>, Anestis Logothetis.....	37
Fig. 4 Sinais de ação em <i>Paysage de temps</i>, Anestis Logothetis	37
Fig. 5 Excerto de <i>Odyssee</i> (1969), parte do ensemble, Anestis Logothetis	38
Fig. 6 Excerto da versão para viola solo de <i>Króó György</i>, György Kurtág.....	41
Fig. 7 Excerto da segunda parte de <i>Empty Words</i> (Cage, <i>Empty Words</i>, 1974).....	41
Fig. 8 Exemplo de time-bracket em <i>Four</i>⁶, do <i>Player 1</i>, John Cage.....	42

Introdução

Contributos para uma materialização performativa interdisciplinar a partir do conceito de nostalgia é o corolário dos últimos dois anos de investigação e reflexão sobre os universos da nostalgia e da memória das raízes, do exílio e do luto pela impossibilidade de retorno. Assume a forma de uma investigação artística no contexto do Mestrado em Música - Interpretação Artística, da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE), cumprindo o primeiro objetivo a que me propus ao iniciar este programa de estudos – o de contribuir para o repertório de possibilidades de enquadramento do eufónio no contexto das práticas performativas contemporâneas.

Quando iniciei este processo, em setembro de 2016, sabia, já, do meu interesse em desenvolver um trabalho de cariz interdisciplinar, seguindo uma linha de pesquisa baseada na prática (*practise based research*). Inicialmente, planeava dirigir a investigação no sentido de estabelecer pontes teórico-práticas que sustentassem e justificassem o diálogo entre a música e o teatro, partindo de um trabalho de colaboração contínua com atores (fazia, nesta altura, as primeiras incursões no teatro instrumental de Mauricio Kagel e Vinko Globokar).

No início do segundo ano de mestrado, o meu interesse na construção de um espetáculo de teatro-música¹ foi-se, contudo, diluindo. Um dos fatores que mais contribuiu para isso foi a dificuldade que identifiquei em fazer esse trabalho contínuo de experimentação enquanto residia noutra país (tinha iniciado em setembro do ano passado um período de mobilidade em Lucerna, na Suíça). Para além dos constrangimentos da língua, a escola onde estava a estudar não tinha um departamento de teatro, pelo que o contacto com atores estava, à partida, ainda mais dificultado.

Pouco depois disso, em meados de outubro, têm lugar dois episódios que viriam a redefinir mais claramente o caminho que viria a seguir. Em primeiro, numa das aulas de *Frei Improvisation* que estava a frequentar, na Hochschule Luzern, trabalhamos a partir de uma proposta de improvisação minha que utilizava a palavra *nostalgie* (tinha descoberto, uns dias

¹ Utilizamos, aqui, a definição de teatro-música que surge nos trabalhos da investigadora do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), da Universidade Nova de Lisboa, Maria João Serrão, como equivalente do francês *theatre musical*, ou do alemão *musike theater*, que não deve ser confundido com o género da Broadway, da revista, etc., comumente designado de teatro musical.

antes, que a palavra se escrevia de formas muito semelhantes em praticamente todas as línguas europeias, o que me tinha despertado a atenção). Em resposta a essa proposta, o professor, Urban Mäder, perguntou-me se conhecia o filme *Nostalghia*, do Andrei Tarkovsky. Efetivamente não conhecia, mas fui vê-lo nesse mesmo dia, e fiquei imediatamente fascinada com o universo melancólico e enigmático que Tarkovsky captara.

Entretanto, entre os dias 15 e 16 de outubro, vários incêndios deflagram nos concelhos dos distritos de Coimbra, Castelo Branco, Guarda e Viseu. Um dos concelhos afetados era o meu, de Arganil. Sabia, apenas que o incêndio, com várias frentes ativas a partir da tarde do dia 15, assumia grandes proporções, mas não tinha contacto com a minha família, uma vez que as comunicações estavam completamente interrompidas. As notícias começaram a chegar com mais clareza apenas dois dias mais tarde. No meu concelho, várias dezenas de casas tinham sido destruídas, 4 pessoas tinham perdido a vida, e mais de 90% da área florestal tinha desaparecido.

Este acontecimento rapidamente se transformou numa *nostalgia* sufocante (era assim, pelo menos, que a identificava), pela perda de um património, material, mas, também, profundamente emocional, ao qual não me sentia sequer verdadeiramente capaz de prestar luto, pela distância física que me separava, e pela impossibilidade de compreender a dimensão da catástrofe.

A partir daqui, tornou-se claro que me aproximaria de uma estética mais sóbria, como a que reconhecia em *Nostalghia*, e que optaria por uma performance de base mais puramente musical.

Do ponto de vista metodológico, assumimos, como já atrás referimos, uma perspetiva de investigação artística aplicada (pesquisa baseada na prática); reconhecemos a pertinência da sua utilização, uma vez que ela é geradora dos seus próprios critérios internos, afirmando-se como uma combinação entre obra e reflexão sobre o objeto de estudo, enfatizando a característica de autocrítica profundamente reflexiva (Hannula apud Pereira, 2016, p.30).

Nesta linha metodológica, a prática, sendo orientada para o seu conteúdo, combina as componentes artística e de pesquisa, e tem um pendor autocrítico e reflexivo. (Pereira, 2016, p. 29). Segundo o artista-investigador Bruno Pereira, trata-se de uma metodologia que assenta numa “observação participante e nativa da própria investigação onde o próprio investigador faz parte do processo e concretiza-se como parte do objeto de estudo”, ou seja, “a prática e a teoria exteriorizam-se num evento que é observado e interpretado, se faz ou se refaz, uma e

outra vez, afetando e sendo afetado, em busca da sua qualidade intrínseca e extrínseca.” (Pereira, 2016, p. 32)

Significa isto que, para além da revisão bibliográfica e do enquadramento do estado da arte, sobre o conceito da nostalgia em si, mas, também, sobre todas as ferramentas implicadas, recorreremos a outros procedimentos. Entre eles, a recolha de materiais estimuladores ao processo criativo (textos literários, filmes, gravações, entrevistas/ conversas informais, etc.); a participação em outros projetos interdisciplinares, e a prática da improvisação e da interpretação de partitura gráfica noutros contextos externos ao projeto artístico; a pesquisa de repertório, e a análise da sua adequação à construção da performance; a transcrição de obras para eufónio (escritas originalmente para outros instrumentos); a realização de gravações, áudio e vídeo; o recurso às ferramentas de manipulação eletrónica do material sonoro.

O corpo do trabalho organiza-se em três capítulos: - Capítulo I. Nostalgias – À volta do conceito; - Capítulo II. Análise – Dimensões expressivas e ferramentas; - e Capítulo III. Materialização – Esboços da performance.

No primeiro capítulo, refletimos sobre o conceito, ou conceitos, de *nostalgia*, sob vários ângulos de observação diferentes. Começamos por analisar as origens da palavra, e as diferentes aceções que foi assumindo no decurso dos últimos séculos, para, depois, nos subcapítulos 1.1. e 1.2. nos focarmos em análises e reflexões contemporâneas sobre a problemática, úteis como pontos de partida para o processo criativo.

No segundo capítulo, por sua vez, aquilo a que nos propomos é um desenvolvimento detalhado sobre as ferramentas que escolhemos utilizar para a expressão das dimensões que identificamos na nossa perspetiva geral de *nostalgia*. Em cada um dos subcapítulos, justificamos o porquê e o como da utilização dessas ferramentas, ao mesmo que as enquadrámos no contexto das práticas performativas contemporâneas.

O terceiro e último capítulo é dedicado à descrição do processo de construção da performance final – *Nostalgia*. Dividimos o capítulo nas três partes que compõe a performance, e desenvolvemos cada uma delas com considerações gerais sobre os processos de interpretação das peças escolhidas, justificando as decisões tomadas acerca da instrumentação e da forma.

Concluimos, por fim, com considerações finais, essencialmente, autorreflexivas sobre todo o processo que descrevemos. Poderemos efetivamente falar de uma materialização de um conceito abstrato? Será possível fazê-lo através da apropriação de obras já existentes no

grande repertório da música erudita contemporânea? Qual o lugar dos instrumentos escolhidos? Poderiam ser facilmente substituídos por outros? E as dimensões em que decompomos o conceito de nostalgia? Terão elas significância para outros?

Capítulo I. Nostalgias – à volta do conceito

Nostalgia é de facto uma palavra fundamentalmente moderna, um termo criado para denominar uma ideia advinda de uma forma de estar no mundo típica da modernidade e uma expressão que concentra um conjunto de questões que a modernidade não resolveu de forma clara. (Natali, 2006, p. 18)

Em 1688, o médico suíço Johannes Hofer utilizava pela primeira vez num tratado, e em toda a literária até aí existente, a palavra *nostalgia*. Criada por ele a partir da conjugação das palavras gregas *nostos* (voltar para casa) e *algos* (sofrimento, condição dolorosa), *nostalgia*, que pretendia, então, “descrever a dor provocada pela impossibilidade de saciar o desejo de voltar para casa” (Natali, 2006, p. 18), respondia à necessidade que havia identificado da existência de uma palavra propriamente científica para designar uma condição que, segundo ele, era fundamentalmente médica. (Natali, 2006, p. 18). Considerada como uma doença até aos inícios do século XIX, à *nostalgia* eram essencialmente associados os seguintes sintomas: pensamentos persistentes acerca do lar, ataques de choro, ansiedade, ritmos cardíacos irregulares, anorexia, insónia, e sensações de insuficiência respiratória. (Arndt, Routledge, Sedikides & Wildschut, 2006, p. 975).

Identificava-se, portanto, uma nova doença, com uma etiologia e sintomatologia próprias, fundamentada numa visão negativa e doentia sobre a tendência de fixação ao passado; uma forma de pensar, como nos descreve Natali em que a “racionalidade precisava de ser um objeto louvável; a morte devia ser vista como a conclusão definitiva e irreversível de uma temporalidade progressiva e linear²; o passado e o presente precisavam de ser vistos como esferas distintas; e um valor positivo devia ser associado à mobilidade e à novidade”. (Natali, 2006, pp. 18-19).

Difundida por toda a Europa, apenas com pequenas variações de escrita entre as várias línguas europeias – como exemplos: *nostalgie* no francês e alemão; *nostalgi* no sueco e norueguês – a *nostalgia* foi largamente estudada e diagnosticada por quase dois séculos, sobretudo nos países da Europa Central (em especial na Suíça, na Alemanha e na França). Segundo Natali, a literatura médica sobre o assunto nos séculos XVIII e XIX está repleta de casos de *nostalgia* clínica, muitos dos quais terão resultado na morte dos pacientes. Noutros casos, indivíduos vítimas da doença eram capazes de cometer atos de uma extrema violência.

² A desconstrução desta “temporalidade progressiva e linear”, originada pela ação da memória, assume-se como um dos conceitos fundamentais deste trabalho, como se verá no próximo capítulo.

Um exemplo representativo é reconstruído ficcionalmente no filme *Nostalghia* (1983)³, do cineasta Andrei Tarkovsky, quando Eugenia relata a Andrei a história de uma criada que incendiou a casa dos patrões na esperança de poder regressar à sua terra natal (Guerra & Tarkovsky, 1983).

Na segunda metade do século XIX, porém, os registos de diagnóstico de *nostalgia* na literatura médica deixam, praticamente, de existir, parecendo, assim, anunciar a erradicação da doença. Esta superação era atribuída principalmente ao desenvolvimento dos meios de comunicação e de transporte na Europa, que teriam transformado os europeus em indivíduos mais independentes e autossuficientes, portanto “menos suscetíveis à fixação doentia a lugares ou pessoas específicos” – no fundo, uma “conquista da civilização moderna (e não a ocultação de um problema não resolvido)” (Natali, 2006, p. 40).

O que acontecia não era, no entanto, o desaparecimento da *nostalgia*, mas sim a transformação de um conceito clínico numa forma de melancolia ou depressão – uma desordem do foro psicológico, portanto. Segundo Arndt et al. esta conotação da nostalgia terá ficado a dever-se à equiparação da palavra *nostalgia* com a palavra *saudade*⁴, algo que só se reverteria no fim do século XX, altura em que os dois conceitos voltariam a ser tratados conceitualmente de forma diferente (Arndt, 2006, p. 975). De facto, o que Arndt et al. nos descreve é a existência de uma literatura vasta acerca da *saudade* (*homesickness*), que se concentra nos problemas psicológicos associados à transição para sistemas de internato ou para a universidade – quando esta última implica a deslocação para outras cidades e o afastamento da casa dos pais. Ao passo que a investigação empírica acerca da nostalgia se concentra maioritariamente, na atualidade, nos campos da publicidade e da psicologia do consumismo (Arndt et al., 2006, p. 976) o que, aliás, comprovamos pela literatura encontrada acerca dos estudos realizados em universidades portuguesas sobre a relação da nostalgia com o turismo⁵.

À parte disso, um número talvez menor de outros investigadores, como é, aliás, o caso de Arndt et al., aprofundam os seus estudos sobre o fenómeno da nostalgia, nomeadamente no que diz respeito às suas possibilidades de “assinatura afetiva”. Entramos agora num território

3 Ao qual, aliás, voltaremos mais tarde neste capítulo pela importância que desempenhou na definição estética deste trabalho.

4 Utiliza-se, aqui, a palavra *saudade* como tradução da palavra inglesa *homesickness*. “In part, this gloomy perspective can be attributed to the fact that nostalgia has long been equated with *homesickness*.” (Wildschut, 2006, p. 975)

5 São os casos de Rodrigues (2012) e Castro (2013).

em que as possibilidades “afetivas” da nostalgia se dividem em: emoção positiva – em que a nostalgia é definida, por exemplo, como uma “evocação positiva de um passado vivido” (David, 1979 *apud* Wildschut, 2006, p. 976); emoção negativa – em que o indivíduo se relaciona com o passado com tristeza e luto; e emoção mista – definida, por exemplo, como uma “emoção positiva com tons de perda” (Johnson-Laird and Oatley (1989) *apud* Wildschut, 2006, p. 976).

Apesar do elevado interesse da discussão das possíveis “assinaturas afetivas” da *nostalgia* no contexto dos estudos da psicologia atual, redirecionaremos, agora, o nosso foco para outras perspectivas sobre o assunto, que nos chegam através de áreas como a teoria da literatura (o caso dos estudos em literatura comparada de Svetlana Boym) e a sociologia. Fazemo-lo no sentido de ampliar o campo de possibilidades de apreensão do conceito que tratamos, de uma forma tendencialmente mais poética que científica.

1.1 O retorno impossível

A nostalgia moderna é um luto pela impossibilidade do retorno mítico, pela perda de um mundo encantado com fronteiras e valores bem definidos; poderia ser uma expressão secular de um desejo espiritual, uma nostalgia pelo absoluto, uma pátria que é tanto física como espiritual, a unidade edénica de tempo e espaço anterior à entrada na história. O nostálgico procura um destinatário espiritual. Ao encontrar o silêncio, procura sinais memoráveis, desesperadamente interpretando-os de forma errada. (Boym, 2001, p. 8)

Uma perspectiva especialmente adotada sobre a *nostalgia*, que a faz, aliás, afastar-se da *saudade*, é a da impossibilidade de regresso a uma pátria, na verdade, *ficcionada* pelo nostálgico. Esta, apesar de ancorada na pátria física, extravasa a sua dimensão material em complexas relações identitárias.⁶

Entre as possíveis causas para esse fenómeno estará, segundo nos aponta Boym na introdução ao seu *The Future of Nostalgia*, o facto de a nostalgia ser, na verdade, o anseio por um tempo diferente – o da nossa infância, com o “ritmo lento dos nossos sonhos” (Boym,

⁶ Voltando um pouco atrás, era esta evidência que, já nos séculos XVII e XVIII, levava os médicos a considerar a nostalgia incurável, por se constatar que, em muitos dos casos identificados, o mero regresso a casa já não era suficiente. (Boym *apud* Brás, 2013, p. 181)

2001, p. xv). Como se, num sentido mais lato, a nostalgia não fosse mais do que a rebelião contra as concepções modernas acerca do tempo, do tempo histórico e do progresso – a já citada temporalidade progressiva e linear.

Os nostálgicos desejam apagar a história e transformá-la em mitologia privada ou coletiva, de modo a revisitar o tempo como o espaço, recusando render-se à irreversibilidade do tempo que aflige a condição humana. (Boym, 2001, p. xv)

Longe de ser uma perspectiva inédita, esta ideia de relação mais próxima da *nostalgia* com o tempo do que com o espaço⁷ tinha já sido sugerida pelos filósofos do século XVIII, Rousseau e Kant, que acreditavam que a distância temporal seria mais significativa que a espacial à manifestação deste estado emotivo.

O que o nostálgico deseja não é o lugar da sua juventude, mas a juventude em si, a sua infância. O seu desejo, não de uma coisa concreta que não pode ser recuperada, mas sim de um tempo que é irrecuperável. (Strarobinski *apud* Rodrigues, 2012, p. 38)

Numa outra perspectiva, Berger, Berger & Kellner dão-nos conta de uma configuração alternativa da *nostalgia* nas sociedades atuais. No seu livro *The homeless mind* (“a mente sem lar”), sugerem-nos que os processos de modernização das sociedades, particularmente nas áreas da produção tecnológica e da burocracia (serviços), têm conduzido os indivíduos a situações de ansiedade e de alienação ao introduzir-lhes variadas perspectivas, frequentemente contraditórias (implicando muitas vezes, como sabemos, questões éticas particularmente delicadas). Na tentativa de resolver essa dissonância cognitiva⁸, o indivíduo tende a adotar processos de pensamento diferentes para a vida pública e privada. Esta ação retira-lhe, progressivamente, a sensação de pertença a um universo particular, e contribuiu para o despoletar de sentimentos de isolamento, que o conduzem a um estado psicológico de “sem abrigo”. (Berger et al. *apud* Rodrigues, 2012, p. 36)

7 O material sonoro relaciona-se, também ele, mais diretamente com o tempo, como *condenado* da sua irreversibilidade, do que com o espaço, por ser incapaz de se materializar. Esta relação última entre som e nostalgia será particularmente significativa para este trabalho.

8 Dissonância cognitiva é um tipo de desconforto causado ao indivíduo quando este sustém ideias contraditórias em simultâneo. (Rodrigues, 2012, p. 36)

O efeito secularizador da pluralização [conceitos desenvolvidos em *The Homeless Mind*] que tem andado de mãos dadas com outras forças secularizadoras na sociedade moderna. A consequência final de tudo isso pode ser colocada de forma muito simples (embora a simplicidade seja artilosa): o homem moderno tem sofrido de uma condição profunda de “sem abrigo”. O equivalente ao carácter migratório da sua experiência da sociedade e de si mesmo tem sido o que pode ser chamado metafisicamente de perda do “lar”. Não precisamos de dizer que esta condição é, evidentemente, difícil de suportar. Por essa razão, ele cria as suas próprias nostalgias – nostalgias, isto é, [como escudos de proteção] para que possa alcançar a condição de se “sentir em casa” na sociedade, consigo mesmo, e, em última instância, no universo. (Berger et al., 1974, p. 77)

1.2. Exílios

A principal característica do exílio é uma dupla consciência, uma dupla exposição de diferentes tempos e espaços, uma constante bifurcação. (Boym, 2001, p. 256)

A palavra exílio (do *ex-salire*) relaciona-se com a ideia de *ser expulso de* – é tanto sobre o sofrimento da expulsão/ deportação, como da possibilidade do começo de uma nova vida (Boym, 2001, p. 256).⁹ Essa saída (salto) origina uma fenda, muitas vezes intransponível – que revela a incomensurabilidade (e a discrepância) do que se perdeu e do que é encontrado no novo lugar (Boym, 2001).

Ao exilado, por sua vez, é sempre associado o lugar de onde parte, algo que a comunidade encara tendencialmente de forma negativa – a ideia do ser estranho (de fora) (Workman, 1995, p. 30). Na verdade, se tomarmos uma posição histórica mais alargada – note-se que o exílio é tão antigo quanto o mito da expulsão de Adão e Eva do Jardim do Éden – constatamos que os exilados e os bilingues foram sempre tratados com suspeita e descritos como pessoas com um “duplo destino” ou um “meio destino”, tal como os adúlteros, os traidores, os “comerciantes de alma perdida”, os fantasmas. (Boym, 2001)

⁹ Considera-se, aqui, tanto o exílio voluntário (dos emigrantes portugueses na Suíça, como exemplo) como o exílio involuntário.

Tomando esta perspectiva sociocultural em consideração apenas na medida em que contribui para a intensificação da sensação de alienação do indivíduo, debruçamo-nos, antes, na(s) *nostalgia(s)* dos exilados.¹⁰

A condição de exílio é especialmente dolorosa para o nostálgico pela verdadeira impossibilidade de retorno à pátria *real*, o que o priva, até mesmo, da desilusão que pudesse sentir pela não identificação da pátria *ficcionada* com a *verdadeira*. É nesta situação extrema que a nostalgia se manifestava particularmente instável, sendo impossível de fixar num só tempo e espaço, o que, segundo André Aciman, faz com que o seu verdadeiro lugar não seja numa ou em duas terras diferentes, mas no constante movimento entre elas. (Brás, 2013, p. 183)

A natureza da nostalgia será como a da mente, de “perpétua oscilação”, pelo que a casa espiritual do nostálgico estará na deslocação, e não nos lugares em si: “A deslocação, enquanto conceito abstrato, torna-se a casa tangível” (Aciman, 2001: 139). (Brás, 2013, p. 183)

O nostálgico vê-se, por isso, sem outra alternativa que a de regressar à pátria, *real* ou imaginada, apenas através do sonho ou da vigília. Deparando-se inevitavelmente com as imagens imperfeitas da pátria que encontra (através das projeções que ele próprio cria), é obrigado a coabitar com duplos e fantasmas; tanto o *lar* original perdido como a nova *casa* se lhe afiguram assombrados (Boym, 2001, p. 251); e com nenhum dos dois é capaz de se sentir verdadeiramente identificado.

É esta alienação brutal que vemos espelhar-se no personagem principal de *Nostalghia*, Gorchakov¹¹, cumprindo o desejo primeiro do realizador.

10 Não ignoramos a situação dos exílios em massa da atualidade, mas reconhecemos a incapacidade de abarcar, aqui, a realidade trágica e profundamente complexa dos refugiados do médio oriente.

¹¹ Andrei Gorchakov, poeta russo que viaja até à Itália com a finalidade de reunir material sobre Beryózovsky, um compositor russo, servo, sobre cuja vida está a escrever o libreto de uma ópera. Este compositor tinha sido enviado pelo seu senhor para estudar em Itália, onde permaneceu vários anos. Contudo, no fim, levado pela mesma “inexorável nostalgia russa”, acabou por regressar à Rússia feudal, prescindindo da sua liberdade, onde, pouco tempo depois, acabou por se suicidar. (Tarkovsky, 1990, pp. 243-244)

Em última instância, eu queria que *Nostalghia* estivesse livre de tudo o que fosse incidental ou irrelevante, e que pudesse antepor-se ao meu objetivo principal: o retrato de alguém em profundo estado de alienação em relação a si próprio e ao mundo, incapaz de encontrar um equilíbrio entre a realidade e a harmonia pela qual anseia, num estado de nostalgia provocado não apenas pelo distanciamento em que se encontra de seu país, mas também por uma ânsia geral pela totalidade da existência. (Tarkovsky, 1990, p. 246)

E é isto que reconhecemos metaforicamente na poderosa cena final, em que Tarkovsky coloca a paisagem russa dentro das paredes da catedral italiana (ver Fig. 1). Uma alegoria à divisão interior do herói, que será também o reflexo, como nos sugere o próprio Tarkovsky, da sua “nova totalidade, na qual as colinas toscanas e o interior da Rússia fundem-se indissolúvelmente” (Tarkovsky, 1990, p. 259); um novo mundo interno, em que as coisas se fundem naturalmente e por si mesmas, e em que a sua (nossa) “estranha e relativa existência terrena” é dividida, impossibilitando-o de viver como até então vivera, e conduzindo-o à morte (Tarkovsky, 1990, pp. 258, 259).

Profundamente autobiográfico, *Nostalghia* é o primeiro dos dois filmes de Tarkovsky realizados fora da então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) na condição, também ele, de exilado; e é partir dele que o realizador reforça a sua posição junto de outros artistas russos – entre eles os escritores Nabokov, Brodsky e Kabakov, analisados por Boym – de fixação pela *nostalgia russa*¹². Todos eles pareciam obcecados com a pátria, com o regresso a ela, mas nenhum deles regressou alguma vez à Rússia; apesar do regresso a casa se ter tornado uma força motriz nas suas obras (Boym, 2001, p. 258).

12 Eu desejava fazer um filme sobre a nostalgia russa – a respeito daquele estado mental peculiar à nossa nação e que afeta os russos que estão longe da sua pátria. Encarei isso quase como um dever patriótico, segundo entendo o conceito. Queria que o filme fosse sobre o apego fatal dos nossos às raízes nacionais, ao passado, à cultura, aos lugares onde nasceram, às famílias e aos amigos; um apego que carregam consigo por toda a vida, seja qual for o lugar em que o destino possa tê-los lançado. Os russos raramente são capazes de se adaptar com facilidade, de aceitar um novo estilo de vida. Toda a história da emigração russa corrobora a visão ocidental de que “os russos são maus emigrantes”; todos conhecem a sua dramática incapacidade para serem assimilados, e a ineficácia desajeitada dos seus esforços para adotar um estilo de vida diferente do seu.” (Tarkovsky, 1990, p.242)

Se esta *nostalgia russa* é efetivamente diferente de outras, até mesmo da nossa, dificilmente o saberemos. Mas podemos agarrar-nos àquelas que vivemos e vimos, procurando-lhes a essência.

Especialmente significantes são os exílios simbólicos que associamos às vítimas dos incêndios do 15 de outubro de 2017¹³ (nos distritos de Coimbra, Castelo Branco, Guarda e Viseu), em particular os desalojados, que viram as suas casas completamente destruídas pelo fogo. Alguns deles, como a dona Idalina Rocha, são todos os dias assombrados pela memória das suas casas a serem consumidas pelas chamas (um cenário que também reconhecemos nos filmes de Tarkovsky, na cena final de *O Sacrifício*, de 1986).

Aqui, o exílio forçado é provocado pela destruição da materialização física do *lar*, pela impossibilidade de recuperar os objetos onde se haviam guardado as memórias – como se, de certo modo, uma parte do passado se tivesse desvanecido.

Como alguns outros, também a dona Idalina teve a *sorte* (diríamos desatentamente) de poder regressar a casa – uma nova no lugar da antiga. Mas este exílio perdurará sempre.

Sempre vivi aqui, não vi renascer, mas vi morrer, a minha casa. (retirada a partir de umas das conversas registadas com a dona Idalina)

13 Na introdução a este trabalho fundamentamos, com detalhe, a importância que este acontecimento teve para o projeto que, aqui, apresentamos.



Gorchakov na cena final de *Nostalghia*

Meu caro Pyotr Nikolayevich

Há dois anos que estou em Itália, e estes dois anos têm sido muito significativos, tanto para o meu trabalho de compositor como para a minha vida pessoal.

Na noite passada tive um estranho pesadelo. Eu estava a escrever uma importante ópera, para ser executada no teatro do meu amo, o conde. O primeiro ato passava-se num grande parque cheio de estátuas, e essas estátuas eram representadas por homens nus, maquilhados com tinta branca, e que eram obrigados a ficar imóveis, de pé, durante um longo tempo. Eu mesmo estava a representar o papel de uma destas estátuas, e sabia que, se me movesse, um castigo terrível me esperava, pois o meu amo e senhor estava ali em pessoa, observando-nos. Podia sentir o frio a subir pelos meus pés, e ainda assim não me movi. Por fim, justamente quando senti que não tinha mais forças, acordei. Estava cheio de medo, pois sabia que não era nenhum sonho, mas a própria realidade.

Eu poderia tentar assegurar-me de nunca mais voltar à Rússia, mas pensar nisso é como pensar na morte. Não posso acreditar que, no resto da minha vida, não me seja dada a rever a terra onde nasci: as bétulas e o céu da minha infância.

Cumprimentos afetuosos do seu pobre e abandonado amigo,

Pavel Sosnovsky

Capítulo II. Análise – dimensões expressivas e ferramentas

Apresentamos, agora, as decisões mais significativas tomadas sobre as várias possibilidades de trabalhar o conceito da *nostalgia*, tentando, sempre que possível, integrar a multiplicidade de aceções que vimos com ela se relacionarem intimamente.

Ao invés de procurar a aproximação a uma “assinatura afetiva” específica, (como vimos no capítulo anterior), pretendemos que este trabalho seja, antes, um intermediário à construção e/ou reestruturação de múltiplas possibilidades de *nostalgia*. Assim, procuramos neste conceito as expressões das dimensões: *tempo*; *espaço*; *incomunicação*; e *silêncio*, enquanto analisamos as complexas tensões geradas entre elas – e as transpomos para elementos passíveis de serem concretizados artisticamente.

Estes elementos, ou ferramentas: - a voz desconstruída/ desarticula e a voz manipulada; a notação gráfica e a improvisação conceptual; as peças-fragmento do Kúrtag; e o vídeo interagem de forma interdisciplinar, na construção de uma proposta performativa interdisciplinar. Todas elas contêm em si um vasto universo de outras propostas, mais ou menos significantes no curso da história da música mais recente. Pela evidente impossibilidade de, no presente trabalho, analisar e apresentar todas elas, restringimo-nos às que maior influência desempenharem na construção deste projeto artístico – quer as diretas, quer as que, de forma indireta, contribuíram, no decurso dos dois últimos anos, para a aproximação a uma estética específica.

2.1. Vozes incommunicantes

Ao tentar fugir do exílio, Benjamin regressa à ideia de exílio enquanto primeira metáfora da linguagem e da condição humana. (Boym, 2001, p. 257)

Vimos já como exilados e bilingues desde sempre partilharam a pena de um “duplo destino” ou um “meio destino”, julgados como almas perdidas, e tratados com suspeita. A relação intrínseca do exílio com a linguagem é tão antiga quanto o mito da destruição da Torre de Babel, que terá separado os povos e dado origem às diferentes línguas do mundo; e foi frequentemente exemplificada por poetas expulsos da sua pátria, como Ovid e Dante (Boym, 2001).

Efetivamente, é na língua – e na necessidade de comunicação que lhe está inerente – que o exilado encontra alguns dos maiores desafios na aproximação emocional à nova *casa*. Alguns escritores e linguistas têm observado que os bilingues têm, frequentemente, problemas com a autotradução, seja porque diferentes línguas ocupam diferentes *estratos mentais*, ou porque existem estranhas conjunções entre elas, das quais os indivíduos não conseguem facilmente desembaraçar-se. A consciência bilingue não é, portanto, a soma de duas línguas diferentes, mas sim um estado mental totalmente distinto (Boym, 2001).

A necessidade de permanência nesta “consciência bilingue” provoca inevitavelmente uma sensação de desconforto no exilado – como nos confessa Tarkovsky de como se sentira aquando das gravações de *Nostalghia*, em Itália, “eu estava angustiado por ter me separado da família e do modo de vida a que estava habituado, por estar trabalhando em condições inteiramente estranhas e até mesmo por estar me expressando numa língua estrangeira” (Tarkovsky, 1990, p. 244).

Não pensemos, contudo, que as dificuldades que apresentamos se restringem àqueles que, numa situação de exílio, se vêm forçados à condição de bilingue. Gorchakov, numa das cenas particularmente famosas de *Nostalghia*, diz para a criança que surge na casa em ruínas onde se encontra numa espécie de ritual, que “os sentimentos que não se expressam, não se esquecem” (Guerra & Tarkovsky, 1983). Como o amor, e o ódio, a *nostalgia* parece elevar-se a esse grupo de sentimentos de difícil expressão e explicação. Mas mais, pela sua natureza, o nostálgico encontra conforto mais imediato no silêncio da sua alienação, que o leva à cada vez maior incapacidade de comunicação – o que aqui referimos como *incomunicação*.

A forma que nos pareceu mais adequada à expressão deste complexo universo da *incomunicação* foi o recurso à palavra, não de uma língua particular, nem na sua forma original, mas, antes, desconstruída/ desarticulada, e transformada. A voz, veículo primário de comunicação entre os indivíduos, é aqui utilizada como meio expressivo de uma linguagem própria, diferente das que aprendemos a reconhecer através de relações semânticas (semióticas) com o mundo à nossa volta – uma linguagem que anseia comunicar o *incomunicável*.

2.1.1. A voz desconstruída/ desarticulada

Relacionamos diretamente este conceito de voz desconstruída/ desarticulada com as obras-partitura de John Cage (1912-1992), em especial *Empty Words* (1973/1974), texto resultante da transformação gradual de passagens do Jornal de Thoreau em material sonoro. Mas referenciamos, também, outros compositores e/ou performers que trabalharam e têm vindo a trabalhar a partir da *linguagem* (“falada”) no contexto da música moderna e contemporânea.

Na verdade, é difícil abordar este assunto sem passar pelo seu ponto de partida mais comumente considerado. Em 1912 é estreado *Pierrot Lunaire*, sexteto para voz e ensemble instrumental, do compositor Arnold Schönberg (1874-1951), compositor ícone da segunda escola de Viena. Reconhecida como uma obra de viragem, nela a voz é tratada com recurso a duas novas técnicas vocais, que divergiam da convencional voz cantada: o *sprechstimme* (voz falada) e a voz sussurrada sem altura definida. A utilização destas duas técnicas estendidas (ou expandidas)¹⁴ terá, apesar de uma primeira receção controversa, um impacto significativo na estimulação da imaginação e do interesse de muitos compositores pela procura de novas sonoridades, quer na voz, quer nos outros instrumentos (Pereira, 2016).

Entre os vários compositores que, no decurso do século XX, desenvolveram e aplicaram diferentes processos no tratamento da voz (e desta em relação com uma *linguagem*, concreta ou não) encontramos os incontornáveis: - Dieter Schnebel (1930-2018) – com *Maulwerke* (1968-1974), para vozes amplificadas e eletrónica; - Luciano Berio (1925-2003) – com a sua *Sequenza III* (1965) para voz solo; - Karlheinz Stockhausen (1928-2007) – com *Stimmung* (1968), para seis vozes e seis microfones ; Georges Aperghis (*1945) – com *Récitations* (1978) para voz solo; Krzysztof Penderecki (*1933) – com *Strophen* (1959), para soprano, *stimme*¹⁵ e dez instrumentos; Mauricio Kagel (1931-2008) – com *Anagrama* (1957/1958), para quatro vozes solistas, coro falado e ensemble instrumental.

14 “*Extended (vocal) techniques* [técnicas estendidas, ou expandidas], mais do que técnicas ou métodos específicos na utilização da voz, representam uma utilização não convencional da voz em determinado contexto geográfico, cultural e histórico.” (Pereira, 2016, p.120)

15 A palavra alemã *stimme* (plural *stimmen*) surge frequentemente, no contexto da música contemporânea, associada à ideia de parte vocal, cantada e recitada, mais próxima muitas vezes da interpretação teatral.

Do contexto da *nova música* (traduzindo as expressões mais frequentemente adotadas *new music*, do inglês, e *neue musik*, do alemão, para a música efetivamente contemporânea), contactamos, muitas vezes diretamente, em concertos e festivais de música contemporânea no decurso do último ano, com obras de alguns outros compositores que continuam a abrir caminhos para a exploração da voz (uma vez mais conectada com a *linguagem*, como antes consideramos): - Simon Steen-Anderson (*1976) - com *Mono* (2014), para voz masculina, teclado e eletrónica; Sergej Newski (*1972) – com *Alles* (2008) para voz (*speaker*) e ensemble; Sarah Nemtsov (*1980) – com *Prospekt* (2014), para barítono (com 2 gravadores de voz e mini-sintetizador Casio) e dez instrumentos; Annette Schmucki (*1968) – com *Fünfstimmig hüpfende* (2003/2004), para *stimme* solo.

Destacamos particularmente esta última, Annette Schmucki, compositora suíça, pela influência que a sua obra, e sobretudo a sua visão sobre o seu próprio trabalho, tiveram ao longo deste processo. Intitula a sua atividade enquanto compositora de “spracharbeit” (“trabalho com linguagem”). (Rebhahn, 2007, p. 22). Segundo Michael Rebhahn, Schmucki tem-se dedicado, desde o início da década de 1990, às possibilidades de trabalhar a linguagem de uma forma musical – à procura por similitudes entre texto e música, para a reconstrução de conexões ‘escondidas’ da linguagem (Rebhahn, 2007, p. 22), - no sentido de apresentar a linguagem como algo criado, construído, e não como um produto rápido a ser usado com outro qualquer propósito em mãos, revelando o seu potencial sónico, com ou sem significado semântico inerente.

Agimos como se pudéssemos possuir uma linguagem; habituamos-mos a isso. A minha ideia é tornar a linguagem mais ‘leve’. Para mim, as palavras são entidades centrípetas, isto é, elas têm um significado que as desenham e as transformam em ‘clusters’ realmente pesados. E eu vejo a minha tarefa como dar permissão às palavras para que se tornem centrífugas na forma como são percecionadas, mesmo que tenham um significado como antes. Eu tento tornar este significado menos pesado para que as palavras se tornem mais ‘leves’ e possam ser ‘expandidas’. (Rebhahn, 2007, p.22)

Em certa medida, algumas das obras-partitura¹⁶ de John Cage a que nos referíamos inicialmente, e às quais, agora, regressamos, revelam, também elas, um maior interesse na

16 Textos do compositor John Cage em que uma das leituras possíveis é a de ser realizada musicalmente. (Azevedo, 2017, p.150)

realização do potencial sonoro da *linguagem*, do que a comunicação de um conteúdo semanticamente preciso – apesar de que, como nos indica Rob Haskins, estes textos-peça serem raramente incluídos nos catálogos das suas composições musicais. (Haskins, 1991).

[Na verdade] Talvez esteja correto excluí-los: afinal, alguns destes textos serviram muitos propósitos diferentes durante a vida de Cage. As *Indeterminacy*, por exemplo, surgiram como uma conferência (...), em 1958; mais tarde, o texto da conferência foi publicado no *Die Reihe*, (...), assim como na primeira coleção de textos do Cage, a sempre atual *Silence*. Mas ele gravou, também, as histórias em 1959, numa performance simultânea (por David Tudor) de passagens indeterminadas do seu Concerto para piano e orquestra. (Haskins, 1991)

Em *Empty Words*, esta dimensão de *text composition* é, contudo, incontornável. Cage tinha já, antes, introduzido certas restrições na composição destes textos quando, em 1965, utiliza operações probabilísticas em *Diary: Emma Lake Music Workshop*. Sobre o processo de composição de *Empty Words*, por sua vez, descreve-nos o seguinte:

A abordagem à música é feita pela eliminação constante de cada um dos aspetos da linguagem, de modo que quando começamos a *Lecture One* de *Empty Words*, não temos orações (“sentences”)... Na segunda, as frases (“phrases”) desapareceram, exceto aquelas que têm apenas uma sílaba. E na última, tudo desaparece à exceção de letras e silêncios. (Haskins, 1991)

Christopher Shultis observa que em *Empty Words*, a música e o texto se fundem; sendo a sua principal significância a de exemplificar o ato de “tornar-se” (Shultis apud Haskins, 1991) - pela sua longa duração (mais de 10 horas quando apresentada na totalidade), é possível que o processo de transformação ocorra a uma velocidade que se aproxima do tempo real, possibilitando uma verdadeira consciência do processo à medida que ele ocorre. Em todo o caso, em nenhum momento, *Empty Words* se aproxima de um texto convencional; como acrescenta Rob Haskins “mesmo no início, as frases separadas funcionam menos como “transmissores” de significado do que como vetores que apontam para muitos significados possíveis, incluindo inclusive nenhum significado”. (Haskins, 1991)

2.1.2. A voz transformada

A ideia de voz transformada surge por sua vez, aqui, associada ao trabalho de manipulação eletrônica de material sonoro (vocal) pré-gravado - em linha direta com a *musique concrète* dos franceses Pierre Schaeffer (1910-1995) e Pierre Henry (1927-2017), e absorvendo, igualmente, a influência de outros compositores como Steve Reich (*1936), Pauline Oliveros (1932-2016), Trevor Wishart (*1946), Peter Ablinger (*1959), Jacob TV (*1951) e Alvin Lucier (*1931).

É em 1948, no contexto do pós-guerra, que Pierre Schaeffer, nessa altura engenheiro da rede nacional da rádio francesa, produz os seus primeiros estudos de fita magnética baseados em transformações de sons naturais –os *Études de Bruits*, “em que um dos andamentos consistia no resfolegar, nos estampidos e nos apitos de seis locomotivas que tinha gravado na estação de caminho-de-ferro de Batignolles.” (Ross, 2009, p. 370) Os processos de transformação incluíam a edição de partes do material sonoro, através da variação da velocidade de reprodução, tocando-os de trás para a frente (reversão da fita), retirando-lhes os ataques iniciais, convertendo-os em repetições (*loops*) e combinando diferentes sons (regravando por cima de sons já existentes). Uma vez que “qualquer som natural poderia ser tratado como um *objeto sonoro* [termo que Schaeffer utilizava para descrever um evento sonoro submetido a essas manipulações], todos os sons eram igualmente válidos como base para material musical.” (Morgan, 1991, pp. 463-464)

Com Pierre Henry, aluno de Messiaen que se interessou pelo seu trabalho, criou uma longa obra, sob a forma de colagem, a *Symphonie pour un homme seul* (1950) – baseada essencialmente em vários tipos de sons vocais modificados (respiração, risos, assobios, discursos), combinados com outro tipo de sons transformados (música orquestral, passos, etc.). (Morgan, 1991).

O termo que criou para designar a sua música – no original do francês *musique concrète* – acabou, na verdade, por ficar associado a todo o tipo de música de fita magnética (*tape*) baseada em sons naturais, ou concretos, em oposição com a música eletrônica, na qual os sons originais eram produzidos artificialmente, isto é, por meios exclusivamente eletrônicos. (Morgan, 1991)

Quinze anos depois da *Symphonie pour un homme seul*, em 1965, Steve Reich, então em São Francisco, surge com *It's gonna rain*, que compôs a partir de uma gravação da voz do

pregador pentecostal Brother Walter, gravada na Union Square de São Francisco. Foi através desta obra, produzida de forma acidental¹⁷, que Reich descobriu o fenômeno físico natural de desfasamento dos gravadores de fita quando colocados a funcionar em simultâneo, processo que viria a assumir uma importância circunstancial na sua obra. Aquilo que nos detém a atenção nesta peça é, no entanto, mais do que a complexidade dos esquemas rítmicos, o poder “quase operático da própria voz” – a capacidade expressiva deste tipo de manipulação do material sonoro (vocal).

Reich não reduz o sermão de Brother Walter a um objeto encontrado numa colagem; em vez disso, amplifica a emoção inerente na voz, até um grau quase insuportável. Em 1964, aquele pregador de raça negra fez provavelmente com que os transeuntes se assustassem e comesçassem a andar mais depressa. Agora, a sua profecia irá ressoar para sempre, ou, pelo menos, enquanto durarem as gravações. (Ross, 2009, p. 497)

Entre os muitos outros compositores que se interessaram e trabalharam (ou ainda trabalham) tendo por base *objetos sonoros* de origem vocal (aqui, com a dimensão da *linguagem* mais ou menos presente), foi igualmente importante a influência das obras, como já referimos, de: - Pauline Oliveros, compositora, acordeonista e pedagoga americana – com *Beautiful Soup* (1997), ou a música de *Ghostdance* (1998), escrita originalmente para a coreografia de Paula Josa Jones); - Trevor Wishart, compositor britânico autor de *On Sonic Art* – com *Red Bird: a political prisoner's dream* (1973-1977); - Peter Ablinger, compositor austríaco – com *Voices and Piano* (1998-2018), em que, neste caso, os discursos selecionados pelo compositor são utilizados sem manipulação, como base primária à composição; - Jacob TV, compositor holandês, conhecido, entre outras, pelas suas obras para saxofone, *tape* e vídeo, *The Garden of Love* (2002), e *Grab It!* (1999).

¹⁷ “Um dia, em Janeiro de 1965, Reich estava sentado em frente de dois gravadores de fita com as palavras “It’s gonna rain” gravadas em cada um deles. A sua intenção era passar rapidamente da frase “It’s gonna rain” num dos gravadores para “rain” no outro, mas tinha alinhado erradamente as fitas, e quando pressionou a tecla play, ouviu em uníssono o seguinte: “It’s gonna rain! It’s gonna rain! It’s gonna rain!” No momento em que ia fazer parar a fita apercebeu-se de um fenómeno interessante: uma das fitas estava a correr ligeiramente mais depressa do que a outra, e por isso o som uníssono começou a fragmentar-se segundo um esquema desfasado: “It’s-s gonna-a rain-n! It’s-‘s gonnna rai-in! (...)” (Ross, 2009, p. 496-497)

De Alvin Lucier, compositor americano, é particularmente significativa para este trabalho a obra *I am sitting in a room* (1969). Provavelmente a sua obra mais famosa, nela, Lucier gravou-se a ler o seguinte texto:

Estou sentado numa sala diferente daquela em que vocês estão agora. Estou a gravar o som da minha voz e vou reproduzi-la novamente para a sala, repetidamente, até que as frequências que ressoam da sala se reforcem a si próprias, e que qualquer semelhança com a minha voz, com exceção talvez do ritmo, seja destruída. Aquilo que ouvirão, então, são as frequências ressonantes naturais da sala articuladas pela fala. Eu considero esta atividade não tanto como uma demonstração de um facto físico, mas mais como uma forma de suavizar quaisquer irregularidades que o meu discurso possa ter. (Lucier, 1969)

Lucier era gago, por isso procurava suavizar as irregularidades do seu discurso, o que efetivamente acontece ao longo do processo, em que o seu tique vocal é desgravado, “deixando ficar apenas tons sem palavras nessas passagens.” (Ross, 2009, p. 489).

Mas existe, segundo nos parece, uma outra dimensão, quase poética, neste fenómeno. Nele, o espaço atua diretamente sobre a voz, transformando-a como acontece quando os compositores de *music concrète* manipulam a fita magnética, cortando-a, colando-a, sobrepondo-a. Através dele, podemos identificar a identidade de cada espaço, captar a sua impressão digital, ao relacionar-lhe as suas frequências ressonantes naturais. É, sobretudo, a esta expressão da dimensão do *incomunicável*, através da manipulação natural da voz pelo espaço, que nos ligamos.

2.2. Entre a notação gráfica e a improvisação conceptual

2.2.1. Reflexão sobre os porquês

A notação gráfica, e a improvisação conceptual – dimensões que, na verdade, sempre viajaram entrecruzadas no curso dos últimos 60/ 70 anos, surgem como ferramentas de trabalho neste projeto, - diretamente, como resultado de projetos e experiências musicais dos últimos dois anos; -indiretamente, por constrangimentos inevitáveis relacionados com a literatura do nosso instrumento – o eufónio.

Começamos por explicar quais os constrangimentos e de que forma influenciaram a escolha desta tipologia de composição musical. Por não ter conquistado verdadeiramente um lugar na orquestra sinfónica, o eufónio¹⁸ foi, durante grande parte do século XX, praticamente ignorado pelos compositores – facto para o qual não contribuiu a perda de popularidade das orquestras de sopro.

Assim, a popularidade do instrumento manteve-se relativamente circunscrita aos países com forte tradição de *brass band* – formação que teve a sua expressão máxima no Reino Unido, a qual, aliás, mantém hoje em dia. Como consequência disso, os poucos compositores que iam tendo contacto com o instrumento, e com os músicos que o tocavam, eram, fundamentalmente, compositores de música para *brass band*, o que, inevitavelmente, criou um *nicho* de repertório estilizado, que em nada contribuiu para a afirmação do instrumento no universo do grande repertório erudito. Ao contrário do que aconteceu com a maior parte dos instrumentos de sopro, incluindo mesmo a tuba e o trombone, cujos repertórios cresceram consideravelmente com os compositores modernistas, o eufónio viu, mais uma vez, a sua oportunidade de afirmação lograda.

Só mais recentemente começamos a assistir à transformação desta situação, muito principalmente devido ao investimento na formação profissional ao nível do ensino superior. Hoje, podemos assinalar alguns casos de eufonistas que têm vindo a afirmar a sua identidade artística em zonas de fusão da música erudita com o *jazz*, a improvisação, o *pop* e o *folk* – os casos dos franceses Anthony Caillet e Tom Caudelle, do brasileiro Fernando Deddos, do

¹⁸ O eufónio, instrumento de sopro da família dos metais, vulgarmente associado à tuba (é-lhe, também, atribuída, por vezes, a designação de *tuba tenor*, ou *bombardino*, nos países de expressão portuguesa e espanhola), é um instrumento relativamente recente na forma, e com o nome, que hoje lhe atribuímos (meados do século XIX).

colombiano Sebastian Rozo; e, ainda, outros mais diretamente ligados à música contemporânea e à eletrônica – como são os casos do espanhol Pablo Dopazo, e do português Ricardo Antão.

Ainda assim, a verdade é que, infelizmente, o eufónio vai continuando a não marcar presença nas estreias dos principais compositores da cena da música contemporânea europeia; não, talvez, por falta de interesse destes no instrumento – que, ademais, se equipara perfeitamente à trompete, ao trombone e à tuba, no que diz respeito às suas possibilidades técnicas -, mas, principalmente, consideramos nós, pela falta de reconhecimento das grandes instituições, responsáveis pelo maior volume de encomendas.

Isto reconduz-nos, então, aos constrangimentos que referíamos inicialmente. Quando iniciamos a pesquisa de repertório, rapidamente concluímos da impossibilidade de realizarmos este projeto – com a expressão das dimensões que propomos, a partir do conceito escolhido – recorrendo unicamente à literatura específica do eufónio, ou até mesmo de outros instrumentos similares.¹⁹

Sentimos o mesmo tipo de dificuldades quando, há sensivelmente um ano atrás, nos propusemos a criar um duo de eufónio e acordeão dedicado à interpretação de música contemporânea. Nessa altura, a resolução que tomamos foi a de nos concentrarmos, numa fase inicial, exclusivamente na interpretação de partituras gráficas, começando pelas clássicas, dos anos 50/ 60. Rapidamente concluímos do grau de complexidade/ profundidade que este tipo de notação nos oferecia em termos interpretativos, e de como poderíamos transformar o nosso processo de “leitura” numa ferramenta útil à procura do nosso perfil sonoro enquanto duo. Este aspeto exerceu, efetivamente, uma forte influência na escolha das obras a incluir neste projeto.

A improvisação conceptual, por sua vez, surge, no âmbito deste projeto, para dar resposta a duas necessidades específicas: - a primeira, de interligar conteúdos musicais de natureza diferente, as partituras gráficas e as peças-fragmento, de uma forma o mais orgânica possível; - a segunda (que poderá parecer controversa) de abrir espaço à integração de

¹⁹ Notamos que a transcrição de obras escritas originalmente para outros instrumentos – para nós uma prática recorrente em repertório dos períodos barroco, clássico e romântico-, levanta maiores dificuldades em obras contemporâneas, pela tendência de escrita cada vez mais idiomática.

material sonoro gerador de dinâmicas contrastantes e complementares. Sobre isto debruçar-nos-emos mais detalhadamente na Parte III deste trabalho.

2.2.2. A notação gráfica: de Cage a Logothetis

As práticas de notação gráfica cobrem, em si, uma ampla gama de estratégias de notação, de simples extensões de notação musical dita convencional a modelos completamente novos, que utilizam gráficos [grafismos] como dispositivos para comunicar estruturas musicais. (Rebelo, 2015, p. 1)

As origens da notação gráfica relacionam-se de forma direta com a *música indeterminista* do pós-guerra, especialmente impulsionada por John Cage. Nesta música, o compositor e/ou intérprete dispõe de um certo grau de probabilidade/ aleatoriedade, que lhe é dado de forma intencional – introduzindo uma nova e complexa dinâmica de compositor-intérprete.

Durante os primeiros anos da década de 1950, altura em que surgem os primeiros exemplos de partituras gráficas, Cage trabalhava diretamente com um grupo de jovens compositores que incluíam Morton Feldman (1926-1987), Earle Brown (1926-2002), e Christian Wolff (*1934). Como nos refere Morgan, todos acreditavam ter mais a aprender com artistas visuais (neste caso pintores), em especial com os expressionistas abstratos que se destacavam, nessa altura, em Nova Iorque, do que com quaisquer compositores, do passado ou do presente. Feldman precisava que aquela forma de pintar os levava a procurar um “universo sonoro mais direto, mais imediato, mais físico, do que qualquer outra coisa conhecida no passado”. (Feldman apud Morgan, 1991, p. 365)

Foi, por isso, a busca por uma combinação de sons “tão livre e espontânea quanto a forma como os expressionistas abstratos combinavam as cores” (Feldman apud Morgan, 1991, p. 365), que levou Feldman a compor uma série de cinco composições intituladas *Projection* (1950-1951) – nas quais utilizou diferentes tipos de notação gráfica, que permitiam aos intérpretes certas escolhas composicionais dentro de limites definitivamente prescritos. (Morgan, 1991)

O primeiro exemplo, contudo, de uma partitura puramente gráfica é associado, por norma, a *December 1952* do compositor Earle Brown. Parte integrante da coleção de sete partituras gráficas do compositor, *Folio* (1952-1953) –algumas das quais utilizam, também, notação convencional, mas sem indicações de duração, como é o caso de *1953*, para piano -,

December 1952 é considerada a manifestação mais extrema da música indeterminista, até então. Descrita por Morgan como uma “página única de um *design* puramente abstrato, sem indicações musicais convencionais de nenhum tipo, não é diferente de uma outra pintura não representativa que o *performer* interpreta musicalmente”. (Morgan, 1991, p. 367)

Apesar de Brown não regressar à notação gráfica puramente abstrata que utilizara em *December 1952*, muitos outros compositores, inclusive na Europa Central, interessam-se por desenvolver esta tipologia de notação durante as décadas de 1950 e 1960. Entre eles, para além dos americanos já mencionados, são particularmente relevantes os exemplos de: - Cornelius Cardew (1936-1981) – compositor inglês autor de *Treatise* (1963-1967); - Karlheinz Stockhausen (1928-2007) – com *Mikrophonie I* (1964), por exemplo; - Roman Haubenstock-Ramati (1919-1994) – com, entre outros exemplos, *Konstellationen* (1970); - Mauricio Kagel (1931-2008) – com *Atem* (1969-1970), para um instrumento de sopro; - Krzysztof Penderecki (*1933) – com *Threnody for the Victims of Hiroshima* (1960), para 52 instrumentos de corda.

Um outro compositor, praticamente desconhecido fora da Europa Central, que construiu um universo notacional notável – do qual beneficiamos neste projeto artístico, pela escolha de uma das suas obras - é Anestis Logothetis (1921-1994). De origem grega, Logothetis radicou-se em Viena, onde desenvolveu a sua atividade enquanto compositor, que se concentrou, a partir de 1959, na construção de um sistema de notação próprio. Segundo McInerney, Logothetis procurava criar um corpo de trabalho que refletisse uma abordagem distinta à interpretação: “não apenas ao que os *signos* musicais representam, mas também sobre como é que a sua leitura musical pode ser realizada, e o que esta pode significar para o compositor, o intérprete e o ouvinte.”. (McInerney, 2015, p. 100)

Logothetis identifica a interpretação como uma “dupla reflexão, tanto do compositor, aquele que agrupa, como do intérprete, que descodifica o que vê”, com a performance sonora resultante representando “um jogo de espelhos, interagindo em cada momento com a constelação que surge entre o visto e o ouvido” (Logothetis 1959, tradução minha). Ele considera essa “sonicalidade intersubjetiva” (Logothetis 1970, 41) como necessária porque “permite que o conteúdo sonoro surja mais ricamente” (ibid.). (McInerney, 2015, p. 107)

De entre o seu catálogo de mais de 100 partituras gráficas, muitas delas sem instrumentação pré-definida (*combinação livre*), encontramos, também, outras para: - *ballet*, como é o caso do ciclo *Himmelsmechanik* (1960) – do qual interpretamos, antes, *Kontraction-Expansion*; - *Hoerspiel (radio play)* – por exemplo, *Kerbtierparty* (1972-1973); - e ópera – o caso de *Aus welchem material ist der stein von sisyphos* (1982-1984). A obra que escolhemos interpretar inclui-se nos últimos trabalhos do compositor. Foi escrita entre 1984 e 1986 e tem por título *Paysage de temps*.

Regressamos, contudo, ao continente americano e ao compositor com que iniciamos este subcapítulo, John Cage, para introduzirmos *Four*⁶ (1990-1992) – o outro caso de notação gráfica que incluiremos neste projeto artístico.

Entre 1987 e 1992, Cage escreve uma extensa série de peças intituladas *Number Pieces*. Facilmente identificáveis através dos seus títulos, que se referem, sempre, ao número de intérpretes envolvidos, com o número em expente a indicar o lugar dessa peça na *ordem* de peças para o mesmo número de intérpretes – neste caso, *Four*⁶, a sexta das peças para quatro *performers* – todas elas, à exceção de *One*³ e *Two*, utilizam uma estrutura temporal particular – os *time-brackets*²⁰, que determinam a localização temporal dos eventos sonoros. (Popoff, 2013, p. 1)

*Four*⁶, “para qualquer forma de produção sonora (vocalização, canto, um ou mais instrumentos, eletrónica, etc)”, foi interpretada pela primeira vez, e gravada, pelo próprio compositor, em conjunto com Joan La Barbara, Leonard Stein e William Winant, no seu último concerto em público, a 23 de Julho de 1992, na *Summerstage*, no Central Park de Nova Iorque. Assim como a sua versão a solo, *One*⁷ – a partir da primeira das quatro partes de *Four*⁶ –, registada no álbum *Cage Performs Cage* (1991). Cage dedicou *Four*⁶ aos músicos que com ele a estrearam, bem como a Pauline Oliveros (compositora à qual, agora, regressamos) para celebrar o seu sexagésimo aniversário.

²⁰ Veremos no próximo capítulo o modo como é feita a interpretação destes *time-brackets*.

2.2.3. A improvisação conceptual

Regressamos a Pauline Oliveros uma vez que nos interessa contextualizar aquilo que, aqui, entendemos por improvisação conceptual – propositadamente diferenciada, neste caso, da improvisação livre.

Numa distinção relativamente simplista, podemos dizer que improvisação conceptual e improvisação livre se diferenciam pela existência ou ausência de um conceito – uma máxima ou norma – a conduzir o ato de improvisação em si. E que a improvisação conceptual se distingue da interpretação, em tempo real, de uma partitura gráfica pela natureza do *conceito* –frequentemente associado a um enunciado escrito. O que queremos dizer é que, ainda que reconheçamos as limitações desta categorização, assumiremos, no sentido de facilitar a abordagem destes diferentes elementos, que a improvisação conceptual, no contexto deste trabalho, dirá respeito à improvisação com base num enunciado verbal - uma ideia que oferece aos músicos um certo nível de *resistência* à improvisação.

É esta ideia de improvisação conceptual que identificamos nos textos de Pauline Oliveros que constituem *Sonic Meditations* (1974), escritos para o ♀ Ensemble - “destinados ao uso em grupo durante um longo período de tempo”. Ainda que, contudo, estes se destinassem mais ao desenvolvimento da consciência e da sensibilidade no relacionamento com o outro, sendo a música, segundo Oliveros, “um subproduto bem-vindo dessa atividade.” (Oliveros, 1974, p. 1)

Antes de *Sonic Meditations* outros compositores tinham já, no entanto, feito incursões, mais ou menos significativas, neste universo da improvisação conceptual. É o caso da *música intuitiva*²¹ de Stockhausen. Durante a década de 1960, numa série de obras escritas para pequeno grupo performativo – entre elas *Plus/Minus* (1963), *Prozession* (1967), e *Kurzwellen* (1968) – Stockhausen apelou à improvisação, a partir de instruções gerais cuidadosamente elaboradas, sob vários tipos de material pré-existente: música da sua autoria, música de Beethoven, transmissões de rádio. (Morgan, 1991) A sua obra mais significativa desta fase composicional é, contudo, *Aus den sieben Tagen* (1968), em que ao intérprete é-lhe sugerido

21 “Stockhausen chamou a estas improvisações livres [não no sentido que, aqui, lhe atribuímos] música “intuitiva”: “música que tanto quanto possível surge puramente da intuição, o que, no caso de um grupo de músicos que tocam intuitivamente, devido ao seu ‘feedback’ mútuo, é qualitativamente mais do que a soma das suas ideias individuais.” (Morgan, 1991, p. 374)

que improvise a partir de textos (enunciados) puramente verbais, à semelhança do que Pauline Oliveros viria a fazer em *Sonic Meditations*.

Outro exemplo é o de La Monte Young (*1935), compositor americano reconhecido como uma das principais figuras do minimalismo. Também na década de 1960, aquando da sua mudança para Nova Iorque, e das suas primeiras colaborações com George Maciunas, um dos fundadores do Fluxus²², La Monte Young compõe *Compositions 1960*, ciclo de peças puramente conceptuais (entre a improvisação musical e a *performance art*). Entre elas podemos ler os enunciados: “acende uma fogueira em frente do público”, ou “desenha uma linha reta e segue-a”. (Morgan, 1991, p. 425)

Neste trabalho, a utilização que fazemos da *improvisação conceptual* não segue as orientações estéticas e filosóficas dos compositores que apresentamos antes. Pretende, sim, oferecer limites/ resistências aos músicos, no sentido de facilitar a condução da improvisação em grupo para um resultado que sirva efetivamente a performance.

2.3. Kurtág e os fragmentos de memória

Kurtág também era mestre da arte do nem sim nem sopas – um compositor nem tradicional nem vanguardista, nem nacionalista nem cosmopolita, nem tonal nem atonal. Todas as tentativas que se façam para descrever a música de Kurtág têm de ser adjetivadas: é comprimida, mas não é densa, lírica, mas não doce, soturna, mas não deprimente, discreta e tranquila, mas não calma. (Ross, 2009, p. 530)

Chegamos à música de György Kurtág (*1926), compositor húngaro, nascido em Lugoj, na atual Roménia, de forma indireta e algo intrincada através de Cage²³. Quando procurávamos no catálogo de partituras da biblioteca por exemplares de obras a solo do compositor americano, descobrimos uma coleção de pequenas peças com um nome particularmente incomum, *Signs, Games & Messages* (1961-2005), para viola solo (e também outras duas versões, para violino solo e violoncelo solo) - entre elas, *Hommage a John Cage*,

22 O Grupo Fluxus foi um movimento que marcou as artes das décadas de 1960 e 1970, opondo-se aos valores burgueses, às galerias e ao individualismo.

23 Estes dois acabam por se justapor neste projeto artístico. Trataremos de explicar o porquê e como no próximo capítulo.

um conjunto de breves gestos musicais interrompidos constantemente por pequenos silêncios, de duração irregular.

Maioritariamente curtas – pequenas peças em forma de miniatura, ou fragmento, revelaram-nos uma enorme intensidade expressiva concentrada, no limite, em algumas notas ou gestos – como breves aforismos -, um pouco à semelhança das obras de Anton Webern.

Esse tipo de intensidade é, na verdade, o que, segundo Tom Service, Kúrtag estava sempre à procura de criar. Tão frequente quanto a expressão de uma violência expressiva ou expressionista (tomem-se como exemplos a cantata *The Saying of Peter Bornemisza* para soprano e piano, ou *Messages of the Late Miss RV Trousova* para soprano e ensemble, ambas carregadas de uma emotividade que “estilhaça”), são as imagens de beleza e consolo de um mundo de trevas. “Algumas das peças mais belas de Kúrtag são aquelas que ele compôs como memoriais para amigos ou músicos. São, muitas vezes, peças que usam esse poder paradoxal do fragmento para sugerir ausência de tempo (*timelessness*) ou de espaço (*spaciousness*).” (Service, 2013) É este o caso, por exemplo, de *In Memoriam Andras Mihaly* para piano solo.

Foi, por fim, a atmosfera melancólica, suspensa, indirecionada (e indirecionável) que captamos no primeiro contacto com os fragmentos da coleção *Signs, Games & Messages*, que nos levou à introdução de *Silent Lines to László Dobszay*²⁴ (“*Csendes sorok Donszay Lászlónak*”) e *Kroó György*²⁵ *in memoriam* no programa deste projeto artístico.

Estas duas pequenas peças funcionam, assim, como interlúdios às duas obras de notação gráfica (constituindo os únicos exemplares de notação dita convencional), ao mesmo tempo que introduzem material musical passível de ser “reciclado” noutros momentos da performance. Confirmamos, assim, uma vez mais, a nossa preferência por um repertório que sirva esteticamente o(s) universo(s) de nostalgia que pretendemos construir, sem preconceitos de apropriação de obras escritas originalmente para outros instrumentos. Neste caso, ambas as miniaturas foram transcritas para eufónio solo a partir das versões originais para viola solo de *Silent Lines to László Dobszay* e *Kroó György in memoriam*.

24 László Dobszay (1935-2011) foi um músico, maestro e pedagogo húngaro, particularmente reconhecido pelos seus estudos sobre liturgia romana católica. Estudou e veio, mais tarde, a ser professor na Academia de Música Franz Liszt.

25 Kroó György (1926-1997) é considerado uma das maiores figuras do século XX da cultura húngara, pelos seus trabalhos enquanto crítico de música, tendo ficado conhecido sobretudo pelo seu programa sobre música húngara contemporânea na Rádio Húngara.

2.4. Do vídeo na performance musical à interdisciplinaridade

Optamos pela introdução do vídeo neste projeto artístico, em primeiro, pela referência incontornável do *Nostalghia*, do Andrei Tarkovsky – e pelo desejo de conseguir reproduzir em parte a atmosfera específica dos seus planos longos e nublados -, e, em segundo, pela necessidade que sentimos de compensar o abstracionismo inerentemente associado à nossa escolha de material musical.

Assumimos, assim, este trabalho como *interdisciplinar*, no sentido em “que diz respeito, simultaneamente, a duas ou mais disciplinas ou áreas do conhecimento” (Porto Editora, s.d.) Podemos dizer que já o seria, antes, pela utilização da voz, *desconstruída* e *manipulada*, e pelo recurso à notação gráfica e à improvisação. A utilização do vídeo vem, nesse sentido, apenas reafirmar este cariz interdisciplinar.

Inserimo-nos, assim, numa tendência que terá tido as suas primeiras manifestações no início do século XX, quando surgiu o interesse em experimentar extensões extramusicais nos universos da música sinfónica e dramática - o caso do recurso ao filme na ópera de Milhaud *Christophe Colomb* (1930), ou a utilização de narrador em *Oedipus rex* (1927), de Stravinsky. (Morgan, 1991, p. 448) Esta tendência desenvolveu-se, mais tarde, sob as denominações de multimédia (*multimedia*) ou *mixed media*, nomeadamente associadas aos *happenings*, introduzidos por John Cage, em 1952, e afirmados durante as décadas de 1950 e 1960 sobretudo pelo grupo Fluxus.

Mais recentemente, e no conjunto de referências mais diretas a este processo de investigação artística destacamos os trabalhos de teatro-música (ver nota de rodapé 1) de Annette Schmucki, nomeadamente *Durst&Frucht*, para cinco *stimmen* (ver nota de rodapé 15), ensemble e projeção vídeo. Estreado em 2017, através da colaboração do Ensemble Proton (Berna) e dos Maulwerker (Berlim), *Durst&Frucht* parte da obra dos irmãos Grimm, e discute-a no dicionário de alemão. Num enredo *absurdo*, reflete sobre “a caça e a coleta do discurso, a partir do desejo de tornar disponível, derrotando e domesticando o suporte para a fala, e a sua impossibilidade de domesticação.”²⁶ (Schmucki, *durst und frucht.*, 2018)

²⁶ Tradução do alemão para o inglês realizada por Eva Sulai-Koch.

De outros trabalhos do ensemble Maulwerker tomamos, igualmente, alguns exemplos significativos. Maulwerker (“que trabalham com a boca”) definem-se como “*vocal ensemble / music performers / music theater-makers / a composers’ collective*” (maulwerker, s.d.). Trata-se de um ensemble alemão fundado em 1977, responsável pela estreia de algumas das mais importantes obras do compositor Dieter Schnebel. Especialistas na interseção da música com o teatro e da música com a linguagem, operam onde música e espaço, som e silêncio se interpenetram. Para além dos ‘clássicos’ da nova música (vocal) e do teatro-música experimental, o ensemble foca-se noutras tendências mais recentes, nomeadamente através da colaboração com compositores, *sound artists* e encenadores. (maulwerker, s.d.) Como exemplo temos o concerto/ performance *DADAyama*, com conceção de Georg Klein e Tetsuo Furudate, estreado em 2006, para quatro microfones e quatro amplificadores com *feedback*, som, texto e dança. (maulwerker, s.d.).

Em Portugal, esta tipologia de trabalho interdisciplinar é bem representada pela obra da compositora, pianista e percussionista Constança Capdeville (1937-1992) - fundadora do ColecViva. Este grupo, formado pela pianista Olga Prats, o contrabaixista Alejandro Erlich-Oliva, o cantor Luís Madureira, o bailarino e coreógrafo João Natividade, o mimo Osvaldo Maggi e a própria compositora, proporcionou a montagem e apresentação de várias criações interdisciplinares a partir da década de 1980 – tomamos como exemplo *Don’t Juan*, estreada nos IX Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea em 1985. Entre outras das suas criações destacamos, ainda: - *The Cage, Comemoração do Não-centenário de John Cage* (1988); - e *Silêncio, Depois* (1990), sobre textos de Samuel Beckett, do projeto Palavras por Dentro - concebido em colaboração com o poeta e ator Manuel Cintra. (Serrão, 2006, p. 19)

Um outro caso é o da parilha de compositores/ criadores/ *performers* Miguel Azguime (*1960) e Paula Azguime (*1960), fundadores do Miso Ensemble, em 1985, e de cuja obra podemos destacar as “óperas multimédia” *Itinerário do Sal, A Menina Gotinha de Água e A Laugh to Cry*. (Miso Music Portugal , 2014).

Our hearts know what is in them, even if our mouths remain silent. And the world will know exactly what it is, even when nothing remains in our hearts.

Paul Auster



Imagem captada na aldeia do Bocado, concelho de Arganil

Capítulo III. Materialização – esboços da performance

Impõe-se, agora, discorrer sobre como é que efetivamente planeamos concretizar a expressão das dimensões que apresentávamos no início do capítulo anterior: *tempo*; *espaço*; *incomunicação*; e *silêncio*.

Em primeiro, assumimos que a materialização deste projeto de investigação artística será feita sob a forma de uma *performance*. Em *O Espectador Emancipado*, Jacques Rancière inclui a *performance* na categoria do “espetáculo teatral”.

“Espetáculo teatral” [que inclui] “todas as formas de espetáculo – ação dramática, dança, performance, mímica ou outras – que colocam corpos em ação perante um público reunido.” (Rancière, 2010, p. 8)

Temos, portanto, uma ideia geral do que não é (não é apenas ação dramática, ou dança, ou mímica, ou outras), e de onde pode ser incluída. Delimitar-lhe balizas não é, contudo, simples – razão pela qual não nos alongaremos em demasia sobre as suas possíveis definições. Tomamos, por isso, como referência o trabalho do investigador e cantor Bruno Pereira, que num desenvolvimento mais aprofundado sobre a abrangência deste conceito (nomeadamente no que diz respeito às formas como tem sido apropriado para a língua portuguesa a partir do original em inglês), nos apresenta a seguinte possibilidade de definição:

De regresso a uma perspetiva mais alargada da *performance* encontramos um género praticamente sem regras no que diz respeito à forma de apresentação. A *performance* pode assumir imensas configurações (espetáculos a solo ou em grupo, com música ou sem música, com elementos visuais ou não, em colaboração criativa com outros artistas, apresentada em locais convencionais e não convencionais ou alternativos como bares, a rua ou um prédio abandonado). (Pereira, 2016, p. 51)

3.1. *Nostalgia* – a performance

Chegamos, assim, a *Nostalgia*, uma proposta performativa que assimila os vários universos sobre os quais refletimos até agora. *Nostalgia* é, então, uma performance para eufónio, acordeão, bateria, xisto e objetos²⁷, vozes, *tape* e vídeo. Será construída a partir da colaboração com os músicos Eva Sulai (*1996), Diogo Tildes (*1987) e Andrea Conangla (*1993), e com a cineasta Joana Alves (*1994).

A sua apresentação final terá lugar num dos espaços da Fábrica da Rua da Alegria, uma antiga unidade de produção de meias, propriedade do Instituto Politécnico do Porto (IPP), que entre 2005 e 2017 acolheu várias companhias de teatro recém-criadas como espaço para ensaios e apresentações. (Moreira, 2018) O edifício, agora devoluto, mas a aguardar obras de requalificação para a criação de um novo pólo da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE), tem uma forte carga simbólica, especialmente associada ao desfecho deste ciclo da vida da Fábrica – que levou, também, ao término de algumas das companhias que lá residiam, e que colocou outras em situações de grande instabilidade.²⁸

Para além desse aspeto, a sua aparência, própria dos espaços com muita história, que vão permanecendo praticamente com as mesmas *feições* – as mesas portas e janelas, as mesmas cores das paredes, as mesmas divisões, etc. -, colabora com a definição de uma estética performativa específica. É, pois, um espaço assumidamente não neutro.

A *performance* em si divide-se em três partes centrais que, a seguir, desenvolvemos: - Paisagem de um Tempo; - Palavras em branco entre espaços vazios; - e Quatro. Entre elas, colocamos o espaço a comunicar a sua própria *identidade*, através do fenómeno acústico utilizado por Alvin Lucier em *I am sitting in a room* (ver capítulo II, sub-capítulo 1.2.). Num momento prévio, reproduzimos esse processo de gravação após gravação, até conseguirmos uma diluição das palavras nas frequências de ressonância do espaço. No momento da performance, repetições mais avançadas do processo são reproduzidas, dando, progressivamente, lugar a outras em que são identificáveis resquícios da frase original.

27 Para além do interesse na utilização de materiais não convencionais como instrumentos, há uma carga simbólica associada à escolha destes elementos – o xisto, rocha bastante utilizada na construção de casas, na região de Arganil; - os objetos, recolhidos de casas abandonadas e destruídas pelos incêndios de 15 de outubro de 2017.

28 “Muitas companhias de teatro transportaram as suas vidas, mudaram todo o material e fazem agora o luto do processo, procurando cada qual uma solução viável para a sua sobrevivência.” (Moreira, 2018)

3.1.1. Parte I - Paisagem de um Tempo

Em Paisagem de um Tempo interpretamos *Paysage de temps* – ou uma das infinitas versões possíveis –, do compositor Anestis Logothetis. A obra tem a duração exata de seis minutos, durante os quais todos os eventos sonoros são, de forma precisa, organizados numa *escala* de tempo (como podemos ver na Fig. 3).

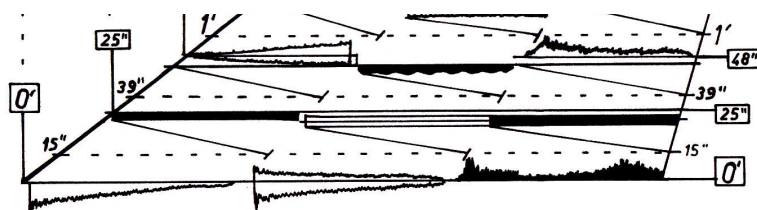


Fig. 3 Escala de tempo em *Paysage de temps*, Anestis Logothetis

(partitura gentilmente cedida por Julia Logothetis)

Nesta primeira obra privilegiamos a expressão das dimensões *espaço, tempo* – ou, neste caso, o *quadrimensional espaço-tempo* –, e *incomunicável*. Construímos esta interpretação colocando em diálogo o eufónio, que interpreta a parte inferior da partitura – os *símbolos de associação* (que podemos identificar na Fig.3) –, com a *voz manipulada*, à qual se atribui a parte superior da partitura – os *sinais de ação* (Fig. 4).

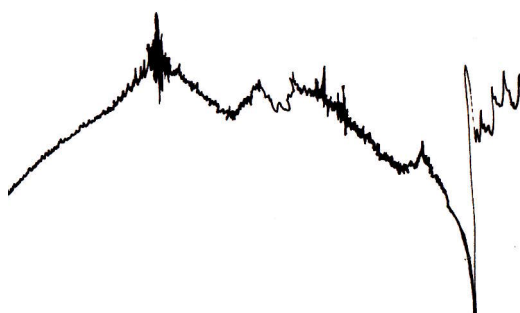


Fig. 4 Sinais de ação em *Paysage de temps*, Anestis Logothetis

Neste caso, a parte da voz manipulada será trabalhada a partir de fragmentos de duas entrevistas, realizadas durante o processo de recolha de materiais para este projeto, a Idalina Rocha - antes e depois de se ter instalado na sua casa, agora reconstruída (uma das que ficou totalmente destruída nos incêndios de 15 de Outubro de 2017). Utilizamos neste processo de *manipulação* alguns dos processos simples introduzidos pela *musique concrète* – alteração da

velocidade de reprodução (através, por exemplo, da técnica de *time-stretching*); e outros próprios da música eletrônica atual (filtros, efeitos de distorção e *delay*, etc.).

Pretendemos, assim, a intensificação do conteúdo emotivo implícito na sua voz, distanciando-nos de uma utilização mais imediata - como aquela que identificamos em *Voices and Piano*, do compositor Peter Ablinger (introduzido anteriormente), em que a voz surge na sua forma original.

Para melhor fundamentar o processo de interpretação propriamente dito, sentimos, contudo, a necessidade de contextualizar em termos gerais o sistema notacional desenvolvido por Logothetis.

Nas suas partituras gráficas encontramos combinadas três formas de notar diferentes tipos de eventos sonoros: - *Tonhöehensymbole*, símbolos que indicam as alturas de sons/ notas disponíveis numa certa constelação sonora (que não encontramos, neste caso, em *Paysage de temps*); - *Assoziations-Faktoren*, os *símbolos de associação* já apresentados antes, “de cuja forma e conteúdo podem ser definidas várias características de volume, cor sonora, duração e timbre”; - e, por fim, *Aktionssignale*, os *sinais de ação*, “cujos pontos e movimentos de linhas devem ser traduzidos diretamente num corpo ressonante” [o corpo do instrumento, o próprio corpo do músico, ou outro qualquer que possamos considerar]. (McInerney, 2015, p. 111)

Quase sempre aquilo que encontramos é, contudo, uma complexa teia de combinações entre os três tipos de símbolos/ sinais, como podemos ver neste excerto da parte de *ensemble* da obra *Odyssee* (1969).

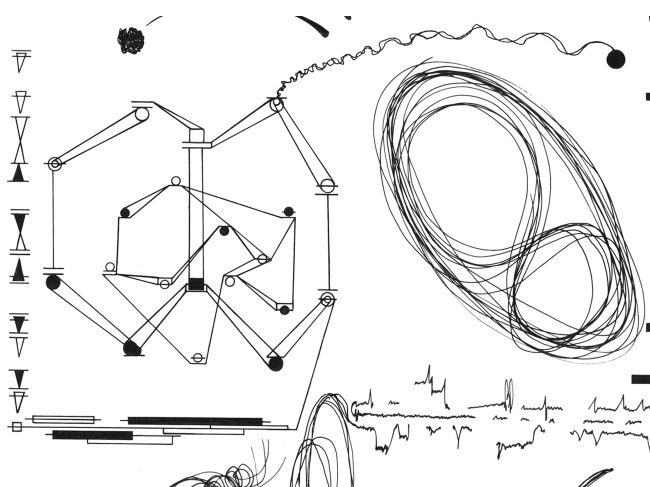


Fig. 5 Excerto de *Odyssee* (1969), parte do ensemble, Anestis Logothetis

(Copyright © Universal Edition)

Notamos que a própria secção que em *Paysage de temps* atribuímos ao eufónio (Fig. 3), e que, como dissemos antes, utilizava *símbolos de associação* pode, na verdade, ser também interpretada como uma combinação entre *símbolos de associação* (por exemplo, ambos os eventos sonoros que encontramos aos 25'') e *sinais de ação* (como é o caso do primeiro evento que identificamos aos 0'', do lado esquerdo).

Em qualquer dos casos, importa realçar que o produto interpretativo que construímos a partir de uma partitura como esta - pelo menos no sentido em que o entendemos, e que segue as perspetivas de investigadores como Michael McInerney - não é o mesmo que uma improvisação.

Dois temas parecem recorrentes quando investigamos as partituras de Logothetis: novos mundos sonoros que surgiram através da tecnologia, e uma filosofia de autonomia interpretativa que não é improvisação. (McInerney, 2015, p. 116)

Ainda que o processo de construção seja baseado num trabalho de exploração (através da improvisação) individual e/ou em grupo, na procura por novos materiais, ou nas melhores opções de combinações entre eles, o objetivo final é a criação de um produto *identificável*, passível de ser *repetido* (no limite, como o é uma sinfonia de Mahler, ou uma sonata de Mozart). Será, claro, sempre *polimorfo*, no sentido em que o nosso resultado interpretativo, neste caso a partir da partitura de *Paysage de temps*, será dificilmente semelhante ao de um outro intérprete ou *ensemble* que, também, se proponha a interpretá-la (provavelmente o ouvinte não conseguirá, sequer, relacionar as duas interpretações com a mesma partitura). Contudo, a nossa interpretação será reconhecível entre si, em dois momentos e/ou lugares distintos.

Como em *Achtung Baby*²⁹ [McInerney equipara este processo interpretativo ao da composição de música *rock*], o processo de ensaio deve ser de desenvolvimento, possivelmente através de improvisação, mas em direção a um resultado fixo que, embora espelhe a prática criativa de cada um dos seus intérpretes, não será mais alterável uma vez que a *performance* esteja preparada. (McInerney, 2015, p. 108)

²⁹ Achtung Baby é o sétimo álbum de estúdio da banda de rock irlandesa U2, lançada a 18 de novembro de 1991.

3.1.2. Parte II - Palavras em branco entre espaços vazios

Em Palavras em branco entre espaços vazios³⁰ colocamos em confronto duas peças-miniatura de Kurtág (ver Capítulo II, sub-capítulo 3) e excertos da obra-partitura *Empty Words*. Entendemos, aqui, esse confronto como um exercício de justaposição –várias *memórias* que procuram manifestar as suas próprias *nostalgias* individuais.

Privilegiamos, aqui, as dimensões do *incomunicável* e do *silêncio* – através de *Silent Lines to László Dobszay* (de agora em diante abreviada para *Silent Lines*) e *Kroó György in memoriam* (abreviada para *Kroó György*), interpretadas pelo eufónio a solo; e da improvisação a partir de excertos de *Empty Words*, com vozes, bateria, xisto e objetos.

As peças-miniatura foram adaptadas por nós a partir das versões originais para viola solo, como referimos no capítulo anterior: - *Silent Lines* foi transcrita uma terceira maior abaixo da versão original, para que os multifônicos³¹ (que correspondem à técnica estendida de que dispomos para reproduzir as cordas duplas dos instrumentos de corda) sejam possíveis de executar no eufónio; - *Kroó György*, por sua vez, foi transcrita uma sétima menor abaixo da versão original, para que fosse possível executar em termos de tessitura (foram feitos, ainda, outros pequenos ajustes de oitavas, mas sempre de modo a não comprometer a identidade sonora da versão original) .

Ambas são fragmentadas na sua interpretação, na tentativa de contribuir para a expansão dos seus *espaços em branco* internos (espaços que são deixados ao silêncio ou preenchidos com as camadas improvisadas dos outros dois músicos). Em *Silent Lines*, Kurtág sugere-nos, no último compasso, que repitamos o fragmento, se, e quantos vezes, o entendermos (*ad lib D.C. senza Fine*). Aqui, optamos por repetir uma única vez, separando as duas execuções do mesmo material, uma no início da secção, e outra no fim, antes de passarmos à terceira parte da *performance*. Contudo, em Quatro ouviremos, ainda, reminiscências desta miniatura – como pequenos fragmentos de memória que permanecem -,

30 Palavras em branco entre espaços vazios surgiu pela combinação dos títulos *Empty Words* e *White Spaces*. O primeiro, título da obra-partitura do compositor John Cage; o segundo, título da obra do escritor norte-americano Paul Auster publicada em 1980, que serviu, também, de inspiração a este trabalho.

31 Os multifônicos são uma técnica expandida dos instrumentos monódicos. No caso dos instrumentos de metal, são apenas possíveis de realizar através da utilização da voz em simultâneo com a execução normal do instrumento.

pelo que podemos dizer, num sentido figurado, que as repetições, na verdade, se continuam a multiplicar.

Em *Kroó György* não separamos as várias repetições como em *Silent Lines*, mas antes os vários gestos musicais que a constituem. Como no exemplo da *Ilustração 6*, nesta miniatura (na verdade, com praticamente cinco minutos de duração quando interpretada na totalidade), Kurtág constrói as *frases* (por vezes, apenas pequenos *gestos*) musicais ora acrescentando, ora retirando notas a sequências específicas. A economia de recursos, própria de uma grande parte das suas miniaturas, é, aqui, bastante evidente. Sem modificar o conteúdo musical, aquilo que fazemos é, unicamente, prolongar as suspensões de silêncio – como se pudéssemos cristalizar o tempo nesses pontos (neste caso, apenas o nosso tempo subjetivo individual).



Fig. 6 Excerto da versão para viola solo de *Kroó György in memoriam*, György Kurtág

(Copyright © Editio Musica Budapest)

Por outro lado, utilizamos excertos de *Empty Words* como estímulos de provocação à improvisação. A proposta é que cada um dos músicos escolha um pequeno fragmento da obra-partitura do Cage (a cada um dos três é atribuída uma das três partes do texto para que possam fazer a seleção). A partir dele poderá optar por uma interpretação mais direta, através da leitura propriamente dita da parte de texto que escolher, como, também, atribuir-lhe significância rítmica, traduzida, depois, para os instrumentos percussivos ou os objetos. Uma outra possibilidade é, ainda, a de relacionar aspetos *gráficos* do próprio texto com determinados parâmetros (textura, dinâmica, etc.), e trabalhá-los musicalmente a partir daí.

**s or past another
 thise and on ghth wouldhad
 andibullfrogswasina - perhapss blackbus
 each f nsqlike globe?**

**oi for osurprisingy ter spect y-s of
 wildclouds decoa Di from the
 ocolorsadby h allb eblei ingselfi foot**

Fig. 7 Excerto da segunda parte de *Empty Words* (Cage, *Empty Words*, 1974)

A escolha de instrumentos preferencialmente percussivos relaciona-se, também, com a necessidade que já apontamos no capítulo anterior (ver capítulo 2, subcapítulo 2), de criar texturas musicais que contrastem com a natureza tendencialmente *suspensa* das miniaturas do Kurtág. Poderão, ainda, possibilitar a expressão simbólica de certos sintomas: ritmos cardíacos irregulares, ansiedade, sensações de insuficiência respiratória (isto retomando ao princípio do primeiro capítulo, e aos sintomas da, então, doença da nostalgia).

3.1.3. Parte III – Quatro

Em Quatro, terceira e última parte de *Nostalgia*, interpretamos *Four*⁶ do compositor John Cage. Como explicamos no capítulo anterior, *Four*⁶ faz parte da extensa série de peças de Cage intituladas *Number Pieces* (neste caso, para quaisquer quatro intérpretes). Com a duração exata de 30 minutos, a obra, cuja estrutura se baseia na utilização de *time-brackets*, à semelhança da quase totalidade de peças desta série, desenvolve-se a partir de 48 tipos de sons/ texturas sonoras diferentes (12 por cada intérprete) que se vão justapondo de acordo com intervalos temporais, aproximadamente, definidos.

Escolhemos distribuir as quatro partes que compõem *Four*⁶ pelo eufónio, pelo acordeão, e por duas combinações diferentes de vídeo e som (onde se inclui a *voz desarticulada*). E privilegiamos a expressão simultânea das quatro dimensões: *espaço, tempo, incomunicável e silêncio*.

Nas instruções à interpretação de *Four*⁶ é solicitado a cada um dos intérpretes a escolha de “doze sons diferentes com características fixas (amplitude, estrutura harmónica, etc.)” (Cage, 1992); a cada um dos sons é associado um número de 1 a 12 (através dos quais o compositor convoca, no decurso da peça, cada uma das texturas que o intérprete selecionou previamente). Como vimos, Cage fá-lo através da utilização de *time-brackets*, como o da Fig. 8.



Fig. 8 Exemplo de *time-bracket* em *Four*⁶, do Player 1, John Cage

(Copyright ©Peters Edition)

A interpretação de cada um deste *time-brackets* é feita da seguinte forma: o intérprete decide começar a tocar o som/ textura sonora corresponde ao número indicado em qualquer altura dentro do intervalo de tempo situado do lado esquerdo (no caso da Fig. 8, entre os 3'00'' e os 4'00''), e escolhe terminar, também, entre os limites do intervalo de tempo à direita (entre os 3'40'' e os 4'40'' no caso, também, da Fig. 8). (Popoff, 2013, p. 1)

No caso desta peça, e de outras *Number Pieces* escritas para vários intérpretes, a sobreposição das quatro interpretações simultâneas dos respetivos *time-brackets* provoca uma atmosfera polifónica em constante evolução – remetendo, como nos refere Popoff (2013) para uma harmonia “liberta”, em que qualquer som ou acorde, ou transição entre eles, pode ocorrer, e em que essa ocorrência é deixada ao acaso. (Popoff, 2013, p. 2).

É notável que, no fim da sua carreira, Cage parece ter adotado uma conceção de harmonia que consiste, simplesmente, no princípio de sons que soam juntos ao mesmo tempo. (Popoff, 2013, p. 2)³²

É o que, aqui, acontece com as partes executadas em tempo real (pelo eufónio e pelo acordeão), que se sobrepõem, com um certo grau de liberdade, às duas outras pré-fixas, as de vídeo e som. Desta forma, é expressa, não só a dimensão do *tempo*, como também a do *silêncio* – pelos espaços que se abrem inevitavelmente entre os diferentes gestos musicais, e que, por imprevisíveis, ganham uma especial significância.

Sobre o recurso ao vídeo tínhamos já introduzido as razões estéticas que nos levaram à sua introdução em *Nostalgia* (ver capítulo II, subcapítulo 4) – sendo, como sabemos, particularmente importante a referência de *Nostalghia*, de Andrei Tarkovsky³³. Notamos que a influência deste filme, se estendeu, também, ao nível dos conteúdos que decidimos captar. Em colaboração com a cineasta Joana Alves, exploramos alguns dos territórios mais afetados pelos incêndios de 15 de outubro de 2017, onde gravamos cerca de 20 planos. Na sua maioria,

32 Popoff quota, aqui, o próprio Cage com a seguinte citação: ““ harmony means that there are several sounds...being noticed at the same time, hmm ? It’s quite impossible not to have harmony, hmm ?” (Cage apud Popoff, 2013, p.2)

33 “Nos seus filmes, o tratamento da memória e do tempo é feito sem obedecer a uma qualquer coerência cronológica, interligando as imagens através de uma montagem que obriga o espectador a estabelecer conexões entre os planos quase sempre longos, a perceber por si próprio a sua coerência intrínseca.” (Brás, 2013, p.8)

o elemento da casa destruída/ em ruínas assume um papel central – tal como acontece com recorrência na filmografia de Tarkovsky (em *Nostalghia*, na casa em ruínas de Domenico, mas, também, em *Stalker* (1979), na Sala dos desejos). Relacionamos estas ruínas, de forma mais imediata, com a *nostalgia* associada à ideia de uma construção de lar perdida, de um exílio forçado, mas a sua interpretação pode assumir formas variadas.

A ruína representa então o princípio da conciliação, quando a cultura se transforma de novo em natureza, erigindo a melancolia da decadência em cartilha para o futuro” (Gil *apud* Brás, 2013, p. 155)

Em Quatro, pretendemos dar lugar a todas elas – é, neste ponto, que a dimensão do *espaço* se assume com mais força.

A dimensão do *incomunicável*, por sua vez, é expressa através do recurso à *voz desarticulada* - gravada previamente a partir de um trabalho de exploração e improvisação com a cantora Andrea Conangla, sob as referências que serviram este projeto (*Empty Words*, as próprias personagens de *Nostalghia*, as conversas com dona Idalina Rocha, *White Spaces* de Paul Auster, etc.). As texturas sonoras resultantes combinam-se, depois, com os vários planos de imagens, com os quais, contudo, não se relacionam diretamente – a operação de relações representa, só por si, uma outra expressão do *incomunicável*.

Conclusão

Concluir sobre este trabalho implica, essencialmente, um exercício de reposicionamento – uma análise em retrospectiva sobre de onde partimos, aquilo que percorremos, e onde acreditamos ter chegado. Não temos respostas absolutas às questões que levantamos inicialmente, mas, antes, aproximações que consideramos importantes. A concretização no plano performativo complementá-las-á, certamente, mas sem a ambição de as tornar definitivas – é esta impraticabilidade de uma conclusão única sobre o produto artístico performativo que, segundo acreditamos, distingue, em última instância, uma investigação artística de uma científica.

Assumir o objetivo de abrir possibilidades à afirmação do eufónio, no contexto das práticas performativas contemporâneas, através deste trabalho revelou-se de extrema importância. Em primeiro, por efetivar a importância deste tipo de processo criativo na comunidade dos músicos que tocam também este instrumento; em segundo, por impulsionar o eufónio num universo em que a sua presença é, meramente, residual; e, por último, em termos individuais, por encorajar a aquisição de ferramentas úteis àquele que é o contexto real das artes performativas, em Portugal e na Europa – em que a interdisciplinaridade e o cruzamento artístico são, cada vez mais, procurados e valorizados pelo mercado de trabalho.

Por outro lado, tão importante quanto o ponto anterior, foi o de poder partir de reflexões motivadas pela exposição a experiências pessoais e conteúdos literários e artísticos na definição do universo conceptual a investigar. Sobretudo, porque nos permitiu optar por um, em particular, com o qual estávamos, inevitavelmente, intimamente ligados. Beneficiando, conseqüentemente, da autorresponsabilização em comunica-lo o mais completa e honestamente possível.

Aqui, a pesquisa de campo foi crucial - as conversas com a dona Idalina, as descrições dos meus familiares sobre a tragédia, e as várias visitas a algumas das aldeias mais afetadas pelos incêndios de 15 de outubro de 2017 – pois permitiu-nos acreditar na possibilidade de contribuir positivamente para o luto do património destruído.

Sobre a metodologia adotada, acreditamos que tenha servido adequadamente os objetivos traçados inicialmente. Esta perspetiva de continuidade circular entre a teoria e a prática acabou por se impregnar em todas as atividades performativas desenvolvidas,

sobretudo, no decurso do último ano. Nos anexos a este trabalho encontramos alguns exemplos que, estando mais ou menos diretamente relacionados com o universo da nostalgia, e com este trabalho em concreto, constituíram bases de investigação essenciais a esta construção performativa – destacamos o trabalho desenvolvido na interpretação de partituras gráficas, entre fevereiro e julho de 2017, com o duo Ruby the Grap!³⁴, fundado em Lucerna, na Suíça.

No primeiro capítulo, Nostalgias – à volta do conceito, tomamos com especial significância o processo de *contaminação* do universo conceptual da nostalgia (nesta fase, em construção) com várias referências literárias, filmográficas, artísticas, etc. Em várias situações, elas indicaram-nos sobre os pontos que nos interessavam investigar com mais detalhe. É o caso, por exemplo, do filme *Nostalghia*, de Andrei Tarkovsky, que acabou por motivar uma leitura atenta de várias referências do campo da sociologia e da literatura comparada sobre o conceito de exílio, as quais nos permitiram, depois, transcender à construção de outras conceções – o caso do exílio simbólico atribuído à dona Idalina pela destruição da sua casa.

O segundo capítulo, por sua vez, permitiu-nos estabelecer uma teia de relações com o conceito da *nostalgia* absolutamente central, em especial, através da definição de quatro ramificações, ou dimensões, passíveis de serem expressas artisticamente - *tempo*, *espaço*, *incomunicação* e *silêncio* (todas, sem exceção, situadas em planos de complexo abstracionismo, mas com um enorme potencial expressivo). Sobre as ferramentas utilizadas, avançamos com a tomada de várias decisões, que acabaram por constituir os alicerces da concretização performativa deste projeto – o recurso à notação gráfica, a utilização da voz, etc.

Nesta fase do trabalho, e, sobretudo, devido, à intangibilidade de todos os principais conceitos focados, sentimos, por vezes, a necessidade de contrariar uma tendência de abstracionismo descontrolado. Nesses momentos, procuramos ancorar-nos em elementos que nos aproximassem das motivações mais pessoais deste trabalho – daí a introdução das pedras e dos objetos como instrumentos, e daí o recurso ao vídeo.

³⁴ Ruby the Grap! é um ensemble fundado em 2017 por Inês Luzio (eufónio, Portugal) e Eva Sulai (acordeão, Suíça). O seu trabalho foca-se na interpretação de obras experimentais e abertas, em especial partituras gráficas. Para além disso, procura desenvolver a sua identidade sonora através da improvisação e da participação em diferentes projetos interdisciplinares.

Por fim, no último capítulo, cremos ter lançado importantes orientações à materialização performativa do projeto – que passa, assim, a existir conceitualmente, e complementarmente à sua concretização num tempo e num espaço específicos. E é, precisamente, esta existência conceitual no plano do abstrato que nos permite avançar sobre as questões iniciais, tal como referíamos no início desta conclusão. Retomamos, assim, a elas.

Sobre se podemos, efetivamente, falar de uma materialização de um conceito abstrato, pensamos que sim, na medida em que conseguimos tomar o produto performativo resultante como uma manifestação tangível. É certo que a música não tem a dimensão material de uma pintura, ou de uma escultura, mas ela concretiza-se num tempo e num espaço. Este conceito abstrato será também, acreditamos, independente daquilo que é, no ato performativo, percebido pelo recetor, cada indivíduo de um certo público reunido – a sua existência transcende a esse plano da problemática da *comunicação*.

Se será possível fazê-lo através da apropriação de obras, ao invés, por exemplo, da criação de música totalmente original, cremos, também, que sim. Em primeiro, porque, neste caso, interpretar uma partitura gráfica como as que, aqui, interpretamos, significa, já por si, ter um âmbito alargado de liberdades – uma vez que deixam em aberto escolhas de material sonoro, de instrumentos, etc. Mas, também, o será, parece-nos, com música de natureza mais *fechada*, como é o caso das miniaturas de Kurtág, se acreditarmos que aquilo que elas nos transmitem se funde organicamente com o que queremos *dizer*.

Se os instrumentos poderiam ter sido facilmente substituídos por outros, naturalmente que sim. Teríamos, contudo, nesse caso, não uma outra versão desta construção performativa, mas, antes, outra completamente diferente. Isto porque a escolha de cada um dos instrumentos contribui, individualmente, para uma certa especificidade, que, por sua vez, informa a própria identidade da performance.

Talvez a maior dificuldade de aproximação residirá na última das questões. Sobre se as dimensões em que decompomos o conceito de nostalgia (*tempo, espaço, incomunicação e silêncio*) terão significância para outros. Seria, provavelmente, necessário, antes disso, que o conceito em si tivesse a mesma significância para outros que tem para nós, mas não acreditamos que isso faça sequer sentido. Podemos, pelo contrário, ambicionar a uma coerência interna (acompanhada de um rigor técnico), que permita a fruição pelo outro, independentemente da sua relação com o conceito seguir orientações completamente diferentes.

Para rematar, a maior aproximação que cremos ter conseguido através deste processo criativo foi a um de saber *fazer* e de um nível mais elevado de experiência artística e performativa. As estratégias/ formas de relacionar e ramificar conceitos às quais chegamos, constituem-se, assim, como ferramentas de trabalho futuro, com este ou outros conceitos, mais ou menos abstratos.

Referências bibliográficas

- Arndt, J. R. (Novembro de 2006). Nostalgia: Content, triggers, functions. (K. K. Shinobu Kitayama, Ed.) *Journal of Personality and Social Psychology*, 91, 975-993.
- Auster, P. (2018). *Espaços em Branco*. (M. d. Sendas, Trad.) Lisboa, Portugal: não (edições).
- Azevedo, M. (2017). *Sobre o silêncio e da sua entropia a partir de John Cage* [Tese de doutoramento]. Porto: Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto .
- Berger, P., Berger, B., & Kellner, H. (1974). *The homeless mind*. Pelican Books .
- Boym, S. (2001). *The future of nostalgia* . New York: Basic Books .
- Brás, R. (2013). *Agón, Pathos, Katharsis: a memória das origens nos filmes de exílio de Andrei Tarkovsky* [Tese de doutoramento]. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.
- Cage, J. (1974). *Empty Words*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Cage, J. (Março de 1992). *Four6*. Nova Iorque: Peters Edition
- Castro, J. L. (2013). *Nostalgia Ferroviária e Caminhos de Memória: uma abordagem ao turismo cultural nas linhas ferroviárias do Tâmega e do Tua* [Dissertação de mestrado]. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto .
- Grimes, W. (19 de Setembro de 2008). *Mauricio Kagel, 76, Writer of Avant-Garde Music, Is Dead*. Obtido em 28 de Abril de 2017, de The New York Times : <http://www.nytimes.com/2008/09/20/arts/music/20kagel.html?scp=3D1&sq=3Dma=uricio%20kagel&st=3Dcse>
- Guerra, T., Tarkovsky, A. (Escritores), & Tarkovsky, A. (Realizador). (1983). *Nostalghia* [Filme]. União Soviética; Itália : Gaumont Italia; Gaumont (France); Grange Communications, Inc. (United States) .
- Haskins, R. (Abril de 1991). Empty Words with Music for Piano; One7 [CD cover]. *Word as Music, Perhaps: John Cage's Text Compositions* . New York, Estados Unidos: Mode.
- Lucier, A. (1969). *I am sitting in a room* [partitura].
- maulwerker. (s.d.). *maulwerker*. Obtido em 27 de Novembro de 2017, de maulwerker: www.maulwerker.de
- maulwerker. (s.d.). *video*. Obtido em 27 de Novembro de 2017, de maulwerker: <http://www.maulwerker.de/video/v-dadayama-e.html>

- McInerney, M. (2015). New Notational Strategies for New Interpretative Paradigms: Revisiting the Scores of Anestis Logothetis (1921-1994). *Perspectives of New Music*, 53, pp. 99-120.
- Miso Music Portugal . (2014). *Miso Music Portugal: New music insight*. Obtido em 14 de 05 de 2017, de Ópera : http://www.misomusic.com/index.php?option=com_content&view=article&id=8&Itemid=112&lang=pt
- Moreira, L. (6 de Fevereiro de 2018). *A Fábrica da Rua da Alegria: deve o Porto perder este património?* Obtido em 22 de Outubro de 2018, de Web site do Público : <https://www.publico.pt/2018/02/06/culturaipilon/opiniaio/a-fabrica-da-rua-da-alegria-deve-o-porto-perder-este-patrimonio-1802019>
- Morgan, R. P. (1991). *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York, Estados Unidos da América: W. W. Norton & Company, Inc.
- Natali, M. P. (2006). *A política da nostalgia* . São Paulo, Brasil: Nankin.
- Oliveros, P. (1974). *Sonic Meditations*. Smith Publications .
- Pereira, B. A. (2016). *A (outra) voz como dispositivo de interação e dimensão estética nas práticas performativas contemporâneas [Dissertação de Doutoramento]*. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Popoff, A. (17 de Novembro de 2013). John Cage's Number Pieces as Stochastic Processes: a Large-Scale Analysis. *Physics and Society* .
- Porto Editora. (s.d.). *interdisciplinar in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]*. Obtido em 20 de Outubro de 2018, de <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/interdisciplinar>
- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado* . (J. M. Justo, Trad.) Lisboa : Orfeu Negro .
- Rebelo, P. (8 de Junho de 2015). Composing with graphics: revealing the compositional process through performance. *First International Conference on Technologies for Music Notation and Representation*. Paris.
- Rebhahn, M. (2007). Annette Schmucki [CD cover]. *A Language Stripped Away - Notes on the Music of Annette Schmucki* . Zúrique, Suíça: Musiques Suisses.
- Rodrigues, Á. (2012). *Constrangimentos, nostalgia e as visitas dos Norte Americanos à Europa Rural* [Tese de doutoramento]. Aveiro, Portugal: Universidade de Aveiro.
- Ross, A. (2009). *O resto é ruído*. (M. C. Abreu, Trad.) Alfragide, Portugal: Casa das Letras .

- Sá, J. (2013). *O indizível – monólogo interior instrumental de uma performer/compositora [Proposta de trabalho de pesquisa no Programa Doutoral em Performance (não publicado)]*. Aveiro, Portugal: Departamento de Comunicação e Arte - Universidade de Aveiro.
- Schmucki, A. (2017). *Werke Schmicki*. Obtido em 27 de Novembro de 2017, de blablabor: <http://www.blablabor.ch/werkeschmucki/>
- Schmucki, A. (26 de Junho de 2018). *durst und frucht. Musiktheater für Stimmen, Instrumente, Videoprojectionem von Annette Schmucki (2016)*. Luzern .
- Serrão, M. J. (2006). *Constança Capdeville - Entre o Teatro e a Música* . (L. Seabra, Trad.) Lisboa, Portugal: Edições Colibri/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical - UNL.
- Service, T. (12 de Março de 2013). *A guide to György Kurtág's music*. Obtido em 16 de Outubro de 2018, de The Guardian : <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/mar/12/contemporary-music-guide-gyorgy-kurtag>
- Tarkovsky, A. (1990). *Esculpir o tempo*. (J. L. Camargo, Trad.) São Paulo, Brasil: Livraria Martins Fontes Editora.
- Workman, M. (1995). Folklore and the Literature of Exile. Em C. Preston, *Folklore, Literature and Cultural Theory* (pp. 29-42). New York: Routledge.

Anexos IV – Vídeos e áudios

Os documentos áudio e vídeo estão disponíveis online, nos links indicados.

Performances Ruby the Grap!

4 Systems (1954), Earle Brown

1ª versão

<https://soundcloud.com/in-s-luzio/earle-browns-4-systems-by-ruby-the-grap/s-ZLpFQ>

2ª versão

<https://youtu.be/YryGdKIFE2E>

Kontraktion-Expansion (1960), Anestis Logothetis

1ª versão

<https://soundcloud.com/in-s-luzio/logothetis-kontraktion-expansion-by-ruby-the-grap/s-Zg7SA>

2ª versão

<https://youtu.be/YoRQnablchY>

Outros exemplos

Improvisação sobre a palavra *nostalgie*

<https://soundcloud.com/in-s-luzio/nostalgie-free-improvisation/s-nYc4j>

One Drop! - Improvisação conceptual

<https://soundcloud.com/in-s-luzio/ines-luzios-one-drop-concept-improvisation/s-k97dB>

Anexos V – Imagens do espaço da performance



Anexos VI –*Frames* de alguns dos planos de vídeo utilizados em *Nostalgia*

Planos captados na aldeia do Bocado, Arganil, por Joana Alves





Anexos VII – Biografias dos artistas colaboradores

Eva Sulai (Switzerland)

I was born in Switzerland December 13th 1996. During high school (Fachmittelschule Baldegg) I absolved three years of precollege at the Hochschule Luzern Musik (HSLU). Since 2016 I study accordion in Anne Maria Hölscher's class at Hochschule Luzern (HSLU). I have done masterclasses with Hugo Noth, Vivianne Chassot, Claudia Buder, Stefan Hussong, Luka Juhart a.o. My main interest is the field of Contemporary Music. Besides interpretation, I'm also interested in improvisation and composition. I have done several classes and projects inside and outside of HSLU such as: the academy of contemporary music HSLU, WIM Zurich, Künstlerhaus Boswil, ZhdK, among others. In 2017, I founded with Inês Luzio "Ruby the Grap!", an ensemble specialized in the interpretation of Graphic Scores.



Andrea Conangla (Portugal)

Andrea Conangla é uma jovem soprano lírica coloratura portuguesa que atualmente se aperfeiçoa no Mestrado em Música Contemporânea da Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, Alemanha, na classe da Prof. Angelika Luz. Começou os seus estudos musicais em 2005, primeiro com violino, trompete e experimentando em 2008 com o canto. Estudou na Universidade de Aveiro (UA), Portugal, e terminou a Licenciatura no Prins Claus Conservatorium, Países Baixos, ao abrigo do programa ERASMUS. Andrea Conangla é Mestre em Ensino de música pela UA onde, inspirada pelo trabalho de K. Stanislavski, Z. Molik, M. Lazzaratto, J. Parente e P. M. Rodrigues, desenvolveu uma abordagem criativa ao ensino de voz para atores através de movimento e daimprovisação. Andrea é professora convidada de voz para atores na Escola Profissional Balleteatro no Porto. Foi laureada em importantes concursos internacionais realizados em Portugal de onde se destaca o 1º prémio Concurso Internacional de Música Santa Cecília, Porto (2013). Colaborações recompensadoras incluem o duo com o percussionista Luis Bittencourt; a estreia portuguesa do Requiem de F. Delius (Orquestra Filarmonia das Beiras, Coimbra, Portugal); a participação nas últimas duas edições do Tenso Europe Chamber Choir, e o trabalho próximo de colaboração com jovens compositores.



Diogo Tildes (Portugal)

Nascido em Vila Real, Diogo Tildes é baterista com formação jazz residente no Porto. Iniciou os estudos musicais com Rui “Bada” Silva, com quem teve as primeiras aulas de bateria. Posteriormente ingressou na Academia Valentim de Carvalho e estudou com bateristas conceituados do panorama jazzístico como Marcos Cavaleiro, José Marrucho e Acácio Salero. Estudou também com Nuno Campos, Hugo Raro, João Pedro Brandão, Eurico Costa, António Pedro Neves, Filipe Melo, Chris Cheek, Leo Genovese, Jeff Williams e Abe Rábade. Está activo em vários projectos que se estendem desde o universo do jazz e blues, até à música tradicional portuguesa e fado, passando também pela música experimental. Participou na 13ª e 15ª edição da Festa do Jazz do São Luiz. Frequentou o XI Curso de Formação de Animadores Musicais da Casa da Música orientado por Tim Steiner, Sam Mason, Duncan Chapman, Pete Letanka e Paul Griffiths.

Enquanto educador, o seu maior foco incide no ensino da prática de bateria a crianças e jovens em fase de iniciação e aperfeiçoamento na Academia Valentim de Carvalho e tem desenvolvido um interesse crescente nas diferentes abordagens pedagógicas nestas faixas etárias.

Tem também desenvolvido trabalho de divulgação e promoção do jazz, sendo neste momento responsável pela gestão das redes sociais da associação Porta-Jazz."



Joana Alves (Portugal)

Joana, agora a viver em Lisboa, nasceu numa pequena vila no interior de Portugal. Estudou Cinema na Universidade da Beira Interior na Covilhã, tendo trabalhado posteriormente em diferentes formatos visuais, incluindo longas-metragens ficcionais, documentário e videoclips. Complementou os seus estudos com uma Pós-Graduação em Realização na RESTART, em Lisboa.

Em 2016 foi nomeada para os Prémios Sophia Estudante, com a sua curta-metragem “Crime Perfeito”. Desde então, realizou vários videoclips e pequenos documentários. Foi ainda a vencedora do LG OLED TV 4K Challenge com “Cavalos Brancos”, um videoclip que realizou para Manuel Fúria e Os Náufragos, uma banda portuguesa.

Trabalhou ainda como assistente de realização em diversos projectos galardoados (webséries, uma série de tv e uma longa metragem), para a produtora beActive.

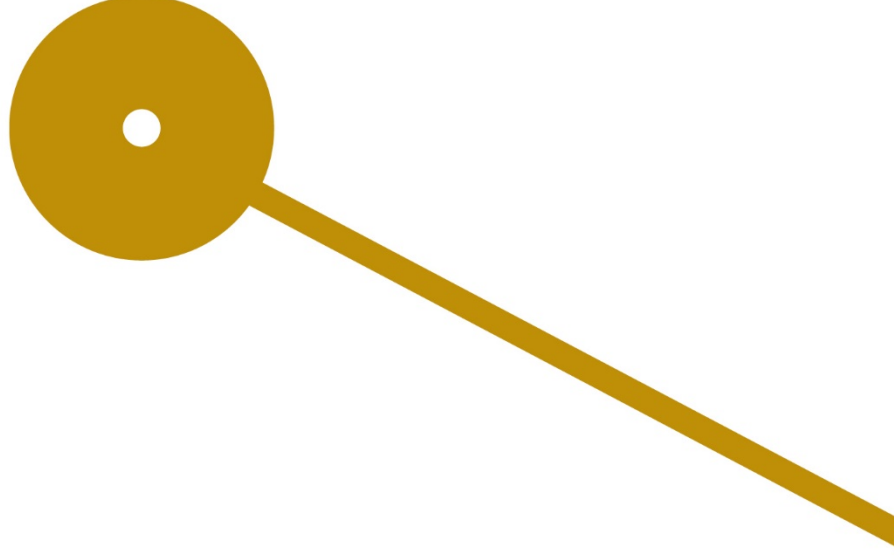


ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
SOPROS, TUBA



Contributos para uma materialização performativa
interdisciplinar a partir do conceito de nostalgia
Inês Sofia Rodrigues Luzio