



Andreia Maria Meira Machado Nogueira

Mestre em Conservação e Restauro

Que Futuro para o Património Musical Contemporâneo Nacional?

Documentar para Preservar

Dissertação para obtenção do Grau de Doutor em Conservação
e Restauro do Património,
Especialidade em Ciências da Conservação

Orientador: Doutora Rita Macedo, Professora Auxiliar, FCT-UNL

Co-orientador: Doutora Isabel Pires, Professora Auxiliar Convidada, FCSH-UNL

Júri:

Presidente: Doutor Nuno Manuel Robalo Correia, Professor Catedrático, FCT-UNL

Arguentes: Doutor Francisco José Dias Santos Barbosa Monteiro, Professor
Coordenador, ESE-IPP
Doutora Helena Silva Barranha Gomes, Professora Auxiliar, IST-UL

Vogais: Doutor Manuel Pedro Ramalho Ferreira, Professor Associado com
Agregação, FCSH-UNL
Doutor António de Sousa Dias de Macedo, Professor Associado, FBAUL
Doutora Rita Andreia da Silva Pinto Macedo, Professora Auxiliar, FCT-UNL
Doutora Joana Lia Antunes Ferreira Marçal Grilo, Professora Auxiliar, FCT-
UNL

**Que Futuro para o Património Musical Contemporâneo Nacional?
Documentar para Preservar**

Copyright © Andreia Maria Meira Machado Nogueira, Faculdade de Ciências e Tecnologia,
Universidade Nova de Lisboa.

A Faculdade de Ciências e Tecnologia e a Universidade Nova de Lisboa têm o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicar esta dissertação através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, e de a divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

à memória dos meus avós
Amélia
e
Manuel

Agradecimentos

A verdadeira afeição na longa ausência se prova

Luís de Camões

ao Gilinho,
aos meus pais,
às minhas irmãs,
aos meus sobrinhos,
e a todos os meus familiares
& amigos,

que mesmo na minha ausência
souberam dedicar-me o seu apoio e
afeição.

E ainda...

Às minhas orientadoras, a Professora Doutora Rita Macedo e a Professora Doutora Isabel Pires, pela coragem em orientarem o projeto doutoral em causa, que cruza domínios e saberes muito distintos...

À Hélia Marçal e à Filipa Magalhães, colegas de doutoramento e amigas, pelo companheirismo, amizade e troca de ideias...

...um agradecimento muito especial é dirigido a estas quatro grandes mulheres, mães e profissionais, que comigo souberam partilhar o seu conhecimento, sugestões, dúvidas e críticas, que de forma incomensurável ajudaram a tornar mais clara e completa a informação inscrita nesta dissertação.

A António de Sousa Dias...

A Clotilde Rosa...

A Eduardo Sérgio...

A Elvis Veiguiha...

A Emídio Coutinho...

A Emília Nadal...

A Francisco Monteiro...

A Jan Wierzba...

A João Paulo Santos...

A João Sá Machado...

A Jorge Matta...

A Jorge Sá Machado...

A José Sá Machado...

A Maria João Serrão...

A Miguel Azguime...

A Paula Azguime...

A Sílvia Sequeira...

A Vasco Wellenkamp...

... cujos testemunhos, memórias, documentação cedida e outros contributos se mostraram fundamentais e imprescindíveis à investigação patente nesta dissertação.

Instituições como a Biblioteca Nacional de Portugal, a Fundação Calouste Gulbenkian, a Culturgest, bem como todos aqueles que de forma indireta contribuíram para este estudo, merecem também o meu reconhecimento, sobretudo pela disponibilização de materiais e informação não publicada.

A todos, e sem exceção, muito agradeço a colaboração e entusiasmo.

Resumo

O presente estudo tem como objetivos principais: i) refletir sobre o futuro do património musical contemporâneo nacional de tradição erudita, nos domínios da música eletroacústica, do teatro musical e das criações multimédia; ii) desenvolver estratégias de preservação, designadamente de documentação, adequadas às suas especificidades, partindo das metodologias empregues no âmbito da musicologia e da conservação e restauro; e iii) demonstrar a efetividade dos métodos desenvolvidos através da sua aplicação a casos de estudo específicos, selecionados a partir de um corpus de obras de compositores portugueses, nomeadamente Constança Capdeville (1937-1992), Clotilde Rosa (1930-2017), Miguel Azguime (n.1960) e Paula Azguime (n.1960).

As novas estéticas composicionais têm vindo a complexificar a transmissão da obra musical contemporânea, mostrando-se fundamental a produção de uma documentação complementar ao tradicional texto musical. É precisamente sobre esta perspetiva que esta dissertação procura refletir, trazendo para a discussão exemplos dessa realidade, como é o caso de *Libera me* (1977, 1979, 1981), *Jogo Projectado I* (1979), *Jogo Projectado II* (1981) e *Itinerário do Sal* (1999-2006). Na verdade, é na sequência da lacuna ao nível da preservação da música contemporânea portuguesa que o presente estudo se situa, propondo uma metodologia de documentação que passa: i) pela recolha de informação publicada e não publicada sobre as obras e autores em estudo, através da realização de investigação empírica com base etnográfica; ii) pela triangulação de toda essa informação; e iii) pela criação de *cadernos musicais* prescritivos, assentes no uso de diversos recursos intertextuais, e documentação anexa descritiva.

E porque os compositores contemporâneos nacionais têm sido os únicos responsáveis pela preservação das suas criações, o presente estudo analisa ainda os resultados obtidos com um questionário dirigido a uma amostra de 53 compositores portugueses, inquiridos sobre as suas práticas arquivísticas e documentais. Daqui pôde inferir-se que os compositores nacionais não estão necessariamente interessados e/ou não possuem os recursos financeiros, humanos e técnicos indispensáveis à preservação das suas obras.

Em suma, todos os assuntos discutidos nesta dissertação confluem no sentido de consciencializar compositores, académicos, conservadores, musicólogos e outros intervenientes sobre a importância e necessidade do desenvolvimento de uma rede interdisciplinar de preservação a par do estabelecimento de novos repositórios de documentação e, assim, contribuir para uma nova e importante área de investigação.

Palavras-chave: documentação, preservação, património musical contemporâneo, Clotilde Rosa, Constança Capdeville, Miguel e Paula Azguime.

Abstract

This study seeks to: i) reflect on the future of the contemporary Portuguese musical heritage, in the fields of electroacoustic music, musical theater and multimedia works; ii) develop relevant preservation strategies, specifically through the production of proper documentation, based on the methodologies used in musicology and conservation and restoration; and iii) demonstrate the effectiveness of the methods developed through their application to specific case studies, selected from a corpus of works by Portuguese composers, namely Constança Capdeville (1937-1992), Clotilde Rosa (1930-2017), Miguel Azguime (b.1960) and Paula Azguime (b.1960).

The new compositional aesthetics have been hindering the transmission of the contemporary musical work, proving to be fundamental the production of complementary documentation to the traditional musical text. It is precisely on this perspective that this dissertation tries to reflect, bringing to the discussion examples of this reality, as is the case of *Libera me* (1977, 1979, 1981), *Jogo Projectado I* (1979), *Jogo Projectado II* (1981) and *Itinerário do Sal* (1999-2006). In fact, the present study was designed considering the gap in the contemporary Portuguese musical heritage preservation, proposing a methodology of documentation that encompasses: i) the gathering of published and unpublished information on the works and authors under study, through ethnographic-based empirical research; ii) the triangulation of the retrieved information; and iii) the creation of prescriptive *musical notebooks*, based on the use of various intertextual resources, and complementary descriptive documentation.

Furthermore, because Portuguese composers are being called upon to be responsible for the preservation of their creations, the present study also analyses the results obtained with a questionnaire directed to a sample of 53 national composers, surveying about their archival and documentation practices. With this survey it was possible to realize that Portuguese composers are not necessarily interested and/or lack the financial, human and technical resources indispensable to the preservation of their works.

In summary, all the subjects discussed in this dissertation come together to make composers, academics, conservators, musicologists and others aware of the importance of developing interdisciplinary preservation networks along with the establishment of new documentation repositories, thus contributing to a new and important area of research.

Key-words: documentation, preservation, contemporary musical heritage, Clotilde Rosa, Constança Capdeville, Miguel e Paula Azguime.

Índice de matérias

| | |
|-----------------------|-------|
| Índice de figuras | xvii |
| Índice de tabelas | xxiii |
| Lista de abreviaturas | xxv |
| Preâmbulo | xxvii |

| | |
|--|----------|
| Introdução | 1 |
| O problema | 1 |
| Delimitação e objetivos do estudo | 3 |
| Metodologia | 5 |
| Material submetido a avaliação e estrutura da tese | 8 |
| Mais alguns conceitos | 10 |

PARTE I

ESTADO DO PENSAMENTO E DA INVESTIGAÇÃO: O PATRIMÓNIO MUSICAL CONTEMPORÂNEO & A CONSERVAÇÃO

| | |
|--|-----------|
| I. Pensar o Futuro do Património Musical Contemporâneo | 17 |
| I.I Uma introdução ao tema | 17 |
| <i>Sonoridades (e visualidades) contemporâneas: desafios de preservação</i> | 18 |
| <i>Princípios e estratégias de preservação</i> | 34 |
| I.II O panorama nacional | 40 |
| <i>Estado do pensamento</i> | 41 |
| <i>Estado da investigação</i> | 46 |
| II. Portugal e a criação musical desde meados do século XX | 49 |
| II.I Percursos pela música portuguesa | 50 |
| <i>Constança Capdeville e o Teatro Musical</i> | 55 |
| <i>Clotilde Rosa e o Multimédia</i> | 58 |
| <i>Miguel e Paula Azguime e a “Nova Op-Era”</i> | 62 |
| II.II <i>Libera me, Jogo Projectado I, Jogo Projectado II e Itinerário do Sal.</i> | |
| Problemática(s) de preservação | 65 |
| <u>Libera me</u> | 66 |
| <u>Jogo Projectado I</u> | 73 |
| <u>Jogo Projectado II</u> | 76 |
| <u>Itinerário do Sal</u> | 79 |

| | |
|---|-----------|
| III. Considerações metodológicas. | |
| Contributos da Musicologia e da Conservação & Restauro | 85 |
| III. I A investigação em musicologia | 86 |
| <i>Musicologia histórica</i> | 86 |
| <i>Etnomusicologia</i> | 90 |
| <i>Novas (outras) abordagens</i> | 93 |
| III.II O universo da Conservação & Restauro | 96 |
| <i>Teorias e éticas da Conservação</i> | 97 |
| <i>A Conservação de Arte Contemporânea</i> | 101 |

PARTE II

EM TORNO DAS OBRAS: PROCESSO DE DOCUMENTAÇÃO – METODOLOGIA, ESTRATÉGIAS, DESAFIOS E RESULTADOS

| | |
|---|------------|
| IV. <i>Libera me</i> (1977, 1979, 1981) | 115 |
| IV.I Descrição geral da obra | 115 |
| <i>Versão de bailado (1977)</i> | 116 |
| <i>Versão de concerto (1979)</i> | 122 |
| <i>Versão de bailado e concerto (1981)</i> | 124 |
| <i>Outras nuances de trajetória</i> | 127 |
| IV.II Processo de documentação: metodologia, estratégias, desafios e resultados | 129 |
| V. <i>Jogo Projectado I</i> (1979) | 149 |
| V.I Descrição geral da obra | 149 |
| <i>Versão apresentada nos 3.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea (1979)</i> | 149 |
| <i>Outras nuances de trajetória</i> | 155 |
| V.II Processo de documentação: metodologia, estratégias, desafios e resultados | 159 |
| <i>Performance por Francisco Monteiro, a 21 de abril de 2017, na ESML</i> | 167 |
| VI. <i>Jogo Projectado II</i> (1981, 2009) | 177 |
| VI.I Descrição geral da obra | 177 |
| <i>Versão de 1981</i> | 178 |
| <i>Versão de 2009</i> | 181 |
| VI.II Processo de documentação: metodologia, estratégias, desafios e resultados | 182 |

| | |
|--|------------|
| VII. <i>Itinerário do Sal (1999-2006)</i> | 195 |
| VII.I Descrição geral da obra | 195 |
| VII.II Processo criativo | 201 |
| VII.III Processo de documentação: metodologia, estratégias, desafios e resultados | 207 |
| PARTE III | |
| TEORIAS E DEBATES: | |
| AUTENTICIDADE, DOCUMENTAÇÃO PRESCRITIVA VS DESCRITIVA, INTERTEXTUALIDADE, ARQUIVO & MEMÓRIA | |
| VIII. Implicações do conceito de autenticidade na prática da documentação | 223 |
| VIII.I À volta do conceito | 224 |
| <i>Em âmbito musical</i> | 225 |
| <i>Na Conservação & Restauro</i> | 236 |
| VIII.II Os <i>cadernos musicais</i> & a noção de autenticidades | 244 |
| IX. Descrever e/ou prescrever? Um processo de documentação intertextual | 255 |
| IX. I Breves reflexões metodológicas | 255 |
| IX. II Documentação prescritiva versus descritiva | 262 |
| IX. III A preservação como um processo intertextual | 273 |
| <i>O conceito de intertextualidade</i> | 274 |
| <i>O icono/fono-texto ecfrástico</i> | 279 |
| X. As práticas arquivísticas e documentais dos compositores contemporâneos | 285 |
| X. I Os arquivos musicais & a preservação | 286 |
| X. II Um inquérito sobre as práticas arquivísticas e documentais dos compositores nacionais | 296 |
| <i>Enquadramento</i> | 297 |
| <i>Resultados</i> | 303 |
| Conclusão: entre o passado, o presente e o futuro | 315 |
| Coda | 321 |
| Bibliografia | 323 |
| Anexos | 349 |
| Partitura de <i>Libera me</i> (versão de concerto) | 351 |
| Partitura do som gravado de <i>Libera me</i> (versão de concerto) | 389 |
| Partitura de <i>Jogo Projectado I</i> | 401 |
| Partitura de <i>Jogo Projectado II</i> (versão de 1981) | 421 |
| Partitura de <i>Jogo Projectado II</i> (versão de 2009) | 445 |

Índice de figuras

| | |
|--------------|--|
| Figura I.1 | <i>Spirit of '76</i> de Simon Emmerson. A&B: Excertos do registo vídeo do delay analógico; C: Performance por Carla Rees & Rarescale, a 27 de abril de 2016, na Montfort University, Leicester, em comemoração do 40º aniversário de criação da obra (© Simon Emmerson e Carla Rees).....21 |
| Figura I.2 | Excerto da partitura da obra <i>Sequenza III</i> de Berio (Griffiths, 2010: 211).....29 |
| Figura I.3 | Excerto da partitura da obra <i>Pression</i> de Helmut Lachenmann (Griffiths, 2010: 211).....29 |
| Figura I.4 | <i>December 1952</i> de Earle Brown (Taruskin, 2010: 95).....30 |
| Figura I.5 | <i>Per tre sul piano</i> de Sylvano Bussotti (Griffiths, 2010: 148).....30 |
| Figura I.6 | Imagem da estreia da obra <i>HPSCHD</i> de John Cage, Universidade de Illinois, 1969 (Taruskin, 2010: 75).....32 |
| Figura I.7 | <i>Poème électronique</i> de Varèse/ Le Corbusier. A&B: 1958; C&D: 1999; sendo C um esquema da entrada do espaço da autoria de Valerio Casali e D uma imagem real da apresentação da obra.....33 A: Disponível em Lombardo <i>et al.</i> , 2009: 26. B: Disponível em Taruskin, 2010: 208. C: Disponível em Bianchini <i>et al.</i> , 2000: n.d. D: Disponível em < http://www.crm-music.it/index.php?option=com_content&view=article&id=196%3Apoeme-electronique&catid=66%3Aeventi&Itemid=142&lang=it >. Acedido a 7 de junho de 2017. |
| Figura II.1 | Constança Capdeville. Disponível em < http://www.mic.pt/dispatcher?where=4&what=2&show=4&grupo_id=4415&lang=PT >. Acedido a 21 de fevereiro de 2018.....55 |
| Figura II.2 | Clotilde Rosa. Disponível em < http://www.gmcl.pt/clotilderosa/index.htm >. Acedido a 7 de junho de 2017.....59 |
| Figura II.3 | Miguel e Paula Azguime. Disponível em < http://mic.pt/dispatcher?where=4&what=2&show=4&grupo_id=3735&lang=PT >. Acedido a 7 de junho de 2017.....62 |
| Figura II.4 | Partituras de <i>Libera me</i> (versão de concerto), disponíveis no departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH.....66 |
| Figura II.5 | Excerto da partitura n.º 14 de <i>Libera me</i> disponível no departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH. Introdução.....67 |
| Figura II.6 | Excerto da partitura n.º 14 de <i>Libera me</i> disponível no departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH. Sequência 3, página 1.....68 |
| Figura II.7 | Excerto da partitura n.º 12 de <i>Libera me</i> disponível no departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH. Sequência 7, página 1.....68 |
| Figura II.8 | Excerto da partitura n.º 12 de <i>Libera me</i> disponível no departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH. Sequência 7, página 2.....69 |
| Figura II.9 | Excerto da partitura n.º 50 de <i>Libera me</i> disponível no departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH. Sequência 7, página 2.....69 |
| Figura II.10 | Excerto da partitura original de <i>Libera me</i> disponível na Biblioteca Nacional. Sequência 4, página 6.....70 |
| Figura II.11 | Excerto da partitura original de <i>Libera me</i> disponível na Biblioteca Nacional. Sequência 7, página 1.....70 |
| Figura II.12 | <i>Itinerário do Sal</i> . A: concerto no CAAA (Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura), em Guimarães, a 25 de outubro de 2014. © Andreia Nogueira; B: concerto no O'culto da Ajuda, em Lisboa, a 25 de junho de 2015. © Andreia Nogueira.....80 |
| Figura II.13 | <i>Itinerário do Sal</i> . A: DVD, Miso Records mdvd001.07. Este DVD foi publicado em 2008, mas compreende o registo de <i>Itinerário do Sal</i> no CCB, nos dias 21 e 22 de outubro de 2006; B: concerto no O'culto da Ajuda, em Lisboa, a 25 de junho de 2015. © Andreia Nogueira.....81 |

| | |
|--------------|---|
| Figura II.14 | Printscreen de um conjunto de patches de <i>Itinerário do Sal</i> relativo ao ambiente Max/MSP. Documento gentilmente cedido por Miguel Azguime.....82 |
| Figura III.1 | <i>Notion Motion</i> de Olafur Eliasson, 2005. Disponível em < http://www.sbm.nl/uploads/inside-installations-kl.pdf >. Acedido a 12 de maio de 2017.....103 |
| Figura III.2 | <i>Wall Drawing 146. All Two-Part Combinations of Blue Arcs from Corners and Sides and Blue Straight, Not Straight and Broken Lines</i> de Sol LeWitt, 1972. Disponível em < https://www.guggenheim.org/artwork/2472 >. Acedido a 12 de maio de 2017.....104 |
| Figura III.3 | <i>Predictive Engineering</i> de Julia Scher. Obra exposta no SFMOMA: A (1993) /B (2016)/ C (1998). Imagem A disponível em < http://www.tate.org.uk/context-comment/video/media-transition >. Imagem B disponível em < https://blog.wikimedia.org/2016/07/07/sfmoma-mediawiki/ >. Acedidas a 17 de maio de 2017. Imagem C disponível em < https://www.sfmoma.org/artwork/98.513.A-PP#full-caption >. Acedida a 3 de janeiro de 2018.....106 |
| Figura IV.1 | <i>Libera me</i> , versão de bailado (1977), no Grande Auditório da FCG (Fundação Calouste Gulbenkian). Bailarinos principais: Graça Barroso e Ger Thomas. Arquivo Gulbenkian (© Aires dos Santos & FCG).....118 |
| Figura IV.2 | <i>Libera me</i> , versão de bailado (1977), no Grande Auditório da FCG. Bailarinos principais: Graça Barroso e Ger Thomas. Arquivo Gulbenkian (© Júlio Almeida & FCG).....119 |
| Figura IV.3 | <i>Libera me</i> , versão de bailado (1977). Digitalização de diapositivos fotográficos relativos à estreia da obra, em fevereiro de 1977, no Grande Auditório da FCG, com o Ballet Gulbenkian. Bailarinos principais: Graça Barroso e Ger Thomas. Diapositivos fotográficos gentilmente cedidos por Emília Nadal. Digitalização por Andreia Nogueira.....121 |
| Figura IV.4 | Figurinos para o bailado <i>Libera me</i> , da autoria de Emília Nadal. Legenda: <i>Libera me</i> (final) /EMÍLIA NADAL 77 / <i>Libera me</i> /coreografia de Vasco Wellenkamp / música de Constança Capdeville/ EMÍLIA NADAL 77. Documentação gentilmente cedida por Emília Nadal.....122 |
| Figura IV.5 | Desenho de Emília Nadal. Legenda: <i>Libera me</i> II. Documentação gentilmente cedida por Emília Nadal.....125 |
| Figura IV.6 | <i>Libera me</i> , versão de concerto e bailado (1981), no Grande Auditório da FCG. Bailarinos principais: Graça Barroso e Gagik Ismaily. Arquivo Gulbenkian (© Eduardo Gageiro & FCG).....125 |
| Figura IV.7 | <i>Libera me</i> , versão de concerto e bailado (1981), no Grande Auditório da FCG. Bailarinos principais: Graça Barroso e Gagik Ismaily. Arquivo Gulbenkian (© Eduardo Gageiro & FCG).....126 |
| Figura IV.8 | Imagens dos vídeos das entrevistas conduzidas a: A – Jorge Matta (9 de fevereiro de 2015); B – Emília Nadal (21 de setembro de 2015); C – Jan Wierzba (20 de abril de 2016); D – António de Sousa Dias (3 de março de 2015); E – Vasco Wellenkamp (24 de janeiro de 2017); e F – João Paulo Santos (16 de dezembro de 2016) (© Andreia Nogueira).....130 |
| Figura IV.9 | Registos vídeo de <i>Libera me</i> (escala ≈ 1: 2,5). Arquivo do Ballet Gulbenkian. A: Philips videotape VPL 8 in IC/ Legenda: <i>Libera me</i> (detalhes); B: Sony HD videotape V-60H/ Legenda: “ <i>Libera me</i> ” (coro ao vivo). Vasco Wellenkamp; e C: Sony HD videotape V-60H/ Legenda: “ <i>Libera me</i> ” (coro e orquestra). Coreografia: Vasco Wellenkamp (© Andreia Nogueira).....133 |
| Figura IV.10 | Espólio fonográfico em fitas magnéticas de Constança Capdeville. Biblioteca Nacional (© Andreia Nogueira).....134 |
| Figura IV.11 | Fita nº 8 do espólio fonográfico em fitas magnéticas de Constança Capdeville (escala ≈ 1:1,5). Biblioteca Nacional. Legenda (fita): LIBERA-ME; 21,35 ENSAIO; 2/2/77 VEL. 7 ½. Legenda (contracapa): LIBERA-ME; ENSAIO; (VERSÃO BAILADO); tempo 21’35” (© Andreia Nogueira).....134 |

| | |
|--------------|--|
| Figura IV.12 | Fita nº 24 do espólio fonográfico em fitas magnéticas de Constança Capdeville (escala \approx 1:1,5). Biblioteca Nacional. Legenda: LIBERA-ME; Constança; [BAILADO]; 7 ½ (© Andreia Nogueira).....135 |
| Figura IV.13 | Fita nº 28 do espólio fonográfico em fitas magnéticas de Constança Capdeville (escala \approx 1:1,5). Biblioteca Nacional. Legenda: LIBERA-ME; (PARTES GRAVADAS); [VERSÃO CONCERTO]; ENSAIO; CORO (© Andreia Nogueira).....135 |
| Figura IV.14 | Fita nº 29 do espólio fonográfico em fitas magnéticas de Constança Capdeville (escala \approx 1:1,5). Biblioteca Nacional. Legenda: LIBERA-ME; [CONCERTO]; ORIGINAL; CORO (© Andreia Nogueira).....136 |
| Figura IV.15 | Fita nº 9 do espólio fonográfico em fitas magnéticas de Constança Capdeville (escala \approx 1:2,5). Biblioteca Nacional. Legenda: C. Capdeville: “Libera me”; 19 cm – Kopn (?) für Constança Capdeville; LIBERA ME; GRAVAÇÃO DO CONCERTO MUNICH 24-IV-81 (© Andreia Nogueira).....136 |
| Figura IV.16 | Imagem do vídeo da digitalização da bobine nº 29 do espólio fonográfico em fitas magnéticas de Constança Capdeville (© Andreia Nogueira).....137 |
| Figura IV.17 | Partitura do som gravado de <i>Libera me</i> (versão para concerto). Biblioteca Nacional.....138 |
| Figura IV.18 | Excerto da partitura n.º 1 do arquivo do Coro Gulbenkian. Sequência 7, página 4.....142 |
| Figura IV.19 | Alguns dos instrumentos usados em <i>Libera me</i> (versão de concerto) em posse de Jorge Matta (© Andreia Nogueira).....143 |
| Figura IV.20 | ‘Sarrusofone’ no armazém de instrumentos da Orquestra Gulbenkian. Fotografia tirada no dia 27 de fevereiro de 2015 (© Andreia Nogueira).....144 |
| Figura IV.21 | <i>Libera me</i> (versão de concerto). Performance na Culturgest (Lisboa), 23 de maio de 2002. Imagem retirada da gravação do concerto disponibilizada pela Culturgest.....145 |
| Figura IV.22 | Chocalho. Fotografia gentilmente cedida por António de Sousa Dias.....145 |
| Figura IV.23 | <i>Caderno musical</i> de <i>Libera me</i> . Tamanho real: A4 (© Andreia Nogueira).....147 |
| Figura V.1 | Diapositivos de <i>Jogo Projectado I</i> da autoria de Eduardo Sérgio (seleção). Diapositivos gentilmente cedidos pelo artista. Digitalização por Andreia Nogueira.....152 |
| Figura V.2 | Maquete dos slides de <i>Jogo Projectado I</i> , da autoria de João Sá Machado. Documentação gentilmente cedida pelo autor. (Data desconhecida).....156 |
| Figura V.3 | Imagens dos vídeos das entrevistas conduzidas a: A – Clotilde Rosa (5 de maio de 2016); B – João Sá Machado (27 de junho de 2016); C – Eduardo Sérgio (23 de junho de 2016); e D – Francisco Monteiro (6 de julho de 2016) (© Andreia Nogueira).....160 |
| Figura V.4 | Clotilde Rosa, a 26 de abril de 2016, no seu escritório, segurando uns diapositivos relativos a <i>Jogo Projectado I</i> (© Andreia Nogueira).....162 |
| Figura V.5 | Slides de <i>Jogo Projectado I</i> , em posse de Clotilde Rosa. Diapositivos gentilmente cedidos pela compositora. Digitalização por Andreia Nogueira.....163 |
| Figura V.6 | Eduardo Sérgio, a 23 de junho de 2016, em sua casa, segurando os carrosséis com os diapositivos relativos a <i>Jogo Projectado I</i> , da sua autoria (© Andreia Nogueira).....166 |
| Figura V.7 | Andreia Nogueira segurando um dos slides de <i>Jogo Projectado I</i> , da autoria de Eduardo Sérgio, em casa do artista, a 23 de junho de 2016. Dimensão física do diapositivo: 5cm x 5cm (© Andreia Nogueira).....166 |
| Figura V.8 | Eduardo Sérgio, a 23 de junho de 2016, em sua casa, mostrando o seu equipamento de projeção de slides/ diaporama (© Andreia Nogueira).....167 |
| Figura V.9 | <i>Jogo Projectado I</i> , com interpretação de Francisco Monteiro, a 21 de abril de 2017, no Pequeno Auditório da ESML (© Andreia Nogueira).....168 |

| | | |
|--------------|--|-----|
| Figura V.10 | Registo do processo de digitalização dos diapositivos de Eduardo Sérgio. Procedimento realizado em casa do artista, em Colares (Sintra), a 27 de outubro de 2016 (© Andreia Nogueira)..... | 168 |
| Figura V.11 | Diapositivos de <i>Jogo Projectado I</i> da autoria de Eduardo Sérgio..... | 169 |
| Figura V.12 | <i>Jogo Projectado I</i> , com interpretação de Francisco Monteiro, a 21 de abril de 2017, no Pequeno Auditório da ESML (© Andreia Nogueira)..... | 172 |
| Figura V.13 | Ensaio geral, por Francisco Monteiro, para a apresentação de <i>Jogo Projectado I</i> , 21 de abril de 2017, no Pequeno Auditório da ESML (© Andreia Nogueira)..... | 173 |
| Figura V.14 | Pormenor de <i>Jogo Projectado I</i> , no ensaio geral, a 21 de abril de 2017, no Pequeno Auditório da ESML (© Andreia Nogueira)..... | 173 |
| Figura V.15 | Pormenor de <i>Jogo Projectado I</i> , no ensaio geral, a 21 de abril de 2017, no Pequeno Auditório da ESML (© Andreia Nogueira)..... | 174 |
| Figura V.16 | Diapositivos de <i>Jogo Projectado I</i> relativos à projeção da partitura: primeiro e último slides, respetivamente. Recriação de Andreia Nogueira seguindo as indicações de Eduardo Sérgio..... | 174 |
| Figura V.17 | <i>Caderno musical</i> de <i>Jogo Projectado I</i> . Tamanho real: A4 (© Andreia Nogueira)..... | 175 |
| Figura VI.1 | <i>Jogo Projectado II</i> , de Clotilde Rosa, 1981. Excerto da partitura cedida por Clotilde Rosa: disposição dos elementos em cena..... | 180 |
| Figura VI.2 | <i>Jogo Projectado II</i> (1981). Estreia pelo GMCL, com direção de Jorge Peixinho, no Grande Auditório da FCG, a 3 de Junho de 1981. Da esquerda para a direita: José Lopes e Silva (guitarra), Maria João Serrão (voz), Jorge Peixinho (dirigente), António Reis Gomes (trompete), Carlos Franco (flauta) e Clotilde Rosa (harpa). Arquivos Gulbenkian (© Júlio Almeida & FCG)..... | 180 |
| Figura VI.3 | <i>Jogo Projectado II</i> (2009), com direção de João Paulo Santos e interpretação do GMCL, no Pequeno Auditório do CCB, a 31 de março de 2010. Da esquerda para a direita: Ricardo Mateus (viola), José Lopes e Silva (guitarra), José Sá Machado (violino e violino elétrico), Jorge Sá Machado (violoncelo), João Paulo Santos (dirigente), Hugo Santos (trompete), Luís Gomes (clarinete), João Pereira Coutinho (flauta), Clotilde Rosa (harpa), Fátima Pinto (percussão) e Susana Teixeira (recitante). Imagem retirada do registo do concerto, disponível no canal do GMCL no Youtube < https://www.youtube.com/watch?v=raZJ0NpHAvI >. Acedido a 17 de julho de 2017..... | 181 |
| Figura VI.4 | Partitura de <i>Jogo Projectado II</i> (1981) com anotações manuscritas (1ª página). Documentação gentilmente cedida por Clotilde Rosa..... | 186 |
| Figura VI.5 | Partitura de <i>Jogo Projectado II</i> (1981) com anotações manuscritas (2ª página). Documentação gentilmente cedida por Clotilde Rosa..... | 187 |
| Figura VI.6 | Partitura de <i>Jogo Projectado II</i> (1981) com anotações manuscritas de Maria João Serrão (1ª página). Documentação gentilmente cedida pela cantora..... | 188 |
| Figura VI.7 | Slide 7 de <i>Jogo Projectado II</i> (2009) da autoria de João Sá Machado. Informação gentilmente cedida por Jorge Sá Machado..... | 189 |
| Figura VI.8 | <i>Jogo Projectado II</i> . Reprodução da imagem patente na figura VI.2 com uma luminosidade de +40% e um contraste de -40%..... | 190 |
| Figura VI.9 | <i>Jogo Projectado II</i> (2009). Disposição espacial dos músicos e outros elementos em palco. Esquema da autoria de João Sá Machado, gentilmente cedido por Jorge Sá Machado..... | 191 |
| Figura VI.10 | Imagens dos vídeos das entrevistas conduzidas a: A – Maria João Serrão (28 de maio de 2016); B – João Sá Machado (27 de junho de 2016); C – Jorge Sá Machado (15 de junho de 2016); D – Clotilde Rosa (24 de abril de 2016); e E – José Sá Machado (3 de junho de 2016) (© Andreia Nogueira)..... | 192 |
| Figura VI.11 | <i>Caderno musical</i> de <i>Jogo Projectado II</i> . Tamanho real: A4 (© Andreia Nogueira)..... | 194 |
| Figura VII.1 | <i>Itinerário do Sal</i> . DVD: 2'50''(Miso Records mgdvd 001.07)..... | 196 |
| Figura VII.2 | <i>Itinerário do Sal</i> . DVD: 3'20''(Miso Records mgdvd 001.07)..... | 197 |
| Figura VII.3 | <i>Itinerário do Sal</i> . DVD: 7'37''(Miso Records mgdvd 001.07)..... | 198 |

| | | |
|---------------|--|-----|
| Figura VII.4 | <i>Itinerário do Sal</i> . DVD: 9'57''(Miso Records mgdvd 001.07)..... | 198 |
| Figura VII.5 | <i>Itinerário do Sal</i> . DVD: 12'50''(Miso Records mgdvd 001.07)..... | 199 |
| Figura VII.6 | <i>Itinerário do Sal</i> . DVD: 23'45''(Miso Records mgdvd 001.07). Pormenor do Wacom pen tablet..... | 199 |
| Figura VII.7 | <i>Itinerário do Sal</i> . DVD: 36'34''(Miso Records mgdvd 001.07)..... | 200 |
| Figura VII.8 | Desenho de Paula Azguime, gentilmente cedido pela autora..... | 203 |
| Figura VII.9 | Desenho de Paula Azguime, gentilmente cedido pela autora..... | 204 |
| Figura VII.10 | Desenho de Paula Azguime, gentilmente cedido pela autora..... | 205 |
| Figura VII.11 | Imagens dos vídeos das entrevistas ou sessões de trabalho com: A – Miguel e Paula Azguime (23 de setembro de 2015) ; B – Miguel Azguime (13 de dezembro de 2016); e C – Miguel Azguime e Omar Hamido (9 de janeiro de 2017)..... | 209 |
| Figura VII.12 | <i>Caderno musical de Itinerário do Sal</i> . Tamanho real: A4 (© Andreia Nogueira)..... | 212 |
| Figura VII.13 | Ensaio de <i>Itinerário do Sal</i> , a 23 de junho de 2015, no O'culto da Ajuda (Lisboa). Na imagem Miguel Azguime, em palco, e Paula Azguime e Perseu Mandillo, na mesa de controlo (© Andreia Nogueira)..... | 213 |
| Figura VII.14 | Modelação 3D do espaço. Legenda: proj. = projetor de luz; col. = coluna; câm. = câmara (© Andreia Nogueira)..... | 214 |
| Figura VII.15 | Modelação 3D do espaço. Legenda: proj. = projetor de luz; col. = coluna; câm. = câmara (© Andreia Nogueira)..... | 215 |
| Figura VII.16 | Operações de luz de <i>Itinerário do Sal</i> . Documento gentilmente cedido por Paula Azguime..... | 216 |
| Figura VII.17 | <i>Itinerário do Sal</i> . Concerto na Casa das Artes, em Tavira, a 22 de agosto de 2015. Disponível em < http://acasadasartes.blogspot.pt/ >. Acedido a 17 de julho de 2017..... | 219 |
| Figura VIII.1 | <i>Itinerário do Sal</i> . A: concerto no O'culto da Ajuda, em Lisboa, a 24 de junho de 2015; e B: concerto no O'culto da Ajuda, em Lisboa, a 25 de junho de 2015 (© Andreia Nogueira)..... | 223 |
| Figura IX.1 | Excerto do programa dos 5. ^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, consultado na biblioteca de arte da FCG..... | 259 |
| Figura IX.2 | Modelo conceptual do MANS: estrutura da partitura (Rinehart & Ippolito, 2014: 67)..... | 267 |
| Figura IX.3 | <i>Three Urinals</i> de Robert Gober, 1988 (Buskirk, 2003: 63)..... | 276 |
| Figura IX.4 | <i>Fountain (after Marcel Duchamp)</i> de Sherrie Levine, 1991. Disponível em < https://www.paulacoopergallery.com/artists/sherrie-levine/slideshow#3 >. Acedido a 30 de novembro de 2017..... | 276 |
| Figura IX.5 | <i>Fountain</i> de Marcel Duchamp, 1917 (réplica de 1964). Disponível em < http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573 >. Acedido a 29 de novembro de 2017..... | 276 |
| Figura IX.6 | <i>L.H.O.O.Q.</i> de Marcel Duchamp, 1919 (réplica de 1941). Disponível em < https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/l-h-o-o-q-mona-lisa-with-moustache-1919 >. Acedido a 30 de novembro de 2017..... | 277 |
| Figura IX.7 | <i>Requiem</i> de Gabriel Fauré, Opus 48, 1888/ 1893. Excerto do Ofertório. Partitura editada por Philip Legge. Disponível em < http://www.encyclopspace.org/minneapolis/coursematerial/requiem.pdf >. Acedida a 30 de novembro de 2017..... | 278 |
| Figura IX.8 | <i>Libera me</i> de Constança Capdeville, 1979. Excerto da sequência 7, página 3. Partitura disponível na Biblioteca Nacional..... | 278 |

Índice de tabelas

| | | |
|-------------|--|-----|
| Tabela IX.1 | Valores quantitativos da informação inscrita nos <i>cadernos musicais</i> (seleção)..... | 272 |
| Tabela IX.2 | Valores quantitativos da informação inscrita na documentação complementar (seleção)..... | 273 |

Lista de abreviaturas

| | |
|-------------|--|
| ADA | Archive of Digital Art |
| AES | Audio Engineering Society |
| Ar.Co | Centro de Arte e Comunicação Visual |
| BBC | British Broadcasting Corporation |
| BN | Biblioteca Nacional de Portugal |
| CAAA | Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura |
| CASPAR | Cultural, Artistic and Scientific Knowledge for Preservation, Access and Retrieval |
| CCB | Centro Cultural de Belém |
| CESEM | Centro de Sociologia e Estética Musical |
| CIIMP | Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa |
| CRM | Centro Ricerche Musicali |
| DAAD | Deutscher Akademischer Austauschdienst |
| DCR | Departamento de Conservação & Restauro |
| DGLAB | Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas |
| DiP-CoRE | Documentation, Dissemination and Preservation of Compositions with Real-time Electronics |
| DREAM | Digital Re-working/re-appropriation of ElectroAcoustic Music |
| DVA | Database of Virtual Art |
| EMS | Electroacoustic Music Studies Network |
| ESE/IPP | Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto |
| ESML | Escola Superior de Música de Lisboa |
| FCG | Fundação Calouste Gulbenkian |
| FCT/UNL | Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa |
| FCT | Fundação para a Ciência e Tecnologia |
| GAMELAN | Gestion et Archivage de la Musique Et de L'Audio Numérique |
| GCI | Getty Conservation Institute |
| GMCL | Grupo de Música Contemporânea de Lisboa |
| IASA | International Association of Sound and Audiovisual Archives |
| ICOMOS | International Council on Monuments and Sites |
| IDEAMA | The International Digital Electroacoustic Music Archive |
| IEEE | Institute of Electrical and Electronics Engineers |
| IIC | International Institute for Conservation of Historic and Artistic works |
| INA-GRM | Groupe de Recherches Musicales de l'Institut National de l'Audiovisuel |
| INCCA | International Network for the Conservation of Contemporary Art |
| Integra | A European Composition and Performance Environment for Sharing Live Music Technology |
| InterPARES | International Research on Permanent Authentic Records in Electronic Systems |
| IPA | Instituto Superior Autónomo de Estudos Politécnicos |
| IPEM | Institute for Psychoacoustics and Electronic Music |
| IRCAM | Institute de Recherche et Coordination Acoustique/ Musique |
| MANS | Media Art Notation System |
| MoMA | Museum of Modern Art |
| <i>mpmp</i> | movimento patrimonial pela música portuguesa |
| NOVA FCSH | Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa |
| OAIS | Open Archival Information System |
| PD | Pure Data |
| RAI | Radiotelevisione Italiana |
| REVIVAL | REstoration of the VICentini archive in Verona and its accessibility as an Audio e-Library |
| RTP | Rádio e Televisão de Portugal |

| | |
|--------|--|
| SD | Sound Designer |
| SPSS | Statistical Package for the Social Sciences |
| TaCEM | Technology and Creativity in Electroacoustic Music |
| UNESCO | Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura |
| VMN | Variable Media Network |
| VMQ | Variable Media Questionnaire |
| n.a. | não aplicável |
| n.d. | não definido |

Preâmbulo

O meu interesse pelo estudo da música contemporânea de âmbito ou tradição erudita, nomeadamente no que respeita à sua continuidade para as gerações vindouras, através da aplicação de metodologias de documentação, surgiu com o cruzamento da minha formação académica nas áreas da Conservação & Restauro e da Música.

Com o Mestrado em Conservação e Restauro (2012) na FCT/UNL (Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa), especializei-me na preservação de arte contemporânea, nomeadamente de performance e instalação, sob orientação da Professora Doutora Rita Macedo. Como investigadora do projeto *Documentação de Arte Contemporânea*, entre 2011 e 2013, tive oportunidade de experienciar concretamente os desafios que estas abordagens artísticas colocam à sua preservação, bem como as metodologias utilizadas no processo da sua documentação. Paralelamente a esta atividade, e alimentando um crescente interesse pela música contemporânea (que aliás vinha do tempo em que estudava piano na Academia de Música José Atalaya, em Fafe, sobretudo do curso complementar), frequentei os cursos: *Estética e Media: Sonoridades e visualidades contemporâneas*, que decorreu entre maio e junho de 2013, na NOVA FCSH (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), com coordenação de Maria Teresa Cruz (e onde conheci a Professora Doutora Isabel Pires, coorientadora desta tese); e *Composição musical na segunda metade do Séc. XX: estéticas, práticas e tecnologias*, que teve lugar na NOVA FCSH, em julho de 2013, com coordenação de Isabel Pires e Rui Pereira Jorge.

Nessa altura, tomei consciência de que tinha por hábito percecionar inconscientemente as performances musicais contemporâneas a que assistia do ponto de vista da sua preservação. Fiquei entusiasmada ao verificar, também nesse momento, que, de uma forma geral, a música contemporânea levanta desafios muito semelhantes àqueles que nos são colocados pelas artes plásticas nos domínios da arte da performance, da instalação e das obras dependentes do uso de meios eletrónicos analógicos ou digitais (i.e., *time-based media*, *software art*, *net art*, *media art*, etc.) Daqui pude deduzir que muitas das metodologias de documentação utilizadas na preservação dessas obras podiam ser transportas para a música. Esta situação conduziu ao desejo em desenvolver uma investigação, com base numa abordagem interdisciplinar, que aliasse os domínios das Ciências Musicais e da Conservação de Arte Contemporânea, numa iniciativa percursora, pensada de modo integrado, considerando ao mesmo tempo aspetos de carácter documental, musicológico, estético e técnico.

A presente investigação doutoral surgiu assim do meu interesse pelo tema, mas também por considerar que a minha formação musical me permite aceder às especificidades dos objetos de estudo abordados, dando resposta ao projeto académico que quero abraçar para o futuro.

Introdução

O importante é começar
Almada Negreiros

Parece-nos pertinente começar por expor uma breve explanação do problema, delimitação, objetivos e metodologia inerentes à presente investigação. Nesta introdução, serão ainda tecidas algumas considerações sobre a estrutura da própria tese, bem como esclarecimentos sobre alguns conceitos utilizados nesta dissertação que podem ter leituras diversas.

O problema

Apesar da música contemporânea corresponder a um legado patrimonial ainda muito recente, a sua continuidade performativa encontra-se já seriamente comprometida. A crescente complexidade dos processos, meios e técnicas dificulta em alguns casos a transmissão da obra musical. Daí a urgência e a necessidade do desenvolvimento de iniciativas que se foquem na sua preservação. Tal complexidade resulta da própria essência da atividade e pensamento composicionais que se têm desenvolvido desde o início do séc. XX.

A incorporação e produção de novas sonoridades foi decisivamente incrementada com o advento da era eletrónica, que espoletou o aparecimento de novas formas de composição musical, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, como é o caso da música eletroacústica (Holmes, 2002). Equipamentos como gravadores de fita magnética, computadores ou outros, passaram a ser usados em complexos sistemas analógicos/digitais no sentido dos sons serem processados e manipulados eletronicamente, em diferido ou em tempo real, durante a performance (Canazza & Vidolin, 2001; Taruskin, 2010). Neste contexto, passou a utilizar-se, como material sonoro, não só sons produzidos a partir de performances instrumentais ‘convencionais’, mas também sons criados por instrumentos não usuais, ou por manipulações não habituais dos tradicionais instrumentos, e ainda sons produzidos, manipulados, registados e difundidos eletronicamente, tanto analógica como

digitalmente. Em contrapartida, tais meios eletrônicos vieram complexificar a preservação da música contemporânea, devido à maior perecibilidade dos suportes de gravação (i.e., fitas magnéticas, disquetes, CDs, DVDs, etc.) e às constantes e rápidas mudanças tecnológicas, que depressa convertem sistemas de hardware e software atuais em ferramentas obsoletas (Teruggi, 2001; Polfreman, *et al.*, 2005; Polfreman, *et al.*, 2006).

Outro aspeto relevante ao nível da criação musical contemporânea, e que influencia grandemente a preservação das obras, é a assimilação, sobretudo a partir da década de 60, de elementos, aqui designados como não musicais ou multimédia, provenientes das artes plásticas, tais como a projeção de slides, filmes ou vídeos. Para além disto, e no âmbito do teatro musical, passaram também a incorporar-se elementos provenientes da dança e do teatro, como por exemplo uma iluminação ou encenação específicas (Taruskin, 2010). A preservação destes elementos é fundamental à sobrevivência da vertente performativa das obras. Contudo, as especificidades desses elementos requerem um conhecimento especializado para a sua salvaguarda que nem todos os compositores, intérpretes, musicólogos ou arquivistas possuem.

Assim, dada a especificidade, originalidade e singularidade de muitos dos processos, materiais, equipamento, software e instrumentos utilizados, e devido a um certo nível de indeterminismo ou improvisação, muitos compositores passaram a ter dificuldade em representar a obra musical através da notação convencional. Muitos optaram então por passar a transmitir oralmente parte das suas intenções, sobretudo durante a preparação da performance, ou seja, durante os ensaios. A preservação do património musical contemporâneo, nos domínios acima referidos, é assim confrontada com o facto de, em muitos casos, a partitura não conter a informação necessária à performance das obras (Polfreman, *et al.*, 2006; Emmerson, 2006). Na verdade, a presença do compositor é muitas vezes indispensável no momento da sua apresentação (Emmerson, 1991; Bullock & Coccioli, 2005; Pennycook, 2008; Bonardi, *et al.*, 2008; Cuervo, 2011). Isto é, tem-se verificado que muitas performances de música contemporânea só podem ser executadas na presença do compositor, visto ser apenas ele quem conhece os procedimentos necessários à sua execução. Em alguns casos, ele comporta-se como intérprete, dada a especificidade dos equipamentos, software e instrumentos utilizados. Noutros, as suas instruções são fundamentais à compreensão dos aspetos performativos necessários à apresentação das obras no espaço performativo. Deste modo, com o desaparecimento do autor, e na falta de registo das suas instruções, pode dar-se o caso de não voltar a ser possível a realização de performances de algumas obras (Polfreman, *et al.*, 2006; Emmerson, 2006).

Muita música contemporânea coloca-se assim como um verdadeiro desafio à sua continuidade performativa, na medida em que levanta questões muito diferentes daquelas que surgem com a preservação da música dita do passado, uma vez que o seu suporte de transmissão não se restringe ao papel (i.e., partitura).

Pelo exposto, é de compreender a urgência e necessidade do desenvolvimento de iniciativas que se foquem na preservação do património musical contemporâneo, não só devido à maior percibibilidade de alguns dos meios e à acentuada obsolescência da tecnologia utilizada, como devido à fugacidade da possibilidade do testemunho humano relativo a processos, procedimentos e técnicas específicas a certas obras e intenções artísticas.

O universo musical acima referido conduziu, sensivelmente a partir da década de 90, a um debate no qual se reconheceu precisamente a urgência do desenvolvimento de estratégias dedicadas à preservação do legado musical contemporâneo, sobretudo através da sua documentação (Canazza & Vidolin, 2001; Emmerson, 2006; Polfreman *et al.*, 2006.). A reflexão em torno deste tema tem-se constituído internacionalmente no seio de musicólogos, arquivistas, compositores e intérpretes.

Infelizmente, em Portugal verifica-se a quase inexistência de investigação científica e académica nesta área, pelo que o presente estudo se reveste de pertinência e relevância, analisando de forma particular o caso nacional. Note-se que no nosso país, não existe um arquivo fonográfico nacional dedicado e/ou bibliotecas ou museus responsáveis pela preservação, disseminação e documentação do património musical contemporâneo nacional, ou seja, não há estratégias de gestão e preservação, ficando este à mercê das iniciativas levadas a termo pelos próprios compositores, intérpretes, musicólogos e editoras.

Neste contexto, qual será então o futuro do património musical contemporâneo nacional? Esta é a questão primordial problematizada nesta dissertação, que se desenvolve em torno da produção de documentação como estratégia de preservação.

Delimitação e objetivos do estudo

É, portanto, na sequência da lacuna que se observa em Portugal ao nível dos estudos sobre a preservação da herança musical contemporânea nacional, desde meados do século XX, que o presente estudo se situa, focando-se especialmente na documentação como estratégia de preservação das obras usadas como casos de estudo. Neste contexto, pretende-se:

1. Do ponto de vista prático:
 - estudar obras: i) compostas entre a década de 70 e a atualidade, de compositores nacionais, no âmbito da música eletroacústica e de criações multimédia, assim como no contexto do teatro musical; e ii) cuja apresentação futura se mostre ameaçada e constitua um desafio à prática da preservação.

 - desenvolver iniciativas, estratégias e metodologias concretas de documentação dos casos de estudo selecionados, privilegiando-se a criação de *cadernos musicais*, contendo a

documentação necessária à continuidade das peças em causa.

2. Do ponto de vista teórico:

- esboçar critérios de boas práticas e propor uma metodologia de documentação adequada à realidade portuguesa, fazendo face às suas especificidades e servindo como guia para outras iniciativas do género. Neste contexto, toma-se como ponto de partida a questão: Documentar: porquê, o quê, como e quando?

- abordar o tema do arquivo e da memória e a sua correlação com a preservação do património musical contemporâneo nacional, tendo em consideração a ausência de um arquivo fonográfico nacional e a prevalência de diversos e dispersos arquivos privados, maioritariamente os dos compositores. Neste cenário, pretende-se pensar, refletir e ainda formular hipóteses quanto às seguintes questões: De que forma é que a ausência de um arquivo fonográfico nacional tem condicionado e continuará a condicionar a preservação do património musical contemporâneo? Quem é responsável pela preservação desse património? Os compositores? Em caso negativo, quem deverá fazê-lo? Na verdade: Qual o papel que musicólogos, compositores, conservadores e arquivistas desempenham neste contexto? Mais ainda: Qual o papel da memória na releitura/redescoberta desses arquivos na ausência dos compositores? Como recuperá-la?

- debater as questões da autenticidade, autoria, intenção artística e intertextualidade na composição e suas implicações no trabalho de preservação. Na realidade, importa perceber: Que documentação deve ser produzida tendo em vista a autenticidade (ou autenticidades) de futuras performances? Poderão existir diversas formas autênticas de apresentar uma obra? Em caso afirmativo, como deve a documentação contemplar tal informação? Deverá essa documentação ser redigida em função das intenções do compositor? Ou existirão outros aspetos fora da sua autoria que tenham implicação direta na autenticidade de futuras interpretações? Sabendo que a documentação produzida parte da análise, citação, paráfrase e alusão a uma série de documentos, mostra-se ainda pertinente abordar a questão da intertextualidade e a sua implicação no processo de documentação.

Não obstante a importância da reflexão sobre os aspetos supramencionados, pretende-se também sensibilizar conservadores, musicólogos, compositores, intérpretes, editoras, bem como a comunidade académica e científica e as entidades governamentais competentes para a necessidade do desenvolvimento de boas práticas que possibilitem a preservação do nosso património musical contemporâneo.

Metodologia

Tendo em consideração os objetivos discriminados, este estudo compreende quatro fases ou etapas de investigação que se complementam, nomeadamente:

1. Revisão da literatura

Esta fase inicial de investigação compreende:

- a definição de conceitos (i.e., música eletroacústica, eletrónica em tempo real, multimédia, teatro musical, preservação, entre outros que se mostram relevantes para a investigação) e sua aplicação ao presente estudo.
- uma breve abordagem histórica e estética à evolução da composição e performance musicais a partir da segunda metade do século XX, nos domínios que a este estudo dizem respeito, tanto a nível nacional como internacional.
- a pesquisa sobre as estratégias de preservação já desenvolvidas, sobretudo internacionalmente, no âmbito da continuidade performativa da música contemporânea.
- uma incursão sobre as metodologias de documentação aplicadas no âmbito da conservação de arte contemporânea e estudo da sua adaptação às especificidades da música contemporânea.
- a análise de literatura existente em áreas complementares ao estudo que se consideram relevantes, tais como a arquivística, estudos performativos e musicológicos, etc.

Esta primeira fase mostra-se fundamental ao enquadramento teórico do trabalho, permitindo-nos avançar para a segunda fase do estudo de forma fundamentada, munidos de metodologias diversas e conscientes dos desafios inerentes à preservação da música contemporânea.

2. Seleção dos casos de estudo:

No decorrer da investigação foram abordadas diversas obras, tendo-se selecionado quatro delas como casos de estudo para esta dissertação: *Libera me* (1977, 1979, 1981), com coreografia de Vasco Wellenkamp (n.1942), música de Constança Capdeville (1937-1992) e cenografia e figurinos de Emília Nadal (n.1938); *Jogo Projectado I* (1979), de Clotilde Rosa (1930-2017) com envolvimento visual de Eduardo Sérgio (n.1937); *Jogo Projectado II* (1981, 2009), de Clotilde Rosa com envolvimento visual de João Sá Machado; e *Itinerário do Sal* (1999-2006), de Miguel Azguime (n.1960) com cenografia de Paula Azguime (n.1960).

Note-se que se optou pela seleção de obras que, por um lado, carecessem de investigação para que pudessem novamente ser apresentadas, e por outro, necessitassem de ser

estudadas/documentadas para que no futuro pudessem continuar a ser executadas/apresentadas na ausência do compositor ou outros intervenientes. Acresce que foram selecionadas obras compostas por compositores de diferentes gerações e com diferentes estéticas composicionais, sobretudo aquelas que se constituem pelo cruzamento de diferentes saberes artísticos, dotando-se este estudo de uma relativa representatividade no que toca aos objetos de arte estudados. Interessa-nos ainda ilustrar com os casos de estudo selecionados vários cenários, nomeadamente a documentação de obras em colaboração com os autores, a produção de documentação com base em outras fontes que não os seus criadores, bem como debater a preservação de obras que usam ferramentas analógicas, mas também digitais. A seleção dos casos de estudo visa igualmente a apresentação dos exemplos que se considera mais estimulantes à reflexão teórica.

3. Recolha e produção de documentação:

A terceira fase de investigação assenta numa série de procedimentos metodológicos, nomeadamente:

- contextualização histórica dos casos de estudo, mediante a recolha e análise do texto musical, da fortuna crítica, historiográfica e musicológica, publicada e não publicada, sobre as obras e respetivos compositores (i.e., recolha e análise de partituras, notas dos compositores ou intérpretes, gravações de performances ao vivo, programas de concerto, entrevistas com os compositores, artigos, críticas musicais, etc.).
- realização de vinte entrevistas a compositores e outros intervenientes considerados relevantes para a concretização dos objetivos propostos (nomeadamente a Jorge Matta, Emília Nadal, Jan Wierzba, António de Sousa Dias, Vasco Wellenkamp, João Paulo Santos, Clotilde Rosa, João Sá Machado, Eduardo Sérgio, Francisco Monteiro, José Sá Machado, Jorge Sá Machado, Maria João Serrão, Miguel Azguime e Paula Azguime), seguindo o modelo etnográfico das entrevistas semiestruturadas, com base no estabelecimento *à priori* de um guião.
- consulta de diversos arquivos pessoais (especialmente de Jorge Matta, Emília Nadal, Clotilde Rosa, Eduardo Sérgio, Maria João Serrão, etc.) e institucionais (Ballet Gulbenkian, Serviço de Música da FCG (Fundação Calouste Gulbenkian), Coro Gulbenkian, GMCL (Grupo de Música Contemporânea de Lisboa), espólio documental de Constança Capdeville na Biblioteca Nacional (BN), etc.), tendo-se acesso a uma série de textos críticos, desenhos, partituras, esboços, diapositivos fotográficos e artísticos e outros elementos documentais relacionados com os casos em estudo e de suma importância para esta dissertação.
- observação e registo videográfico e/ou fotográfico de ensaios e/ou performances de *Itinerário do Sal*: ensaios, um, a 23 de outubro de 2014, no O'culto da Ajuda, em Lisboa,

e outro a 25 de outubro de 2014, no CAAA (Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura), em Guimarães, ambos em preparação dos concertos realizados, um, a 25 de outubro de 2014, no CAAA, em Guimarães e outro a 31 de outubro de 2014 no O'culto da Ajuda, com interpretação de Miguel Azguime; ensaio a 23 de junho de 2015, no O'culto da Ajuda, em preparação de uma série de três concertos a 23, 24 e 25 de junho de 2015 também no O'culto da Ajuda, com interpretação de Miguel Azguime.

- observação e participação, bem como registo videográfico e fotográfico da reposição de *Jogo Projectado I*, que ocorreu a 21 de abril de 2017, na ESML (Escola Superior de Música de Lisboa), com interpretação do pianista Francisco Monteiro e projeções visuais criadas por Andreia Nogueira em colaboração com os autores da obra, especialmente Eduardo Sérgio.

- submissão de um questionário aos compositores nacionais, no sentido de se tentar perceber qual a posição que estes defendem em relação à preservação do património musical contemporâneo nacional e quais as atividades que têm desenvolvido, se é que o têm feito, no sentido de transmitir as suas obras de forma a estas poderem ser apresentadas no futuro. Tem-se como modelo o questionário submetido no âmbito do projeto InterPARES (Longton, 2004).

Nesta fase da investigação, a recolha da informação acima referida, mostra-se fundamental, na medida em que contribui para a compreensão dos desafios particulares que cada caso de estudo coloca à sua continuidade performativa. Para além disso, este procedimento auxilia ainda na identificação e caracterização do contexto original de criação e apresentação das obras, bem como no reconhecimento de outros intervenientes, para além do compositor, que tenham estado envolvidos no processo de criação e apresentação das peças, tais como, colaboradores, fornecedores de materiais, equipamento ou serviços, musicólogos, editoras, intérpretes, entre outros. Assim, a informação recolhida nesta fase é crucial para a seleção dos indivíduos a entrevistar, bem como para a elaboração dos guiões de entrevista e para a produção da documentação que se segue aquando da realização das entrevistas.

Toda a informação recolhida e produzida até aqui mostra-se igualmente da maior valia para a elaboração do questionário dirigido aos compositores nacionais, no sentido deste se adaptar às especificidades do caso português de forma a captar o mais fielmente possível a realidade nacional. Os resultados obtidos com este questionário servirão para ilustrar de forma mais abrangente o estado do envolvimento dos compositores na preservação das suas obras, o que será usado para se pensar o futuro da música contemporânea nacional, visto que, como já se disse, não existe em Portugal um arquivo fonográfico, mas antes diversos arquivos privados, maioritariamente os dos compositores.

4. Produção dos *cadernos musicais*:

Por fim, procede-se à estruturação, organização e triangulação da documentação recolhida e produzida nas fases anteriores, através da constituição de *cadernos musicais*, os quais servirão como ‘guiões’ para futuras performances dos casos de estudo. Note-se, no entanto, que não se pretende com os referidos cadernos fechar ou condicionar futuras apresentações das obras em causa, tendo-se antes como objetivo compreender e dar conta do espectro de abertura da performance a várias interpretações, ou melhor, a sua variabilidade.

A metodologia proposta tem como finalidade tanto a redescoberta de informação/ documentação vital à performance das obras usadas como casos de estudo, como a produção de informação complementar igualmente fundamental nesse contexto.

É também de referir que a novidade deste estudo se deve ao facto da metodologia apresentada resultar de uma abordagem interdisciplinar, que alia os domínios da Conservação e Restauro (em particular da conservação de arte contemporânea) e da Musicologia (no que respeita às metodologias aplicadas pelas disciplinas da musicologia histórica, da etnomusicologia e da musicologia empírica), numa iniciativa percursora e necessária, tendo em consideração as obras usadas como casos de estudo.

De notar que as estratégias propostas visam ainda a reflexão e produção teóricas, foco igualmente relevante deste estudo, como evidenciam os objetivos discriminados. Desta forma, espera-se consciencializar a comunidade académica e científica para a importância e necessidade do desenvolvimento de investigação sobre esta matéria, e consequentemente contribuir para o lançamento de uma nova e importante área de investigação, que tem como base as especificidades de um património que é também muito recente.

Material submetido a avaliação e estrutura da tese

Os resultados da presente investigação doutoral articulam-se em três produtos: i) a dissertação escrita, que problematiza a preservação do património musical contemporâneo, em geral, e o contexto nacional, em particular, na sua relação com as disciplinas da musicologia e da conservação e restauro; ii) 4 *cadernos musicais*, pensados e elaborados para o intérprete interessado em apresentar as obras estudadas no âmbito desta investigação, bem como para os musicólogos, músicos ou outros empenhados em estudar ou ensinar essas criações, e ainda para os conservadores de arte contemporânea, que procuram novas metodologias de documentação; e iii) um dispositivo

de armazenamento de memória digital com toda a restante informação recolhida e produzida no decorrer do trabalho, como os registos audiovisuais das entrevistas realizadas, as respetivas transcrições, a fortuna crítica, musicológica, etc.

Devido a constrangimentos impostos por direitos de autor, tanto os referidos cadernos como o dispositivo de armazenamento supramencionado não poderão estar disponíveis em livre acesso, estando, contudo, acessíveis no Laboratório de Documentação e Preservação de Arte Contemporânea, do DCR (Departamento de Conservação e Restauro) da FCT/UNL, e no CESEM (Centro de Sociologia e Estética Musical), da NOVA FCSH. A autora desta investigação poderá sempre ser contactada a fim de obter as permissões necessárias à disponibilização da informação citada, a qual poderá ser usada somente para fins académicos, científicos e/ou não lucrativos.

Em relação à estrutura da presente dissertação optou-se por expor a investigação levada a termo em dez capítulos, organizados em três partes. Na primeira, intitulada “Estado do Pensamento e da Investigação: O Património Musical Contemporâneo & a Conservação”, apresenta-se o estado da arte em relação ao tema desta dissertação. Mais especificamente, no primeiro capítulo são abordados os problemas de conservação e as estratégias de preservação relacionados com o futuro das novas estéticas composicionais. Já o segundo capítulo é dedicado à criação musical dos compositores nacionais, cujas obras são usadas como casos de estudo nesta dissertação. É ainda dada especial atenção às problemáticas de preservação associadas às obras em questão. Tais problemáticas servem de base ao trabalho de documentação descrito na segunda parte da tese. O terceiro capítulo compreende uma revisão das práticas metodológicas, no âmbito da musicologia e da conservação e restauro, que têm relação direta com a investigação inscrita nesta dissertação e que se vêm refletidas nos capítulos subsequentes.

Por sua vez, a segunda parte desta dissertação, designada “Em torno das Obras: Processo de Documentação – Metodologia, Estratégias, Desafios e Resultados”, encontra-se estruturada em quatro capítulos, cada um dos quais dedicado a um dos casos de estudos abordados. Em qualquer um destes capítulos é estabelecida uma descrição do processo de documentação aplicado às obras em estudo, mais especificamente em relação à metodologia e estratégias utilizadas e aos desafios e resultados evidenciados.

Tal como a primeira parte desta tese de doutoramento, também a terceira é composta por três capítulos. Nesta última parte, intitulada “Teorias e Debates: Autenticidade, Documentação Prescritiva vs Descritiva, Intertextualidade, Arquivo & Memória”, é dado destaque à reflexão teórica acerca dos procedimentos de documentação descritos nos capítulos precedentes, com vista à formulação de linhas teóricas e metodológicas que venham a contribuir para um avanço significativo na área e que sirvam de modelo para outras iniciativas do género. Mais concretamente, no capítulo VIII é discutida a implicação da noção de autenticidade(s) na prática da documentação e conseqüente preservação das obras. Já no capítulo seguinte são confrontados os termos de documentação prescritiva e descritiva, sendo que se analisa igualmente o âmbito da sua aplicação

no contexto de um processo de preservação intertextual, assente na relação entre diversos textos escritos, sonoros e visuais. Por sua vez, o último capítulo versa sobre os resultados obtidos com o questionário dirigido aos compositores nacionais, nomeadamente em relação às suas práticas arquivísticas e documentais.

Todos os assuntos enumerados são fundamentais à elucidação da questão primordial que conduz o pensamento que atravessa este texto: Que futuro para o património musical contemporâneo nacional? É precisamente respondendo (ou tentando responder) a esta questão que se remata a presente dissertação.

Mais alguns conceitos

Antes de avançarmos mostra-se necessário prestar alguns esclarecimentos sobre o entendimento que se faz nesta dissertação de alguns conceitos, expressões ou ideias que podem ter leituras diversas, mediante o contexto analítico.

O conceito de património cultural é aqui entendido como abrangendo todo e qualquer bem cultural tangível ou intangível merecedor de ser preservado para as gerações futuras ou de importância pública tal que deva ser herdado pelos nossos descendentes (Vecco, 2010). No site da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) é especificado que:

“The term cultural heritage encompasses several main categories of heritage:

- Tangible cultural heritage:
 - movable cultural heritage (paintings, sculptures, coins, manuscripts)
 - immovable cultural heritage (monuments, archaeological sites, and so on)
 - underwater cultural heritage (shipwrecks, underwater ruins and cities)
- Intangible cultural heritage: oral traditions, performing arts, rituals”

Na lei portuguesa nº107/2001, de 8 de setembro, também designada de Lei de Bases do Património Cultural, pode ler-se, no artigo 2.º, que

“integram o património cultural todos os bens que, sendo testemunhos com valor de civilização ou de cultura portadores de interesse cultural relevante, devam ser objecto de especial protecção e valorização. [...] O interesse cultural relevante, designadamente histórico, paleontológico, arqueológico, arquitectónico, linguístico, documental, artístico, etnográfico, científico, social, industrial ou técnico, dos bens que integram o património cultural reflectirá valores de memória, antiguidade, autenticidade, originalidade, raridade,

singularidade ou exemplaridade. [...] Integram o património cultural não só o conjunto de bens materiais e imateriais de interesse cultural relevante, mas também, quando for caso disso, os respectivos contextos que, pelo seu valor de testemunho, possuam com aqueles uma relação interpretativa e informativa.”

A questão que imediatamente se coloca em relação à investigação patente nesta dissertação é: Que património musical contemporâneo? Ao que se impõe um esclarecimento: aquele que se circunscreve ao universo da chamada ‘música erudita’ que, no caso vertente, concorre num domínio artístico interdisciplinar, especialmente no contexto da música eletroacústica, cujo termo é aqui empregue num sentido lato incluindo: música gravada sobre suporte (e.g., fita magnética, CD, etc.); música mista para instrumento(s) e sons fixos sobre suporte ou para instrumento(s) com eletrónica em tempo real (a qual se baseia na utilização de som sintetizado e/ou manipulado eletronicamente em tempo real); e música que pode ser acompanhada também por meios visuais. Em suma, música que usa meios eletrónicos, analógicos ou digitais, para a sua concretização. A expressão espacialização sonora, muitas vezes empregue no âmbito da música eletroacústica, designa a projeção sonora em diversos pontos no espaço (Vinet, 2008).

Neste encadeamento é de apontar para o facto deste trabalho assentar na ideia de música *enquanto performance* (*music as performance*), tal como defendida por Nicholas Cook (2013; 2014) e Philip Auslander (2006). Esta ideia será abordada com maior detalhe, mais adiante, no capítulo III. Para já importa referir que os autores citados defendem uma perspetiva ontológica que entende a obra musical como indissociável da performance musical. Partindo deste enquadramento, quando em referência à preservação da obra musical contemporânea está-se a referir à possibilidade de concretização da obra no ato performativo.

Nesta dissertação, a expressão ‘elementos não-musicais’ é utilizada em alusão a slides analógicos, vídeo, filme, elementos plásticos, cénicos, etc. Entendimento este que parte da abordagem do termo usada por Richard Leppert no livro *The Sight of Sound* (Leppert, 1993).

Existe uma grande profusão de termos, usados na literatura internacional, em relação à criação artística especificamente dependente do uso de meios eletrónicos, analógicos ou digitais. Há quem lhes chame *media art*, *multimedia art*, outros *time-based media*. Ou ainda *software-based art*, *computer-based art*, *net art* e mais genericamente *new media art*, para as obras nascidas em ambiente digital. Nesta dissertação dar-se-á preferência ao uso da expressão ‘obras dependentes do uso de meios eletrónicos’ como referência a todas estas designações e à falta de uma proposta em língua portuguesa mais concisa e específica.

Usam-se nesta dissertação as noções de conservação e preservação de forma sinónima, e na sua configuração mais abrangente, designando toda a atividade que é desenvolvida, pelo conservador ou outros, com o propósito de prolongar a expectativa de vida do património cultural (Avrami *et al.*, 2000; Muñoz Viñhas, 2005). Voltaremos a este tópico na última parte da presente dissertação.

Já o conceito de restauro é entendido como toda a atividade que intervém sobre a materialidade de uma obra no sentido de a retornar ao seu estado estético original (Muñoz Viñhas, 2005). Nesta dissertação os termos re-performance ou re-criação e re-constituição serão usados como tradução do termo inglês *re-enactment*, o qual se refere, tal como proposto por Chris Caple, precisamente, à re-criação, re-construção ou re-performance de um evento passado através de meios atuais (Caple, 2000).

Neste contexto é também de especificar o sentido usado em relação aos termos migração, emulação/ virtualização e reinterpretação. Uma migração consiste, grosso modo, na atualização da tecnologia, das técnicas ou dos meios utilizados para outros (mais atuais), que produzam um efeito semelhante. O uso dos atuais projetores de vídeo em substituição dos projetores de slides analógicos é um exemplo de uma migração ou atualização tecnológica. Apesar de uma emulação também compreender a utilização de tecnologia ou de meios diferentes dos originais, a diferença é que o aspeto plástico original da obra é mantido. Ou seja, a substituição de um televisor antigo por um moderno não pode ser efetuada diretamente. É necessário que se mantenha a aparência original do televisor antigo, mesmo que a tecnologia que figure no seu interior seja moderna (Depocas *et al.*, 2003; Rinehart & Ippolito, 2014). Por outro lado, um emulador ou virtualizador, como alguns preferem designar, pode funcionar também tanto em relação ao software (simulando a versão ou o ambiente específico do software original utilizado, para que determinado ficheiro possa correr), como a um nível mais profundo (simulando o sistema operativo original de modo a que a um software antigo possa correr num computador recente) (Rinehart & Ippolito, 2014; Falcão *et al.*, 2014). A reinterpretação consiste na estratégia de preservação mais radical, implicando a recriação de uma obra de cada vez que é apresentada (Depocas *et al.*, 2003; Rinehart & Ippolito, 2014).

Resta acrescentar que é feita distinção entre a produção de documentação como estratégia de preservação e o uso do termo documentação em referência a todos os documentos reunidos em relação a determinada obra (arquivo documental) (Marçal & Macedo, 2017). Neste caso, a noção de documentação é entendida no seu sentido mais abrangente, compreendendo todos os materiais disponíveis acerca de determinada obra, independentemente de terem sido produzidos antes da mesma ter existido materialmente/ fisicamente, durante a sua realização (ao vivo) ou depois de ter perecido e ainda da autoria (Matos *et al.*, 2015).

Ao documentar para preservar, tanto pela recolha como pela produção de documentação, a conservação torna-se mais completa e eficaz, permitindo-nos transmitir às gerações futuras, se não as próprias obras, traços da sua existência.

Estamos agora em posição de poder voltar ao princípio, ao título da presente dissertação, que remete para a importância da documentação no contexto específico da preservação do património musical contemporâneo nacional, em parte, esquecido. Tal como refere o musicólogo Manuel Pedro Ferreira na contracapa do livro *Dez Compositores Portugueses. Percursos da Escrita Musical no Século XX* (2007):

“Chegados ao fim do século XX, os compositores portugueses que marcaram o seu horizonte estético são-nos, com raríssimas excepções, quase desconhecidos. Ainda que o seu nome nos seja familiar e figure nas poucas panorâmicas históricas dedicadas à música portuguesa, tal não garante um conhecimento mínimo da sua obra. Grande parte das peças escritas nesse século permanece inédita, e poucas têm conseguido mais do que uma audição... Justifica-se, pois, um esforço colectivo para dar a conhecer os músicos portugueses.”

Justifica-se também um esforço coletivo para documentar a música composta pelos compositores nacionais, para que se possa assegurar não apenas a manutenção de um património único, mas também a continuidade de uma identidade cultural e artística ímpar.

PARTE I

ESTADO DO PENSAMENTO E DA INVESTIGAÇÃO:

***O PATRIMÓNIO MUSICAL CONTEMPORÂNEO
& A CONSERVAÇÃO***

I. Pensar o Futuro do Património Musical Contemporâneo¹

Sem música, a vida seria um erro
Friedrich Nietzsche

É para evitar que, tal como refere Friedrich Nietzsche, sem música a vida seja um erro, que se apresenta neste capítulo, em primeiro plano, um vislumbre do que hoje se diz e se pensa sobre o futuro do património musical contemporâneo. Não faria, porém, sentido passarmos ao lado do panorama nacional, do qual trata, mais especificamente, esta dissertação. Também por isso se expõe com maior detalhe o caso português, apresentando-se, por um lado, o ‘Estado do pensamento’ e, por outro, o ‘Estado da investigação’ que se tem desenvolvido nesta matéria.

I.1 Uma introdução ao tema

“Before discussing how we preserve the past, or even what of the past we should preserve, it is essential to answer the question ‘why is the past important’. [...] it is clear that we only perceive or know something by correlating it with an existing image; we only know things by reference to the past. Therefore, a personal past is essential to us. A more distant past also appears to be an essential human requirement, since it provides us with a wider sense of belonging. This manifests in many ways: foster children invariably want information about their biological parents, the need to trace one’s ancestors or for emigrants to maintain the traditions of their ‘homeland’. [...] The unknown is feared, but things which fit into existing schemes of understanding are explicable and thus not frightening or threatening. Denial of an individual’s past, like the denial of an individual’s beliefs, has always been seen a restriction on individual liberty and UNESCO identifies a cultural heritage as an essential

¹ Parte do presente capítulo tem como base o artigo: Andreia Nogueira, Isabel Pires, Rita Macedo (2016) “Qual o futuro do Património Musical Contemporâneo? Estado do Pensamento e da Investigação”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 3(2): 193-214.

human right [...] A past legitimizes the present, whilst the new is not trusted since it shows things are easily changed. Thus ‘heritage’ goes beyond an individual’s need to have a past, to be an essential component of almost every social and political organization [...] The past has many forms: oral history, written history, buildings, landscape, objects, pictures, memories, sounds, smells, people, etc.” (Caple, 2000: 12).

Antes de avançarmos para a problemática da preservação do património musical contemporâneo parece-nos pertinente refletir, em primeiro lugar, sobre a importância da sua salvaguarda. Nada melhor do que acolher o texto precedente, que nos recorda que o passado, seja ele artístico, cultural, histórico, pessoal, etc., é fundamental à consolidação do presente e à construção de um futuro menos sombrio e assustador. Isto é, a elaboração de conhecimento presente é feita sobre a percepção que se tem do passado. Este serve também como base para que novo conhecimento possa ser alcançado futuramente. No que a esta dissertação diz respeito, cabe-nos pois manter não apenas o legado musical que nos foi transmitido pelas gerações passadas, mas assegurar igualmente a transmissão daquele que hoje é concebido. Se tal não for conscientemente concretizado, a sociedade de amanhã terá uma percepção sobre a cultura musical, de finais do século XX e inícios do século XXI, muito diminuída e empobrecida, o que resultará inevitavelmente num futuro musical também mais pobre e desprovido de uma relação contínua com o passado. Há, assim, que tentar manter esse elo entre passado, presente e futuro que, no caso vertente, reclama por estratégias de preservação muito específicas, uma vez que o suporte de transmissão de muita música contemporânea não se restringe ao texto musical. Razão que nos impele agora a esmiuçar com maior detalhe, primeiro, as problemáticas e desafios à continuidade do património musical contemporâneo e, depois, os princípios e estratégias de preservação que têm sido aplicados/as neste contexto.

Sonoridades (e visualidades) contemporâneas: desafios de preservação

Começemos pelos constrangimentos impostos pelos meios eletrónicos utilizados na composição musical, desde meados do século XX, tais como gravadores de fita magnética, sintetizadores, computadores e outro equipamento. Em primeiro lugar, há que salientar que o material musical eletroacústico gravado e fixado sobre fita magnética não é passível, na maioria dos casos, de ser refeito dado nem sempre existir uma partitura (Holmes, 2002; Karman, 2013). Segundo o musicólogo, historiador e crítico americano Richard Taruskin: “There was no need for a prescriptive notation since electronic music, once fixed on tape, required no performers at all, just playback equipment” (Taruskin, 2010: 52). Apesar da obra *Williams Mix* (1952), de John Cage (1912-1992), corresponder a uma das poucas exceções que faz a regra, tendo sido inclusivamente recriada por Tom Erbe (2016) a partir da partitura deixada pelo compositor, o certo é que, em geral,

futuras performances de obras eletroacústicas que usam deste suporte à performance musical dependem da capacidade da fita magnética perdurar no tempo e da existência de equipamento de leitura capaz de a reproduzir (Canazza & Vidolin, 2001). Ou então de constantes procedimentos de migração, uma vez que os suportes em fita magnética, devido à sua composição química (i.e., acetato/nitrato de celulose, poliéster, etc.), são muito instáveis e os processos de degradação que sofrem são geralmente irreversíveis, provocando por vezes a destruição dos mesmos e a perda completa dos conteúdos registados (Hess, 2008). A isto soma-se ainda a rápida obsolescência do equipamento de leitura e a falta de pessoal especializado na sua manutenção e manipulação (Canazza & Vidolin, 2001). Este tipo de suporte, pela sua vulnerabilidade, revela-se assim um meio de armazenamento frágil e, mesmo quando acondicionado adequadamente, não se pode garantir a sua salvaguarda infinitamente (Hess, 2008). Veja-se que, no caso da obra eletroacústica *Telemusik* (1966), de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), a fita magnética, com seis pistas, na qual a obra foi originalmente gravada, não pode já ser reproduzida dado o avançado estado de deterioração em que se encontra, pelo que, segundo o compositor e musicólogo Simon Emmerson, não existe atualmente nenhuma cópia multipista desta composição (Emmerson, 2006). Este tipo de problemas deve-se ao facto de, tal como refere o compositor Daniel Teruggi, “the first years of electroacoustic music took place without regard to the future” (Teruggi, 2004: 57). E daí que se tenha assistido, e ainda se continue a fazê-lo, à perda de obras basilares/nucleares do nosso património musical contemporâneo.

Em alguns casos, foram criados complexos sistemas analógicos especificamente para a manipulação sonora em tempo real, contando por vezes com uma participação visual específica. Futuras performances destas obras só poderão ocorrer em face da preservação desses mesmos dispositivos (Bullock & Coccioli, 2005). Contudo, devido ao elevado custo que implica alugar muitos desses materiais, à dificuldade na sua manipulação e, pior do que isso, à sua rápida obsolescência, poucas obras com eletrónica em tempo real, originalmente concebidas para o uso de material eletrónico analógico específico, têm sido apresentadas regularmente (Pestova *et al.*, 2008; Rudi & Bullock, 2011). Com efeito, e como testemunha Simon Emmerson, “it is a colossal paradox that in the age that saw the rise of the recording medium as a major influence on all branches of music making, the first wave of live-electronic music should have left us so little. Indeed, unless something is done, the tide will wash away the footprint altogether.” (Emmerson, 1991: 187). Ou como afirma Polfreman *et al.*: “If steps are not taken to update works for today’s technology, pieces will eventually be lost since there will be no way to extract the original data and translate it onto contemporary technology.” (Polfreman *et al.*, 2005: n.d.).

A dita atualização pode, todavia, tornar-se problemática devido à componente visual associada ao equipamento eletrónico utilizado, como retrata o caso de *Spirit of '76*, obra composta por Simon

Emmerson (n.1950), em 1976, para flauta e delay (analógico) variável.² O sistema de delay concebido para esta peça implicava originalmente a utilização de dois gravadores de fita magnética: um, servia para a gravação dos sons de flauta gerados em tempo real; e o outro, para a difusão dos sons registados, no primeiro gravador, com um delay variável, de inicialmente 64'' progressivamente em aceleração até 4'', num total de 12'03'' de duração da performance. Entre eles, mas de forma não linear, era ainda colocada uma flange (bobine vazia) por onde era feita passar a fita magnética que corria entre os gravadores. Acresce que a dita flange se encontrava disposta de forma a poder deslizar no espaço para assim acomodar as variações de comprimento da fita ao longo do delay. Isto porque, para um delay de 64'' era necessário um maior comprimento de fita entre os gravadores, que permaneciam sempre à mesma distância, do que para um delay de 4''. Com o passar do tempo, e ao presenciarem a gradual diminuição do comprimento da fita entre os gravadores, o público era envolto numa crescente atmosfera de tensão, vislumbrando um desfecho inevitável: a quebra da fita, que na realidade não chegava a ocorrer. Ora, o aparato analógico descrito atuava visual e psicologicamente sobre a audiência, pelo que se mostra essencial à significação da obra. A pergunta que imediatamente se coloca é: Como reinterpretar *Spirit of '76* em domínio digital sem comprometer a componente visual e estética associada ao aparato analógico utilizado? Segundo Simon Emmerson:

“The piece can sonically be realized using MAX/MSP [...] However, the essential theatrical dimension of the accelerating tape delay will have disappeared. A digital system on laptop will produce the same *sounds* (except without all that analogue noise) but not the same *performance experience*.” (Emmerson, 2006: 215).

Ao surgir a oportunidade de apresentar a obra novamente, em 2004, o compositor decidiu testar a versão para Max/MSP³ que fez acompanhar pela colocação no espaço de dois gravadores de fita

² Genericamente diz-se que um delay analógico é criado pela combinação da gravação e reprodução de um som, pelo uso de um conjunto de gravadores de fita magnética. Geralmente dois gravadores são utilizados com um determinado espaçamento entre si, através dos quais se faz passar a mesma fita magnética. O som gravado no primeiro gravador é depois reproduzido no segundo com um tempo de atraso (delay) determinado pela distância a que os dois gravadores se encontram posicionados. Quanto maior essa distância maior o delay e vice-versa (Holmes, 2002).

³ As primeiras tentativas de utilização do computador como ferramenta de síntese sonora datam de meados da década de 50, quando o engenheiro Max Mathews (1926-2011), nos laboratórios da Bell Telephone, demonstrou, pela primeira vez, a produção de som mediante o uso deste equipamento (Dodge & Jerse, 1997; Holmes, 2002; Manning, 2013). A divisão de investigação acústica da Bell mostrou-se interessada nas possibilidades de transmissão de conversações telefónicas em domínio digital, pelo que o computador se afigurou indispensável nesse processo. Depressa Max Mathews se apercebeu das potencialidades do computador como ferramenta de síntese sonora. Daqui o engenheiro partiu para a criação, em 1957, do programa MUSIC e, por volta de 1970, juntamente com Richard Moore, do sistema GROOVE (Generated Real-time Output Operations on Voltage-controlled Equipment), que serviram de base para o desenvolvimento de outros programas ou softwares de síntese e manipulação sonoras. Destes destaca-se o Max/MSP, que desde a sua génese domina a síntese e manipulação sonoras em tempo real controladas por computador. A versão original do software Max, inicialmente designado de Patcher, mas depois renomeado de Max, em homenagem a Max Mathews, foi lançada há cerca de 30 anos, por Miller Puckette, que então trabalhava no IRCAM (Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), em França, com o intuito de manipular informação MIDI. Em 1997 com a introdução da componente MSP passou também a ser possível trabalhar-se o sinal áudio. Com o complemento Jitter, lançado em 2002, tornou-se ainda exequível incluir a manipulação vídeo, de imagens ou animações 3D, em ambiente Max/MSP. Com efeito, esta linguagem

magnética REVOX, simulando o delay original sem, no entanto, produzir qualquer som. Simon Emmerson chegou à conclusão de que esta não era a melhor solução, porque o público havia ficado convencido de que tinha experienciado a obra tal como na época da sua criação, em 1976. Mais tarde, o compositor decidiu então registar em vídeo o referido processo de delay analógico de forma a criar um documento visual que pudesse ser projetado em futuras performances de *Spirit of '76*, em domínio digital (ver figura I.1). Esta solução, na opinião do compositor, é mais honesta e exequível. Mas será a mais adequada e autêntica? De acordo com o próprio: “This [video] functions as a kind of ‘window into the past’; a pale glimpse of the original system. Is this authentic? Certainly not – but it is one possible compromise ‘solution’ (Emmerson, 2006: 216). Claro que o ideal seria

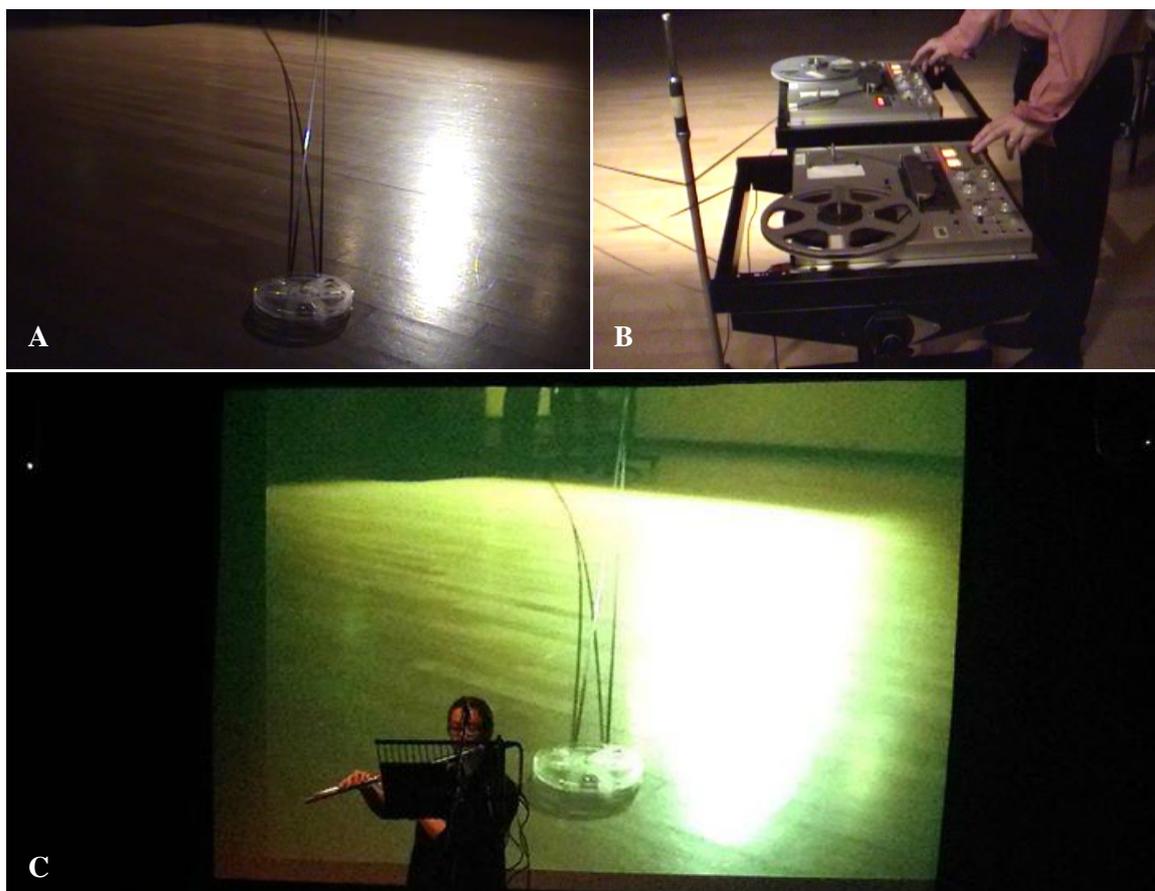


Figura I.1

Spirit of '76 de Simon Emmerson. A&B: Excertos do registo vídeo do delay analógico; C: Performance por Carla Rees & Rarescale, a 27 de abril de 2016, na Montfort University, Leicester, em comemoração do 40º aniversário de criação da obra.

de programação multimédia que é o Max/MSP+Jitter proporciona intermináveis possibilidades criativas (Holmes, 2002; Jones & Nevile, 2005; Berger, 2007; Stolet, 2009; Manzo, 2011; Manning, 2013). Acresce que, em 1989, David Zicarelli começou a trabalhar juntamente com Miller Puckette no desenvolvimento de uma versão comercial do software, a qual foi lançada no ano seguinte para Macintosh. Desde o ano 2000, que o Max/MSP tem sido comercializado pela Cycling 74, empresa do próprio David Zicarelli. De volta aos Estados Unidos da América, em 1996, Miller Puckette começou a trabalhar na sua própria versão do Max, a qual é conhecida como Pd ou Pure Data. Ao contrário do Max, este é um programa de livre acesso e de fonte aberta. O IRCAM começou também a desenvolver o seu próprio software de código aberto, o jMax. Em 1996, James McCartney lançou a primeira versão do software SuperCollider. Desde 2002 que esta linguagem e ambiente de programação se encontra em acesso aberto. Destes, o Pd, o SuperCollider e o Max continuam ativos (Manning, 2013).

que o sistema de hardware original pudesse ser preservado. Todavia, se hoje em dia já é difícil dispor do hardware em questão e de pessoal especializado na sua manipulação, daqui a 10 ou 20 anos será quase impossível, a menos que se assista a um revivalismo da ‘música eletroacústica antiga’. Enquanto tal não acontece, e como relata Simon Emmerson: “Many works from the repertoires of the live-electronic groups of earlier eras cannot yet be recreated on anything but museum equipment.” (Emmerson, 1991: 186).

Felizmente, em muitos casos a atualização tecnológica não é tão problemática, sendo inclusivamente desejável.⁴ De outra forma não seria possível apresentar diversas obras, devido não apenas à obsolescência tecnológica, mas também a constrangimentos financeiros, visto que se torna muito dispendioso alugar ou refazer equipamento analógico. Neste contexto, a mudança é bem-vinda tal como refere o compositor Jøran Rudi no seu artigo intitulado “Welcoming change”, de 2009. Na verdade, e como especificam o compositor Alain Bonardi e o investigador Jérôme Barthélemy: “The worst situation for all these artistic works is the inability to reperform them (for various reasons) after their creation. Therefore, concerned institutions and composers are interested in sustainability. Paradoxically, this means preserving authenticity, while, at the same time, maintaining the possibilities for evolution.” (Bonardi & Barthélemy, 2008: 5). Um exemplo é o caso de *Mantra* (1970), peça composta por Stockhausen para dois pianos e eletrônica em tempo real, que usava originalmente de um modelador em anel especialmente criado para o efeito, entre outros dispositivos (Pestova *et al.*, 2008). Mais especificamente:

“In the preface to the score, the composer asks for a short-wave radio receiver or a tape recorder with a volume control and two sets of “MODUL 69 B”, a ring modulator built especially for the piece according to Stockhausen’s specifications. [...] Due to these highly specific and outdated technical requirements, *Mantra* provides a perfect example of an important work on the verge of obsolescence. Performances are rare, expensive and difficult to arrange, and the bulky analogue set-up contributes to the complications of touring the work, making it a prime candidate for digitization.” (Pestova *et al.*, 2008: n.d).

Em 2001, Miller Puckette, juntamente com Kerry Hagan e Shahrokh Yadegari, recorreu à utilização do software Pure Data (PD) para a recriação de *Mantra* em ambiente digital (Puckette, 2001). Já em 2008, os pianistas Xenia Pestova e Pascal Meyer usaram o ambiente Max/MSP, programado por Jacob Sudol, para a performance musical (Pestova *et al.*, 2008). Tais iniciativas, para além de terem contribuído para uma maior disseminação da obra, envolveram custos de

⁴ Até em relação à recriação de instrumentos musicais, como os Intonarumori de Luigi Russolo destruídos durante a Segunda Guerra Mundial (Serafin & Götzen, 2009).

produção significativamente mais baixos, porque dispuseram de recursos muito mais acessíveis do que o original equipamento analógico.

Apesar da tecnologia digital ter vindo facilitar o processo de apresentação de diversas peças, a realidade é que veio igualmente complexificar a preservação de muitas outras, sobretudo as nascidas em ambiente digital. Na verdade, com o advento da tecnologia digital, e a sua consequente disseminação na composição musical, a dificuldade ao nível da preservação das obras musicais dependentes do uso desta tecnologia, sobretudo a partir da década de 80, tornou-se mais acentuada. Tal deve-se não só à ainda maior perecibilidade dos suportes de gravação (e.g., disquetes, CDs, DVD, etc.), mas sobretudo às constantes e rápidas mudanças tecnológicas, que depressa convertem sistemas de hardware e software atuais em ferramentas obsoletas. A grande diversidade de formatos usados pelos compositores dificulta similarmente a sobrevivência da herança musical contemporânea (Lee, 2000; Teruggi, 2001; Polfreman *et al.*, 2005; Polfreman *et al.*, 2006; Bosma, 2016). Esta diversidade resulta dos diferentes computadores utilizados (e.g., IBM PC, Macintosh, Atari ST, Amiga, Intel PCs, etc.)⁵, bem como dos distintos sistemas operativos (e.g., UNIX, LINUX, MacOS, Windows, etc.), respetivas versões, e ainda dos vários softwares de composição assistida por computador e de escrita musical (e.g., CSound, Common Lisp Music, Cmix, Max/MSP, jMax, PD, SuperCollider, SAIL, Sibelius, Finale, SCORE, Personal Composer, HB Music Engraver, Mosaic, Notator, etc.)⁶ e dos distintos formatos áudio e vídeo empregues (e.g., SDII, AIFF, MP3, WAV, MOV, etc.). Note-se que alguns destes componentes de software e hardware já se encontram descontinuados, apesar do seu curto tempo de vida. Aliás, poucos anos são necessários para que documentos digitais criados em versões anteriores não sejam lidos em versões atuais do mesmo software ou hardware (Canazza & Vidolin, 2001; Zattra *et al.*, 2001). Com efeito, tal como menciona o compositor Brent Lee, a propósito da preservação de documentos musicais em domínio digital: “Individual musicians have learned that works created as little as five

⁵ Entre 1981-1983, assistiu-se à introdução dos computadores pessoais comercializados pela IBM e Apple (Holmes, 2002). Em 1981 foi lançado o IBM PC, em que PC significa ‘personal computer’. Também na década de 80 tornaram-se comuns os computadores pessoais comercializados pela Apple (e.g., Macintosh), Atari (e.g., Atari ST), Commodore (em especial a família de computadores Amiga), e Microsoft (Intel PCs). Os computadores pessoais comercializados pela Atari e Commodore foram, nesta altura, muito utilizados em contexto musical por conterem sistemas áudio mais sofisticados do que os seus semelhantes. Deixaram, no entanto, de ser comercializados no início da década de 90. Nesta altura, começou a ficar claro que o futuro dos computadores pessoais iria ser controlado pela Microsoft. Apesar disto, os computadores produzidos pela Apple continuaram a ser muito usados pelos compositores como, de resto, ainda se verifica atualmente (Manning, 2013).

⁶ Em 1983, o programa de escrita musical SCORE, foi lançado para ser usado nos computadores IBM PC, sendo que versões posteriores foram criadas também para o domínio dos computadores Macintosh e Intel PC. Igualmente de meados da década de 80 são de destacar os programas Personal Composer, Finale e HB Music Engraver. O Finale, lançado em 1987, pela Coda Music Technology para Macintosh e desde a década de 90 numa versão também para Intel PC, continua atualmente em uso. Já em meados da década de 90 era possível utilizar os programas de escrita e notação musical Mosaic, Notator, Sibelius, entre muitos outros. O último é de particular interesse, porque se tem mantido até aos nossos dias, sendo mesmo um dos softwares de escrita musical mais utilizados pelos compositores contemporâneos. Com o crescente desenvolvimento tecnológico passou também a ser possível desenvolver software de síntese e manipulação sonoras para utilização em tempo real, como é o caso do CSOUND, Max/MSP, PD (Pure Data), jMax, Cmix, SAIL, Common Lisp Music e SuperCollider (Manning, 2013).

years ago have become impossible to reproduce due to the unavailability of functional hardware and software.” (Lee, 2000: 203).

No caso da obra *Anthèmes 2*, composta por Pierre Boulez (1925-2016), para violino com eletrônica em tempo real, foram já criadas diversas versões do processamento sonoro em tempo real de forma a contornar a rápida e constante obsolescência da tecnologia digital. Na estreia da peça, em 1997, foi usado o computador NeXT, equipado com o sistema ISPW (Ircam Signal Processing Workstation), ao qual se encontrava associado o software Max 0.26. Pouco tempo depois, uma nova versão foi concebida para correr o ambiente jMax em dois computadores SGO (Silicone Graphics Octane). Esta versão foi utilizada até 2004. No ano seguinte, um outro sistema foi desenvolvido para aplicação em dois computadores Apple G4 e o uso do software Max/MSP, na versão 4.5. Subsequentemente, foram criadas outras soluções, sendo que desde 2008, apenas um computador tem sido utilizado para a performance de *Anthèmes 2* (Wee *et al.*, 2016). Dada a importância da criação musical de Boulez, têm sido mais regularmente aplicadas estratégias sistemáticas de preservação às suas composições, as quais para além de terem usufruído do equipamento e das infraestruturas do Institute de Recherche et Coordination Acoustique/ Musique (IRCAM), em França, ao nível da criação, continuam a fazê-lo no que toca à sua manutenção. A grande maioria dos compositores não logra, todavia, do mesmo suporte institucional. Debateremos este tópico com maior detalhe na terceira parte desta dissertação. Acresce que, em novembro de 2007, Laurens van der Wee, Roel van Doorn e Jos Zwaanenburg, no âmbito de um estágio no Conservatório de Amesterdão, decidiram elaborar uma nova versão da componente de software necessária à manipulação eletrônica em tempo real de *Anthèmes 2*. Neste caso, o dito sistema não foi criado tendo por base os ficheiros de programação (originalmente concebidos no IRCAM) das diversas versões supramencionadas, mas partiu das especificações da partitura, editada em 2005, e do manual técnico que a acompanha, o qual foi especialmente produzido para o efeito, por Andrew Gerzso, responsável pela versão original da programação informática de *Anthèmes 2* (Wee *et al.*, 2016). Esta prática de documentação é infelizmente pouco comum, tal como nos é dado a saber pelo compositor Richard Dudas:

“The published scores for many pieces either do not indicate clearly how to operate the hardware or software used (although some make valiant attempt), or they often discuss an earlier, outdated version of the technology. The consequence of this is that performance instructions for many pieces are verbally conveyed from generation to generation of computer musician. [...] Nonetheless, on the performance front, a lack of a clearly defined and universal performance practice in electroacoustic music where the operation of technology is concerned certainly contributes to the continued need for an oral tradition.” (Dudas, 2015: 36).

De forma análoga, diz-nos o intérprete de música eletroacústica Sebastian Berweck, na sua tese de doutoramento intitulada “It worked yesterday. On (re-)performing electroacoustic music”, que

“composers cannot be released from the responsibility to publish tested and well documented electronic parts of their compositions. I have often heard from composers that this process is unduly time consuming and indeed unnecessary since they are mostly present in the concerts and take responsibility for the electronics. However, these arguments are objectionable since it is a work that needs to be done anyway and if composers do not do it, they unfairly delegate listing the requirements to the performer. What is more, the composers themselves will forget the computer code and set-up of a specific piece if they do not write it down. Besides, if it is the aim that the pieces should be widely disseminated, it must be possible to play them without the composer’s presence. Finally, if a musical composition is written for performers, the composer must take on the responsibility that the work of the performer is not made void by rendering the piece unperformable when the only source that knows how to set up the piece – which is, the composer – cannot be present; for example by his or her inevitable demise.” (Berweck, 2012: 187).

Daqui pode-se deprender que a apresentação de muitas obras de música contemporânea requer a presença do compositor, ou outro que o substitua, no momento do evento performativo (Emmerson, 1991; Bullock & Coccioli, 2005; Pennycook, 2008; Bonardi *et al.*, 2008; Barthélemy *et al.*, 2008; Cuervo, 2011; Berweck, 2012; Baguyos, 2014). De resto, as suas instruções são fundamentais ao nível da produção do material sonoro dada a especificidade, originalidade e singularidade do equipamento, software e instrumentos por vezes utilizados. Muitas dessas instruções mostram-se ausentes do texto musical, sendo oralmente transmitidas pelos próprios compositores (Canazza & Vidolin, 2001; Emmerson, 2006; Berweck, 2012; Baguyos, 2014; Dudas, 2015). Está claro que, as ditas indicações implicam, por vezes, a introdução de alterações em relação à prescrição patente na partitura ‘original’. Neste caso, podemos encontrar situações como a exemplificada pela obra *Variaciones sobre la resonancia de un grito* (1976-77), de Cristóbal Halffter (n.1930), para 11 instrumentos, fita magnética e eletrónica em tempo real, em que a partitura editada diverge em alguns aspetos das realizações históricas da obra, sobretudo no que respeita à espacialização sonora. Na opinião do musicólogo Gregorio Karman, este tipo de discrepâncias é comum num grande número de obras com eletrónica em tempo real. Facto que se deve à intervenção do compositor no momento performativo (Karman, 2013). O testemunho do compositor Bruce Pennycook, no seu artigo *Who will turn the knobs when I die?*, atesta precisamente essa situação: “All but a few of the interactive pieces I composed over a 15-year period require my personal intervention at each and every performance. Thus the question: who will turn the knobs when I die?” (Pennycook, 2008: 199).

Muitos são os casos dos compositores que, como Pennycook, não se limitaram à escrita de partitura. Tal como refere o musicólogo Mário Vieira de Carvalho, no livro *A tragédia da escuta. Luigi Nono e a música do século XX*:

“Desde *La fabbrica illuminata* que Nono tinha começado a trabalhar sistematicamente, não como «compositor de gabinete», que preenche uma folha em branco com notas para serem tocadas posteriormente, mas antes como «compositor de laboratório», que parte da pesquisa em estúdio em colaboração com os executantes e os técnicos de electrónica ou, por outras palavras, que trabalha em equipa, compondo na base da experimentação e da contínua interacção com os seus parceiros” (Carvalho, 2007: 271).

Em consequência desta prática, as partituras das obras eletroacústicas mais tardias de Luigi Nono (1924-1990) são particularmente escassas em fornecer informação capaz de garantir a apresentação dessas peças com base em tecnologia corrente, na ausência do compositor (Bernardini & Vidolin, 2005; Carvalho, 2007). Tais obras eram usualmente apresentadas por um pequeno grupo de intérpretes, pessoalmente treinado e instruído por Nono a cada performance, o que também é válido para os indivíduos responsáveis pela manipulação da electrónica (Bernardini & Vidolin, 2005). Ou seja, a dificuldade na preservação das referidas obras é ditada pelo facto de a informação inscrita na partitura ser sumária e especificar ações em relação a um tipo de tecnologia particular e não os efeitos musicais a produzir, ou antes as intenções do compositor (Bernardini & Vidolin, 2005; Guercio *et al.*, 2007).

O mesmo pode ser inferido em relação a Stockhausen. Em *Oktophonie* (1991), por exemplo, o compositor concebeu uma partitura bastante detalhada e pormenorizada que, no entanto, não garante a continuidade da obra, precisamente porque foi escrita com base na tecnologia em voga na altura da sua composição, nomeadamente o computador Atari 1040ST e o software Notator na versão 2.2. Sistema atualmente obsoleto, pelo que não é possível compreender muitos dos efeitos musicais a concretizar em concerto, na ausência do compositor (Bernardini & Vidolin, 2005). Por outras palavras:

“Stockhausen has carefully notated every musical and technical detail of *Oktophonie* to an excruciating definition level. The score has also a long introduction (32 pages almost entirely repeated twice, in German and in English) in which the process of creating and reproducing the music is described at length. [...] Thus, while we acknowledge that Stockhausen and his collaborators have worked very hard on the score of *Oktophonie* to provide all the information required to reconstruct the piece, the score itself is the perfect example of how hard the problem of sustainability of electro-acoustic music is. The main point being: a

reference to the technology used is simply not enough to reconstruct the piece.” (Bernardini & Vidolin, 2005: n.d.).

A dependência da música contemporânea da presença do compositor no evento performativo, acontece também noutras obras não necessariamente associadas à utilização do meio eletrônico. Devido sobretudo à singularidade e originalidade dos efeitos musicais desejados, o compositor, em alguns casos, é o único intérprete das suas criações. Noutros, ele opta por transmitir oralmente, aos intérpretes, as suas intenções quanto ao resultado musical a obter. Em qualquer uma destas situações a ausência do compositor pode ditar a impossibilidade de realização de futuras performances das suas peças. Esta visão pode ser ilustrada pelas criações dos compositores Harry Partch (1901-1974) e Meredith Monk (n.1942).

Inspirado por modelos antigos e exóticos de teatro ritual, Harry Partch virou as costas à tradição musical ocidental e procurou criar uma alternativa composicional, a qual designou por “integrated corporeal theater”. Mais concretamente:

“Partch, though trained in it, turned his back on the entire tradition of Western music – its tuning systems, its instruments, its conventional notations, its social practices, its customary venues – and sought to create a better alternative: a didactic and communal *Gesamtkunstwerk* (he called it “integrated corporeal theater”) founded on a musical system that harnessed the fabled powers of just intonation, speech-song, and choric dancing to exert spiritual influence and effect social change.” (Taruskin, 2010: 482).

A instrumentação das obras de Partch compreende: instrumentos de corda dedilhada e friccionada adaptados, isto é, com braços extralongos; “kitharas”, harpas ou liras tocadas com plectra; “cloud chamber bowls”, partes superiores e inferiores de garrafas gallon Pyrex serradas a determinadas posições; entre muitos outros objetos/instrumentos. Neste contexto, Partch viu-se na necessidade de inventar uma nova notação de tablatura. Note-se porém que, e citando Taruskin, “Partch’s tablatures best served performers who had already rehearsed “hands-on” with the composer, or with someone to whom the composer had transmitted the work orally. Thus, to perform his music adequately, Partch’s charismatic presence was always required.” (Taruskin, 2010: 483). Com o desaparecimento de Partch os seus espetáculos dramáticos, tais como *Barstow* e *King Oedipus* (1951), têm-se preservado unicamente sob a forma de gravações (Taruskin, 2010).

A mais direta descendente conceptual de Partch é a minimalista Meredith Monk. Esta criou uma obra musical baseada na corporalidade humana, sendo que treinou a sua voz de modo a produzir sons vocais nunca antes experimentados. A compositora usou, por isso, o seu próprio corpo como meio de performance das suas obras, visto que mais ninguém conseguia replicá-las. Note-se que, a grande maioria das composições iniciais de Meredith Monk consiste em solos vocais com um

simples acompanhamento de piano. Os referidos solos, compostos por uma panóplia de sons não convencionais, eram executados por Monk, uma vez que não era possível que outros os replicassem. Tal como estes solos eram integralmente compostos e nunca improvisados, mas não escritos, uma vez que não havia necessidade de comunicá-los a outros intérpretes, também a música que Monk compôs para ensemble não era registada na forma de uma partitura, dado que resultava de intensivos ensaios, supervisionados pela compositora, e, como tal, da sucessiva memorização. Monk evitou a notação, em parte, porque não existiam símbolos convencionais para descrever os efeitos vocais que a mesma tinha criado. De realçar, portanto, a persistência da tradição oral na obra de Meredith Monk (Taruskin, 2010). De acordo com a compositora, citada por Taruskin:

“I don’t know how you would notate some of the vocal work, and I don’t know if I want to or not. I’m struggling with that right now because I do want to pass my work on. It’s not that I don’t want to have other people do it, but I think that the way it’s made comes from a primal, oral tradition that is much more about music for the ears. In Western culture, paper has sometimes taken over the function of what music always was.” (Monk *apud* Taruskin, 2010: 489).

A especificidade de muitas das práticas musicais contemporâneas conduziu ainda diversos compositores a comporem especificamente para determinados intérpretes. Veja-se o exemplo de Luciano Berio (1925-2003), o qual compôs algumas das suas *Sequenzas*, obras de grande virtuosismo, para ser executadas por instrumentistas específicos, nomeadamente: Severino Gazzelloni (*Sequenza I*, para flauta, 1958); Cathy Berberian (*Sequenza III*, para voz feminina, 1965-66); Vinko Globokar (*Sequenza V*, para trombone, 1966); e Heins Holliger (*Sequenza VII*, para oboé, 1969). Como é sabido, esta prática deveu-se também à vontade do compositor em aproveitar e valorizar experiências que realizava conjuntamente com esses intérpretes e em explorar as especificidades das suas capacidades interpretativas. Grande parte das obras apontadas fazem uso de técnicas instrumentais expandidas ou não convencionais (Griffiths, 2010).

Sequenza V, de Berio, não existiria sem os novos efeitos deste período, nomeadamente o cantar para o interior do instrumento. Também *Sequenza III* compreende diversas novas técnicas, neste caso, vocais. Esta peça baseia-se num pequeno poema de Markus Kutter, contudo a preocupação principal do compositor não é o significado verbal das palavras, mas o comportamento vocal da cantora. O excerto da partitura de *Sequenza III*, visível na figura I.2, denota isso mesmo: a utilização de uma grande variedade de estilos vocais não convencionais e, como resultado, a aplicação de uma notação, em alguns pontos, não tradicional (Griffiths, 2010).

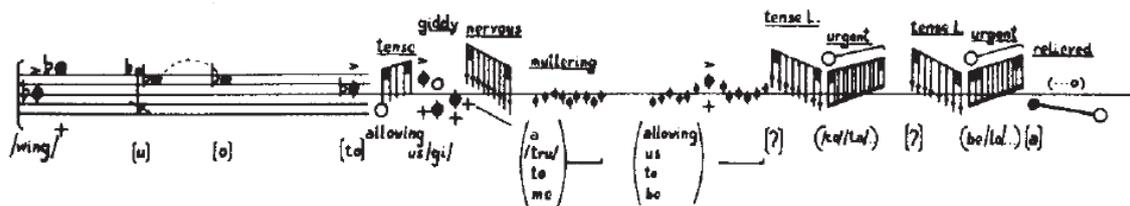


Figura I.2

Excerto da partitura da obra *Sequenza III* de Berio (Griffiths, 2010: 211).

Pression (1969-70), para violoncelista solista, obra da autoria de Helmut Lachenmann (n.1935), concentra-se numa técnica instrumental irregular, mais especificamente no mecanismo físico segundo o qual o som é produzido. A partitura desta obra consiste num programa de ações, o que requer um novo tipo de notação. No início da partitura (ver figura I.3), as indicações prescritas pelo compositor indicam a forma como o arco deve ser mantido e manipulado pela mão direita, enquanto os dedos da mão esquerda produzem glissandos, num sussurro quase ao nível dos harmónicos (Griffiths, 2010).

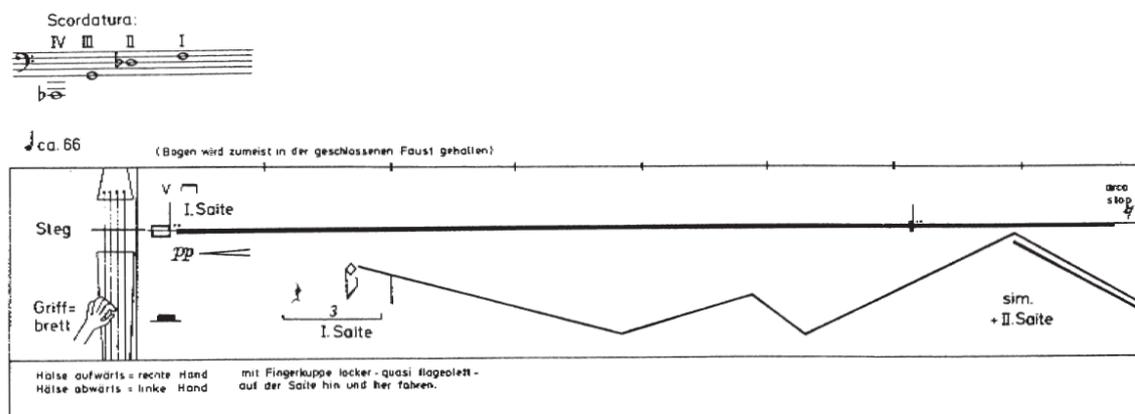


Figura I.3

Excerto da partitura da obra *Pression* de Helmut Lachenmann (Griffiths, 2010: 211).

A escrita musical, de meados do século XX, viu assim acomodar uma série de novos símbolos e notações. Estes elementos são, muitas vezes, específicos de determinado compositor e, por isso, nem sempre facilmente interpretáveis na falta de instruções mais precisas e concretas ou de uma prática performativa informada pelo próprio compositor (Stone, 1980). Cenário este que se aplica sobremaneira ao domínio da notação gráfica. Veja-se o exemplo da partitura da obra *December 1952* (1952), de Earle Brown (1926-2002), que consiste em linhas e retângulos dispostos numa folha branca (ver figura I.4). Os símbolos representam ‘elementos no espaço’ e a partitura a ‘imagem desse espaço num determinado momento’ (Taruskin, 2010). Esta partitura é uma das primeiras e mais enigmáticas partituras gráficas, não existindo instruções para a concretização das

formas registadas em som. Também de destacar neste contexto, é a partitura da obra *Per tre sul piano* (1959; ver figura I.5) uma das *Sette fogli*, de Sylvano Bussotti (n.1931). Note-se que, a apresentação desta e outras obras que usam uma partitura gráfica depende de uma tradição performativa informada pelo compositor (Griffiths, 2010).

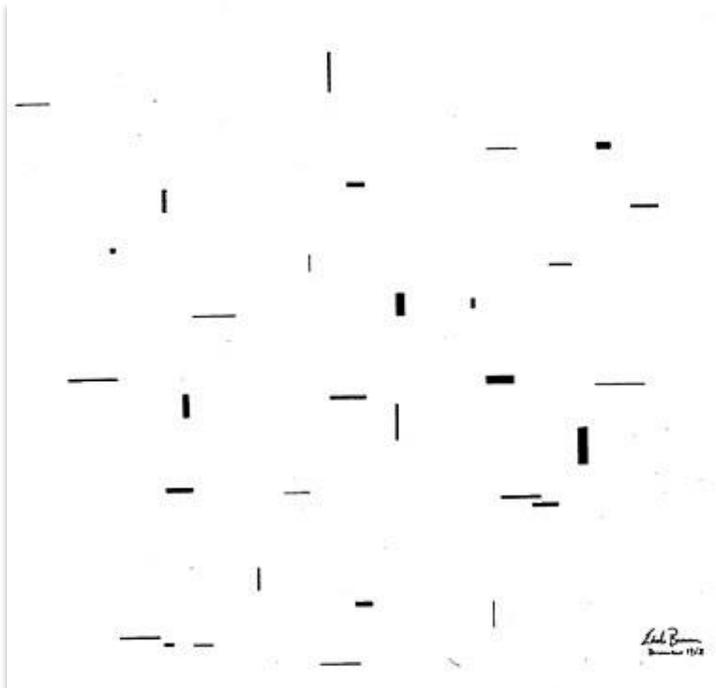


Figura I.4

December 1952
de Earle Brown (Taruskin, 2010: 95).

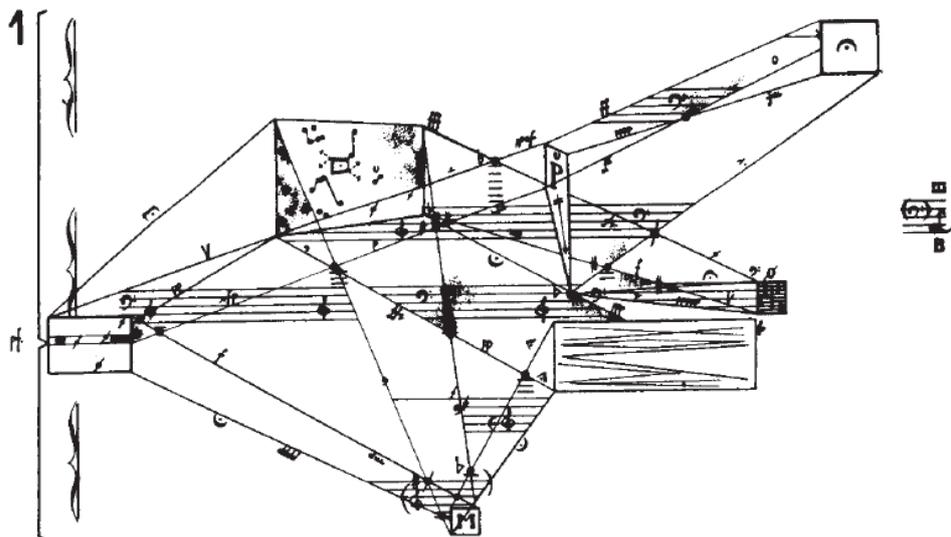


Figura I.5

Per tre sul piano
de Sylvano
Bussotti (Griffiths,
2010: 148).

Pode com isto dizer-se que, a procura pela incorporação de novas sonoridades no universo musical, foi ditada não apenas pela possibilidade de utilização das novas tecnologias, mas também pela emergência de abordagens composicionais que refletiram a integração, na prática performativa, de técnicas instrumentais não convencionais. Somaram-se a isto sonoridades trazidas de contextos musicais não ocidentais. Esta práxis deu lugar a uma profusão de novos sistemas de notação musical

e, em alguns casos, à necessidade de recurso à história oral como veículo de materialização corporal do pensamento composicional. Cenário este que veio complexificar a preservação de muita música contemporânea.

Se tomarmos ainda o exemplo da ópera, percebe-se que o universo musical se faz acompanhar, em diversos momentos, por uma visualidade inerentemente própria. Aliás, pode mesmo dizer-se que toda a obra musical é dotada de uma componente visual específica: a dos intérpretes (i.e., a sua fisionomia, os seus gestos, etc.) e dos instrumentos musicais/ equipamento (i.e., as suas formas, cores, tamanhos, etc.). Como explica Richard Leppert no livro *The Sight of Sound*:

“Music, despite its phenomenological sonic ethereality, is an embodied practice, like dance and theater. That its visual-performative aspect is no less central to its meanings than are the visual components of these other performing arts is obvious in musical theater – opera, masque, and so forth (though this linkage is little discussed in musicological literature) – but the connection between sight and sound in other sorts of art music remains untheorized.” (Leppert, 1993: xxi).

Facto é que, desde meados do século XX, para além da ópera e do teatro musical⁷, outras abordagens musicais se estabeleceram, tirando partido da articulação entre som e imagem. Com efeito, a década de 60 foi pautada por um enorme experimentalismo no seio das artes de que faz parte o uso do meio performativo. Elementos do teatro, da dança, do cinema, das artes plásticas e da música eram geralmente combinados de forma a criar novas e inesperadas situações multimédia, como é o caso da obra *HPSCHD* (1969), de Cage que, segundo Taruskin, para além de ter sido composta para um extravagante ensemble musical, foi ainda pensada como uma obra multimédia, uma vez que na respetiva estreia se usaram cerca de 52 projetores de filme e 64 projetores de slides para a concretização da componente visual (Taruskin, 2010; ver figura I.6).

É também de citar neste contexto a obra *Poème électronique*, de Edgar Varèse (1883-1965). A mesma foi composta especialmente para o pavilhão da Philips, na Exposição Universal de Bruxelas, em 1958. Pavilhão este geralmente atribuído ao arquiteto Le Corbusier (1887-1965), mas que segundo o musicólogo Makis Solomos, no seu livro *Iannis Xenakis*, de 1996, terá sido concebido pelo compositor e também arquiteto Iannis Xenakis (1922-2001), assistente do primeiro. Iannis Xenakis compôs ainda um pequeno trabalho eletroacústico, o *Concret PH*, para ser difundido no referido pavilhão, durante a entrada e saída do público (Solomos, 1996).

⁷ Nos anos 60, a música sinfónica ou de câmara era tida como superior ao género operático, o qual foi pouco contemplado pelos compositores nas suas criações musicais (Griffiths, 2010). Benjamin Britten (1913-1976) foi dos poucos compositores a aventurar-se nesse domínio e a ser bem-sucedido. Aliás, ele alcançou uma fama sem precedentes e que não teve igual repercussão noutra compositor britânico desde o século XVII. Geralmente de menores dimensões quando comparado com o género operático, o teatro musical tornou-se prática usual no seio da composição musical contemporânea. Vários foram os compositores das décadas de 60 e 70 a introduzirem elementos teatrais e cenográficos não só em composições vocais, mas também instrumentais, dando lugar ao teatro musical/instrumental (Taruskin, 2010).

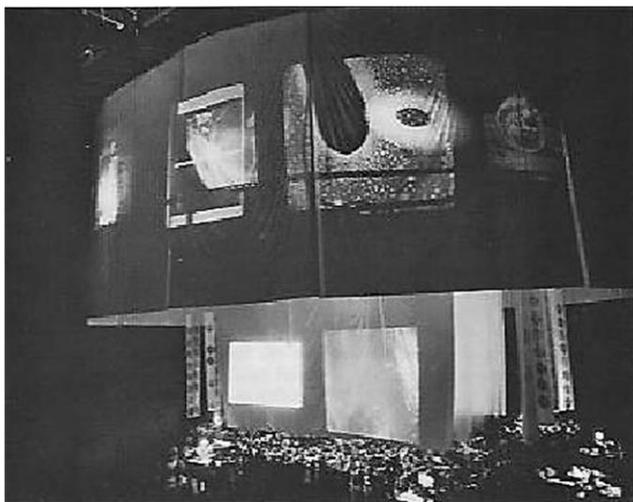


Figura I.6

Imagem da estreia da obra *HPSCHD* de John Cage, Universidade de Illinois, 1969 (Taruskin, 2010: 75).

No seu pavilhão a Philips pretendia criar efeitos sonoros no espaço nunca antes percebidos mediante a utilização de equipamento de ponta. Neste espaço, a difusão sonora de *Poème électronique* contou com cerca de 400 colunas, sendo que se fez acompanhar por um filme, constituído à base de imagens a preto e branco, selecionadas por Le Courbosier, e uma série de outros efeitos visuais também concebidos pelo arquiteto (Taruskin, 2010; Lombardo *et al.*, 2009). Durante os seis meses de exposição, esta obra foi percebida por mais de 2 milhões de visitantes. *Poème électronique*, peça eletroacústica gravada sobre suporte, na altura, em fita magnética, com 8 minutos, foi posteriormente, por várias vezes, lançada em gravações comerciais, tornando-se provavelmente na obra em fita magnética mais disseminada e, por isso, mais conhecida. A composição original, tal como foi apresentada no pavilhão, deixou de existir quando o mesmo foi desmantelado no final da exposição. Resta-nos agora apenas uma versão para dois canais, adaptada aos sistemas stereo domésticos (Taruskin, 2010; Lombardo *et al.*, 2009). Versão esta que não traduz a grandeza da obra tal como apresentada em 1958. Escreveu a este propósito o compositor e musicólogo Peter Manning:

“*Poème électronique* was [...] accorded a vast audience drawn from all over the world. News of this achievement naturally spread back to the United States, and shortly after his [Varèse] return to New York in the autumn of the same year a performance of the work was given in his honor in Greenwich Village. This concert, unfortunately, fell short of expectations, for when relayed in a small theater over single loudspeakers, devoid of any lighting effects, the work lost a considerable proportion of its original grandeur.” (Manning, 2013: 83).

Compreendendo-se a importância da componente visual de *Poème électronique*, a obra foi recriada, em junho 1999, nos jardins da Accademia Filarmonica Romana, com a colaboração do arquiteto e músico Valerio Casali e de diversos compositores do CRM (Centro Ricerche Musicali),

em Roma, com o intuito de se reconstituir o evento original (ver figura I.7). Nesta empreitada foi necessário não apenas estudar a criação musical de Varèse, mas também a documentação deixada por Le Corbusier, parte da qual em posse do Getty Center, a fim de se possibilitar uma reconstituição, ainda que diferente da original, que usasse as imagens e envolvimento visual da época (Bianchini *et al.*, 2000). Outras iniciativas têm igualmente sido desenvolvidas nesse sentido (Lombardo *et al.*, 2005; Lombardo *et al.*, 2009). Porém, em qualquer uma delas, é de notar a dificuldade em se reconstituir o evento original. Ou melhor: “The destruction of the Pavilion turns the *Poème électronique* into a lost masterpiece and represents a serious blow to the cultural world. Today, we are left with only fragments of the various components, such as photographs and drafts of the architecture, the projected video from the Philips archives and the recordings of Varèse and Xenakis’s music.” (Lombardo *et al.*, 2005: n.d.).

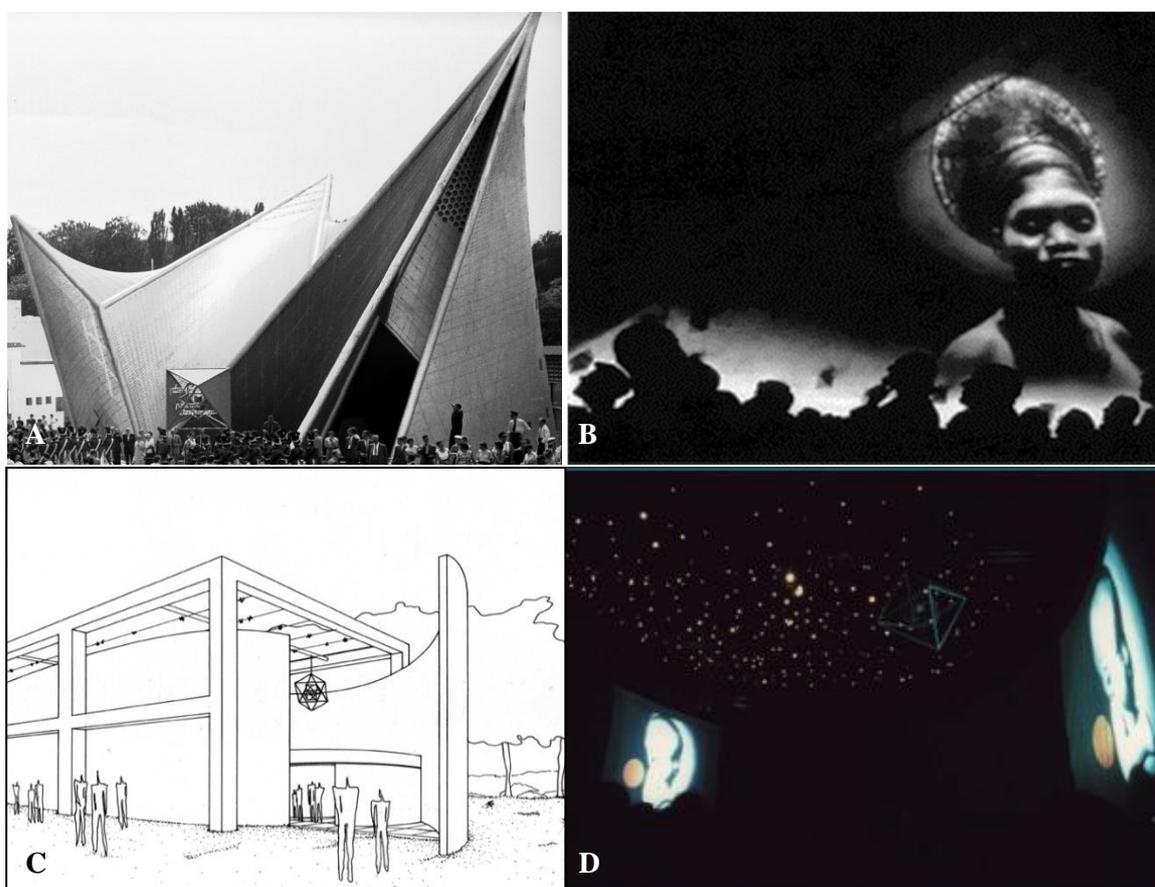


Figura I.7

Poème électronique de Varèse/ Le Corbusier. A&B: 1958; C&D: 1999; sendo C um esquema da entrada do espaço da autoria de Valerio Casali e D uma imagem real da apresentação da obra.

Por tudo quanto foi dito pode inferir-se que, efetivamente, a música contemporânea se coloca como um verdadeiro desafio à sua continuidade performativa. Por um lado, esta utiliza, como material sonoro, não só sons produzidos a partir de performances instrumentais ‘convencionais’, mas também sons criados por instrumentos não usuais, ou por manipulações não habituais dos

tradicionais instrumentos e ainda sons produzidos, manipulados, registados e difundidos eletronicamente, tanto analógica como digitalmente. Por outro lado, explora uma prática performativa muitas vezes específica a cada compositor. Neste cenário, há os que optam por transmitir oralmente muitas das suas intenções quanto ao resultado musical, pelo que com o seu desaparecimento torna-se difícil a realização de futuras performances dessas obras. Para além disto, a música contemporânea constitui-se ainda, em muitos casos, pela incorporação de elementos não-musicais, provenientes do teatro, das artes plásticas, do cinema, da dança, etc., tais como a projeção de slides, filme ou vídeo ou a incorporação de uma iluminação e encenação particulares, cuja preservação se mostra fundamental, mas bastante complexa e específica. Esta situação deve-se ao facto dos referidos elementos não serem facilmente representáveis com o tradicional texto musical, acabando por se perder.

Em suma, e usando as palavras da musicóloga Hanna Bosma:

“for live electronics, interdisciplinary electroacoustic music theatre, installations, improvisations and so on, preservation beyond its unique performances is very problematic. The use of various analogue and/or digital electronic technologies, instruments and media, the intermingling of electronic music with various other disciplines (such as art, dance, theatre), the upheaval or stretching of the concept of the musical work and the departure from tradition causes new and serious problems to its preservation, such as early obsolescence of the experimental technology and a lack of standards. [...] Scores or recordings, if they exist at all, are not sufficient.” (Bosma, 2017: 236).

Princípios e estratégias de preservação

Sensivelmente a partir da década de 90, reconheceu-se a urgência do desenvolvimento de estratégias dedicadas à preservação do legado musical contemporâneo, devido não só à perecibilidade de alguns dos materiais e à rápida obsolescência da tecnologia utilizada, mas também à efemeridade do testemunho humano. A reflexão em torno deste tema tem sido conduzida internacionalmente por musicólogos, arquivistas, compositores e intérpretes, que têm debatido sobretudo assuntos relacionados com: i) a conservação e restauro de registos áudio, analógicos e digitais, e ii) a preservação de obras dependentes do uso do meio eletrónico.

Relativamente ao primeiro ponto, salienta-se que, com a disseminação da tecnologia digital, se começou a pensar sobre a preservação de documentos áudio gravados sobre fita magnética, uma vez que este suporte se afigurava cada vez mais em desuso. Passou, por isso, a refletir-se sobre a deterioração química e física associada a este material e ainda a ponderar-se sobre as melhores práticas de armazenamento, conservação e restauro, bem como na digitalização desses documentos.

Desde então, organizações ou instituições como a IASA (International Association of Sound and Audiovisual Archives), a AES (Audio Engineering Society), o IEEE (Institute of Electrical and Electronics Engineers), a British Library, entre muitas outras, têm vindo a desenvolver manuais e guias para a preservação de informação áudio e/ou audiovisual registada sobre fita magnética. Por exemplo, a AES publicou, em 1997, o standard AES22-1997 intitulado “AES recommended practice for audio preservation and restoration — Storage and handling — Storage of polyester-base magnetic tape”. No mesmo ano, a IASA publicou o documento IASA-TC 03 – “The Safeguarding of the Audio Heritage: Ethics, Principles and Preservation Strategy”. Já em 2004, divulgou o IASA-TC 04 – “Guidelines on the Production and Preservation of Digital Audio Objects”. E mais recentemente, em 2014, lançou o IASA-TC 05 – “Handling and Storage of Audio and Video Carriers”. Todos estes documentos pretendem orientar os arquivistas no sentido de desenvolverem uma abordagem profissional à preservação de suportes áudio e/ou vídeo. São igualmente dignos de nota, o manual da British Library, intitulado “Manual of Analogue Sound Restoration Techniques”, de 2008, e um outro, o “Manual for preserving and digitising AV archives”, publicado em 2011, no âmbito do projeto MedMem, financiado pela União Europeia e desenvolvido pelo INA (l’Institut National de l’Audiovisuel), em França, com a participação de outras entidades europeias.

No contexto musical, a reflexão em torno desta temática constituiu-se através de diversas iniciativas e projetos. Destes é de destacar a iniciativa IDEAMA (The International Digital Electroacoustic Music Archive) no âmbito da qual, desde 1990, se tem assistido à digitalização dos registos áudio gravados sobre fita magnética associados a obras eletroacústicas de compositores de renome (Bauman *et al.*, 1991; Goebel, 2001). Por sua vez, o projeto NEAR incidu sobre a documentação e disseminação do repertório de música eletroacústica Alemã. Este último foi lançado, em 1995, pela fundação Donemus, tendo como objetivo a digitalização das fitas magnéticas e posterior edição do som digitalizado (Bosma, 2005). Seguiu-se o projeto de conservação e digitalização IPEM-archive que arrancou em 2000, com duração de dois anos, e teve como objetivo a digitalização do acervo de fitas magnéticas do arquivo IPEM (Institute for Psychoacoustics and Electronic Music), da Universidade de Ghent, constituído entre 1963 e 1987 (Leman *et al.*, 2001). Acresce o projeto REVIVAL (REstoration of the VCentini archive in Verona and its accessibility as an Audio e-Library), ativo entre 2009 e 2012, que promoveu a preservação da coleção de registos áudio, analógicos e digitais, da coleção da Fondazione Arena di Verona, em Itália (Bressan *et al.*, 2013). Mais recentemente, entre 2013 e 2017, realizou-se o projeto de digitalização da coleção de fitas magnéticas do Centro Studi Luciano Berio, pelo Centro de Sonologia Computazionale (CSC) de Pádua, em Itália (Bressan & Canazza, 2014).

A discussão em torno desta temática tem sido desenvolvida igualmente através de diversos centros de investigação. O INA-GRM (Groupe de Recherches Musicales de l’Institut National de l’Audiovisuel), em França, fundado em 1948, é um dos mais antigos grupos de investigação em

música eletroacústica. Desde a sua origem tem vindo a arquivar um conjunto significativo de obras e documentos, entre eles uma grande coleção de fitas magnéticas que, desde sensivelmente o final da década de 90, tem sido alvo de programas e estudos ao nível da sua preservação, restauro e digitalização (Teruggi, 2001). É ainda de mencionar o laboratório de informática musical MIRAGE, fundado em 1998, e sediado na Universidade de Udine, que se destina, entre outros assuntos, ao estudo de questões relacionadas com a preservação de documentos sonoros (Bernardini & Vidolin, 2008). No ano 2000, o laboratório concluiu um projeto interuniversitário, juntamente com as universidades de Bologna e Trento, designado “The Preservation and Philological Restoration of Audio Documents of Bruno Maderna”. No âmbito deste projeto foram aplicadas estratégias de preservação e restauro a fitas magnéticas do espólio de Bruno Maderna (1920-1973), em posse do Studio di Fonologia della RAI (Radiotelevisione Italiana), em Milão (Cannaza & Orcalli, 2001).

No que diz respeito a publicações é digno de nota o *Journal of New Music Research*, nomeadamente no que respeita: i) à edição especial de 2001, dedicada ao tema “Conservation, Restoration and Archiving of Electroacoustic Music”; e ii) ao volume intitulado “Digital Philology for Multimedia Cultural Heritage”, a ser publicado em setembro de 2018, com edição de Federica Bressan, Sérgio Canazza e Brecht Declercq.

Com estes projetos, iniciativas e publicações chega-se ao reconhecimento da necessidade de conservação e restauro dos suportes originais em fita magnética, em face da preservação do som neles registado. Diversos autores apelam, por isso, ao armazenamento das fitas em condições atmosféricas adequadas ($T \pm 20^\circ$ e $HR \pm 40\%$), bem como à manutenção do equipamento necessário à sua leitura (Schüller, 2005). Os mesmos aconselham ainda a reprodução regular das fitas nesse equipamento de forma a manter-se a sua elasticidade. É também importante o processo de digitalização das fitas magnéticas que, de alguma forma, assegura a continuidade do som, bem como a sua utilização em performance (Teruggi, 2001; Bari *et al.*, 2001; Zattra *et al.*, 2001; Canazza *et al.*, 2002; Bernardini, 2007).

Pensar a preservação de obras que fazem uso de música gravada sobre fita magnética não pode, contudo, ficar pelo estudo dos registos áudio analógicos. Há também que ponderar acerca de como documentar a prática performativa inerente à sua apresentação em concerto. A propósito da peça *Signs* (1969), de Ton Bruynèl (1934-1998), e no âmbito do projeto NEAR, foi lançada uma edição crítica que contempla não só a partitura, mas também um cd. Este contém o som originalmente gravado em fita magnética, agora digitalizado, e ainda o registo de uma performance pelo quinteto Ardito. Neste caso, defende-se que a preservação das obras se deve basear não só na digitalização e manutenção dos registos sonoros, mas também na produção de uma documentação complementar que se mostre relevante à prática performativa (Bosma, 2005).

Ao nível da preservação de registos áudio digitais são também conhecidos vários projetos, tais como: InterPARES (International Research on Permanent Authentic Records in Electronic Systems), MUSTICA, CASPAR (Cultural, Artistic and Scientific Knowledge for Preservation,

Access and Retrieval), entre muitos outros. Em qualquer um deles desenvolveu-se conhecimento relativo à preservação de registos musicais digitais, mas numa vertente arquivística. Os resultados de cada um destes projetos serão alvo de discussão na terceira parte desta dissertação.

No caso específico da criação musical contemporânea não basta, uma vez mais, que se conservem os registos digitais. É necessária a preservação do contexto de apresentação das obras, desde a sua criação até à sua realização em performance (Jones *et al.*, 2009; Cuervo, 2011). Esta situação acontece porque a compreensão de uma obra musical não se faz apenas pela leitura do documento digital, mas pela experiência da obra, o que lega um outro nível de complexidade à preservação do património musical contemporâneo com base em tecnologia digital (Cuervo, 2011). Esta complexidade tem sido particularmente discutida no seio de projetos especificamente vocacionados para a migração tecnológica de obras com eletrónica em tempo real, usualmente impulsionados por questões práticas de apresentação das peças. Algumas obras do compositor Jonathan Harvey foram migradas no âmbito do projeto Harvey, iniciado em 2002 (Bullock & Coccioli, 2006), agora designado FreeX7, que precedeu um outro, o projeto Integra (A European Composition and Performance Environment for Sharing Live Music Technology), no âmbito do qual se desenvolveu o software Integra Live, especialmente vocacionado para a criação e performance de obras com eletrónica em tempo real (Bullock & Coccioli, 2006; Bullock & Frisk, 2007; Bullock *et al.*, 2008; Rudi & Bullock, 2011). São igualmente dignos de nota os projetos: GAMELAN (Gestion et Archivage de la Musique Et de L'Audio Numérique), que decorreu entre 2009 e 2013, com a participação do IRCAM e do INA, tendo como objetivo a criação de um sistema capaz de gerir e arquivar registos áudio/musicais digitais (Barthélemy, 2011); DREAM (Digital Re-working/re-appropriation of ElectroAcoustic Music) que, entre 2010 e 2012, visou preservar, reconstruir e expor/apresentar os dispositivos e a música criada no Studio di Fonologia della RAI, em Milão (Bressan *et al.*, 2013); e DiP-CoRE (Documentation, Dissemination and Preservation of Compositions with Real-time Electronics), que se desenrolou, entre 2013 e 2014, com o intuito de documentar, disseminar e assim preservar obras com eletrónica em tempo real de três compositores canadianos de renome, nomeadamente Robert Normandeau, Serge Provost e Laurie Radford (Boutard & Marandola, 2014). Mais recentemente, entre 2012 e 2015, no âmbito do projeto TaCEM (Technology and Creativity in Electroacoustic Music) abordou-se a emulação tecnológica de diversos casos de estudo, de forma a possibilitar a apresentação das obras (Clarke *et al.*, 2013; 2014; 2016). Neste panorama, é tempo de salientar a rede internacional EMS (Electroacoustic Music Studies Network), oficialmente estabelecida em 2006 e da qual resultou a publicação do mesmo ano no jornal *Organised Sound* vol.11, no.3, editada por Leigh Landy e dedicada à discussão de assuntos relacionados com o futuro das práticas musicais contemporâneas, sobretudo aquelas que fazem uso de tecnologia no momento da performance.

Há ainda compositores e intérpretes que de forma isolada e por iniciativa pessoal, se têm dedicado à reflexão em torno deste tema, à medida que dificuldades lhes são colocadas no que

respeita à performance de música, sobretudo com eletrônica em tempo real (Puckette, 2001; Burns, 2001; 2002; Li, 2004; Wetzel, 2004; 2006; 2009; Esler, 2004; 2006; Bullock & Coccioli, 2005; 2006; Emmerson, 2006; Yong, 2006; Dahan, 2007; Pestova *et al.*, 2008; Pennycook, 2008; Vickery *et al.*, 2012; Berweck, 2012; Furniss & Dudas, 2014; Lourenço, 2014; Dudas, 2015; Wee *et al.*, 2016; Erbe, 2016). Em muitos casos fala-se de equipamento analógico já descontinuado, pelo que a migração e/ou emulação tecnológicas se apresentam como os procedimentos de preservação mais comuns (Bonardi & Barthélemy, 2008; Bonardi *et al.*, 2008a; 2008b). Porém, como referem Bonardi & Barthélemy: “Emulation and migration may save the work, but they often provide only a provisional solution [...] Both requires a lot of work, and sometimes cannot achieve the same musical result as the original.” (Bonardi & Barthélemy, 2008: 14). Mais ainda: “Once transcribed, a piece is temporarily functional, but the newly updated version will itself be vulnerable to technological obsolescence within a brief timeframe.” (Wetzel, 2004: n.d.).

Disto deriva que, a preservação deste tipo de obras não se pode ficar simplesmente pela discussão ao nível da migração ou emulação tecnológicas, uma vez que estas estratégias, quando aplicadas isoladamente, implicam apenas ‘um arrastar do problema’, visto que não se resolve a questão da falta de informação relativa à praxis performativa (Bonardi *et al.*, 2008). Complementarmente, deve, por isso, pensar-se no desenvolvimento de um sistema de documentação capaz de possibilitar futuras performances, independentemente da tecnologia utilizada ou a utilizar. Assim, e considerando as palavras de Polfreman *et al.*, “it is the quality of the documentation that is likely to determine the long-term sustainability of works.” (Polfreman *et al.*, 2006: 241). Aliás, muitos outros autores têm também apontado a importância da documentação como estratégia de preservação a longo prazo (Canazza & Vidolin, 2001; Chadabe, 2001; Wetzel, 2004; Battier, 2004; Bullock & Coccioli, 2005; 2006; Emmerson, 2006; Polfreman *et al.*, 2006; Bonardi & Barthélemy, 2008; Bonardi *et al.*, 2008; Pestova *et al.*, 2008; Baguyos, 2014; Boutard & Marandola, 2014; Clarke *et al.*, 2014; 2016; Furniss & Dudas, 2014; Dudas, 2015; etc.). Nesta linhagem, e como refere o compositor Joel Chadabe, “electronic performance can be preserved by describing the sounds themselves so that they can be performed on any appropriate instrument, by using current technology, or by updating the composition itself, and that such approaches can be artistically viable if the performer understands the composer’s intentions.” (Chadabe, 2001: 303).

Não existe, no entanto, um modelo standard de documentação (Cuervo, 2011). Não obstante, vários autores têm sugerido a produção de uma documentação que inclua toda a informação publicada e não publicada disponível sobre a obra e o autor. Como especifica Simon Emmerson: “We must be careful to add all information sources, publications and interviews with the composer, other performers, musicologists, listeners and others.” (Emmerson, 2006: 210). Mais ainda: “The best we can do is to assemble all traces of the work at one location (real or imaginary). This to include all score materials in the traditional sense, other performance materials and notes, electronic patch details, recorded performances, photographic materials, programs, reviews.” (Emmerson,

2006: 217-218). Idealmente outros materiais como desenhos e anotações dos intérpretes devem também ser incluídos (Karman, 2013). Há, portanto, que documentar o processo criativo do compositor, o contexto de produção e apresentação da obra, bem como a prática performativa que lhe é inerente (Boutard *et al.*, 2013; Boutard, 2013), ou melhor *all traces of the work* para usar as palavras de Simon Emmerson. Abordagem esta que recorre frequentemente ao compositor como fonte primordial de informação (Emmerson, 2006; Polfreman *et al.*, 2006; Bullock & Caccioli, 2006; Dahan, 2007; Zattra, 2007; Pestova *et al.*, 2008; Boutard & Marandola, 2014; Clarke *et al.*, 2014; 2016; etc.).

É agora tempo de voltarmos novamente às obras eletroacústicas mais tardias de Luigi Nono. Felizmente, músicos e técnicos juntamente com o Arquivo Luigi Nono recolheram abundantes notas e documentação. Como resultado desse esforço é de salientar a edição, em 2005, da partitura da obra *Atmende Klarsein* (1987) que vem acompanhada por um DVD que contém: uma introdução histórica à génese da peça; uma performance comentada; um glossário áudio relativo aos efeitos da flauta; uma introdução à manipulação eletrónica em tempo real; e uma visão global das práticas performativas do coro. A generalidade dos comentários e da informação adicional introduzida nesta edição crítica, resultou do conhecimento transmitido pelos músicos que estrearam a obra e que contactaram diretamente com Luigi Nono. Este trabalho é na visão do compositor e intérprete Nicola Bernardini & e do musicólogo Alvisé Vidolin (2005) o exemplo mais próximo de um sistema ótimo de documentação. Fica assim claro que a praxis performativa nem sempre é facilmente formalizada e transmitida através de documentação escrita, pelo que, em muitos casos, é necessário criar dossiers multimédia que incluam documentos sonoros e visuais. Na opinião de Canazza e Vidolin,

“it is necessary to create a multimedia file (including sounds, images, films and gesture recorded sequences) dedicated to the performance praxis with the musical electronic instruments, in order to make possible handing down all the techniques that cannot be noticed with the traditional documentation and, above all, those points in the score that differ from a traditional reading of the score itself.” (Canazza & Vidolin, 2001: 293).

Neste encadeamento, a autora Hannah Bosma defende que, devido à crescente dificuldade em preservar criações híbridas, que cruzam diversas áreas artísticas (i.e., música, dança, teatro, artes plásticas, etc.), verifica-se a necessidade de apresentação regular dessas obras como estratégia de preservação. Esta situação deve-se ao facto de existir um conhecimento tácito que não é facilmente transmitido em documentação escrita, a qual, no entanto, é fundamental à re-performance das referidas obras (Bosma, 2017). Nas palavras da musicóloga,

“music discussed here is particularly preserved through new performances, new installations and new publications that constitute re-constructions, re-uses and re-interpretations, ‘archiving in a living way’. Preservation as performance is not a standard procedure, but consists of special projects that relate both to the past and to new actors, new situations and new interpretations. [...] While music is in itself already so ephemeral, it is important to take care of its sources and traces, that is, documentation in various ways” (Bosma, 2017: 235).

Muito mais esporádicas, mas igualmente importantes, são as iniciativas de documentação de obras não dependentes da utilização do meio eletrónico. Tomando como exemplo a obra de Meredith Monk, anteriormente exposto, é agora tempo de acrescentar que a compositora celebrou, em 2001, um contrato com a distinta editora de música clássica Boosey & Hawkes, no sentido de proceder à disseminação da sua obra através de registos escritos e não apenas mediante gravações áudio e vídeo. Procedeu-se assim, pela primeira vez, e segundo a supervisão da compositora, à codificação e explicação verbal das suas técnicas vocais. Foram, portanto, distribuídas gravações das performances das obras de Monk acompanhadas pelas respetivas partituras (Taruskin, 2010).

Para rematar, e partindo do enquadramento teórico apresentado, que tem como base a análise da literatura específica ao tema, pode dizer-se que é a qualidade da documentação produzida, sendo ela textual, visual ou sonora, que irá determinar a sustentabilidade, a longo prazo, do nosso património musical contemporâneo.

Posto isto, é chegado o momento de nos questionarmos: E em Portugal? Qual o panorama da investigação neste campo?

I.II O panorama nacional

A nível nacional é de apontar o escasso investimento científico e académico em relação à preservação do património musical contemporâneo. Tal facto deve-se, em primeiro lugar, à parca consciencialização no que toca às problemáticas inerentes à continuidade performativa do património musical contemporâneo e à ausência de instituições vocacionadas para acolher, preservar e divulgar a música do nosso tempo. Num segundo plano, esses fatores têm contribuído para a ausência de iniciativas, projetos ou atividades no contexto específico da preservação do nosso legado musical contemporâneo.

Estado do pensamento

Em primeiro lugar, e como nunca é demais sublinhar, não existe em Portugal, salvo raras exceções, a consciência de que é necessário envidar esforços, de imediato, no sentido de assegurar a continuidade performativa da música contemporânea composta desde meados do séc. XX e inícios do séc. XXI. Não obstante, foquemo-nos nas raras vozes que, de forma individual, se têm insurgido contra esta corrente dominante.

Essas vozes, quase sempre as mesmas, apontam sobretudo para a dificuldade na interpretação de obras de compositores já ausentes, como por exemplo Jorge Peixinho (1940-1995) e Constança Capdeville (1937-1992). Neste caso, a consciência da necessidade de intervenção advém sobretudo da prática performativa, ou seja, da observação e experimentação concreta das dificuldades em se executar/interpretar determinada obra. É, portanto, de esperar que se façam ouvir aqui sobretudo compositores e/ou intérpretes.

No que respeita à obra de Jorge Peixinho, é evidente que a morte do compositor veio dificultar o entendimento, interpretação e apresentação das suas obras. Como bem referem os compositores Isabel Soveral e Evgueni Zoudilkine:

“Desde a morte de Jorge Peixinho que os vários esforços em decifrar, interpretar e estudar a sua obra, têm demonstrado a necessidade, por parte dos compositores, musicólogos e intérpretes, de conhecer mais profundamente o trabalho de um dos compositores – chave para o entendimento da evolução da música portuguesa contemporânea.

São inúmeras as questões levantadas sobre a escrita de Peixinho que não apresentam solução simples. Dar resposta a dúvidas de escrita, fragmentos ilegíveis [...] é tarefa que, embora aliciante, se apresenta difícil.” (Soveral & Zoudilkine, 2002: 150).

No artigo intitulado “À procura do primeiro *Lov*”, o pianista e compositor Francisco Monteiro (2012a) aponta precisamente para os problemas de notação das diferentes versões de *Lov* de Jorge Peixinho, espelhando claramente a ideia de que uma partitura nem sempre é clara e inequívoca. O trabalho de reintegração da leitura das partituras das diversas versões desta obra ou mesmo a recuperação de algumas delas, dadas como desaparecidas (como é o caso das partituras das versões *Lov* JP 076a e JP 076b), afigura-se como o caminho a seguir. Neste processo, porém, e como afirma Francisco Monteiro: “Algumas perguntas ficarão agora sem resposta, sendo necessárias entrevistas a músicos da época e outras consultas a programas de concertos e afins.” (Monteiro, 2012a: 72).

No encadeamento da ideia precedente, e no seio do artigo “E do sótão saíram borbolet(r)as!” os investigadores Célia Araújo e Rui Bessa comentam, a propósito da obra *Madame Borbolet(r)a* (1982), para pequenos instrumentos e brinquedos, de Jorge Peixinho, que: “A partitura está muito bem desenhada e estruturada, não tendo, porém, qualquer legenda, uma vez que foi escrita para o

momento. O que existiria era uma partitura com notas a azul e a vermelho, que terá desaparecido.” (Araújo & Bessa, 2012: 78). Mais ainda: “Para sempre ficou a partitura manuscrita, extremamente gráfica, faltando, no entanto, indicações mais precisas para que possa ser feita uma interpretação com o máximo de rigor e indo de encontro à vontade do compositor.” (Araújo & Bessa, 2012: 83-84).

Os dois artigos supramencionados resultaram de comunicações apresentadas no Simpósio Internacional Jorge Peixinho, que teve lugar na Culturgest (Lisboa), nos dias 8 e 9 de outubro de 2010. Durante a discussão que se seguiu à apresentação de Célia Araújo e Rui Bessa, o investigador Paulo de Assis proferiu o seguinte comentário que merece a nossa melhor atenção:

“A minha observação é genérica, dizendo respeito a todo o painel, que veio demonstrar ser, de facto, de grande urgência proceder-se a uma edição crítica das obras de Jorge Peixinho. Aqui foram detectados muitos problemas, certamente muito diferenciados (desde música eletrónica até música para “instrumentinhos”) mas que requer um trabalho conjunto de edição crítica, única maneira de garantir execuções futuras da música de Peixinho.” (Araújo & Bessa, 2012: 84).

Ainda no seguimento dessa discussão o compositor João Madureira referiu:

“Julgo que o Francisco Monteiro disse uma coisa muito importante: para fazer uma reconstituição e para fazer com que as obras vivam novamente é preciso fazer uma interpretação que não seja demasiado “ao pé da letra” e perceber que estas obras eram móveis e mutáveis com o tempo. Não fará muito sentido proceder a uma fixação muito conservadora de algo que era, por essência, mutável e tinha outras asas para voar. Julgo que a reconstituição destas peças depara com a dificuldade de se conseguir uma definição que não fixe demasiado os diferentes elementos. Acho que isso é possível, tem é de se encontrar a pessoa que o faça.” (Araújo & Bessa, 2012: 85).

Para rematar a análise em torno da obra de Jorge Peixinho, voltemos às palavras de Isabel Soveral e Evgueni Zoudilkine, segundo as quais: “Tendo em conta que Peixinho tomava muitas resoluções de interpretação nos ensaios, não chegando a tomar nota das mesmas na partitura, é aconselhável um trabalho minucioso junto do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa [GMCL]” (Soveral & Zoudilkine, 2002: 151). De facto, “grande parte da minha música de câmara”, esclareceu Jorge Peixinho, “foi escrita propositadamente para o GMCL, como grupo, e para formações até mais reduzidas, destinadas inclusivamente a alguns músicos solistas, meus amigos e meus colegas dentro do grupo” (Peixinho *apud* Teixeira, 2006: 112). Para além de que, como testemunhou o compositor em entrevista publicada no *Diário de Lisboa*, de 7 de agosto de 1969:

“O compositor actual não tem hoje um sistema de regras universal nem utiliza um vocabulário musical que faça parte de um património colectivo. Terá de formar o seu próprio vocabulário e encontrar as regras necessárias para a sua organização e manipulação. [...] A única regra é a necessidade de um sistema de regras individuais específicas da obra que contribuam para a sua coerência interna e uma mais completa e autêntica emanção do artista criador” (Peixinho *apud* Teixeira, 2006: 208).

Na mesma linhagem, são ainda de considerar as seguintes palavras do musicólogo Manuel Pedro Ferreira que, mesmo sendo anteriores a muitas daquelas que até aqui se expuseram, se apresentam ainda muito atuais:

“Os responsáveis [pelo espólio de Jorge Peixinho] deverão ter futuramente em conta, não apenas a conservação das partituras (e explicações anexas) constantes do espólio mas também a memória viva e as cópias pessoais dos músicos que colaboraram com o compositor, já que por vezes o indeterminismo da sua escrita e os seus métodos de trabalho remeteram para o domínio do intérprete informações sem as quais é difícil reconstituir as intenções musicais do autor. Recordem-se ainda as gravações de concertos ao vivo, como testemunho histórico e como possível chave para aspectos menos claros das peças em questão, especialmente quando tenham sido dirigidas ou acompanhadas por Peixinho [...] Na situação actual, qualquer visão de conjunto da obra de Peixinho terá portanto de se basear na memória pessoal (e apontamentos, quando os haja) de quem tenha acompanhado a sua trajectória musical; na audição das poucas gravações publicadas e de outras a que, excepcionalmente, se tenha tido acesso, e na consulta das notas de programa que acompanharam a apresentação das suas peças [...]. Acresce ainda a imprescindível leitura dos trabalhos publicados e dos depoimentos prestados à imprensa pelo compositor ao longo da sua carreira [...]; e, complementarmente, a consulta das críticas musicais que incidiram sobre as suas obras” (Ferreira, 2002: 230-231).

Em 2012, no âmbito da celebração do 75º aniversário do nascimento de Constança Capdeville, decorridos também vinte anos sobre o seu falecimento, várias foram as atividades realizadas em homenagem à compositora. O movimento patrimonial pela música portuguesa (*mpmp*) decidiu homenagear Constança Capdeville, dedicando-lhe parte do número seis da revista *glosas*, lançado em setembro de 2012. Aqui foram prestados diversos tributos à compositora por Eurico Carrapatoso, Sérgio Azevedo, Manuel Pedro Ferreira, Emanuel Frazão, João Paulo Santos, Olga Prats, Manuel Cintra, António de Sousa Dias e Maria João Serrão. No âmbito destes escritos, o compositor Sérgio Azevedo chamou a atenção para o seguinte:

“Infelizmente, este gosto da compositora por espetáculos que envolviam partituras escritas de forma livre, por conterem improvisação, dança, mímica, declamação, luzes e movimento, teve como consequência infeliz que grande parte da sua obra permaneça, vinte anos após a sua morte, praticamente desconhecida – até porque não chegou a ficar registada em disco comercial. Será um trabalho monumental recriar essas obras, esses *happenings* inimitáveis cujas partituras estão cheias de indicações manuscritas, de cores e setas, de instruções só vagamente precisas (os intérpretes não só sabiam já o que a Constança queria como ela preferia muitas vezes instruí-los verbalmente, pelo que as partituras continham mais símbolos e grafismo com função de *aide-mémoires* do que verdadeiras instruções para neófitos). Publicar um dia esses trabalhos, para que estes possam ser novamente vistos por um novo público, será pois como reconstituir um complexo *puzzle*...” (Azevedo, 2012: 17).

Ainda na mesma publicação, e seguindo uma linha de ideias semelhante, o pianista e maestro João Paulo Santos comentou em entrevista a Edward Ayres d’Abreu:

“Eu tive uma discussão (chamemos-lhe assim) com ela. “Constança, tome cuidado! Pode ser que isso não seja importante para si, mas quando a Constança morrer, ninguém sabe como tocar as suas obras.” Ela escrevia para os amigos, que já sabiam o que significavam as indicações da partitura. [...] Eu reparo que, por exemplo, quando fiz com o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa a peça *Momento I*, não me foi muito difícil interpretá-la porque já a conhecia. Ainda assim, passámos imenso tempo comigo a puxar pela cabeça e a lembrar-me de como é que a Constança falava de certas coisas...” (d’Abreu *et al.*, 2012: 24).

Ora, “a música, para Constança”, recordou Manuel Pedro Ferreira, “não se esgotava nas técnicas de escrita; era, em primeiro e último lugar, um meio de expressão e interacção humanas.” (Ferreira, 2007a: 330). De tal modo que, o compositor António de Sousa Dias enfatizou, no número seis da revista *glosas*, a “necessidade de se preservar a memória respeitante a algumas indicações pois há o risco de esta se ir desvanecendo.” (Dias, 2012: 32). Sousa Dias notou ainda:

“Um exemplo de alguns problemas concretos que podem surgir na interpretação de obras de Constança podem ser observados em “*Di lontan fa specchio il mare*” (*Joly Braga Santos in memoriam*). Esta obra foi escrita em 1989 para o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, que a estreou nos XIII Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea desse mesmo ano, em substituição de *Tibidabo 89 – Museu de autómatos*.

Em 1994, colocou-se a possibilidade de esta peça ser interpretada novamente e apesar de Jorge Peixinho e eu mesmo termos acompanhado a sua estreia – ele enquanto maestro e eu enquanto assistente da compositora -, havia que esclarecer muitas das indicações. Por

exemplo: quanto tempo dura a obra? Como é utilizado o “projector de seguir”? O que fazer concretamente com as varetas metálicas mencionadas e os *temple blocks*?” (Dias, 2012: 33-34).

Em suma, e usando uma vez mais as palavras de António de Sousa Dias:

“O desaparecimento prematuro da Constança, a par de uma ausência de política de edição musical consistente em Portugal, não permitiram a preparação dos materiais para publicação de forma inequívoca. [...] Por esta razão, todo o recolher de memórias relativas ao seu trabalho me parece uma tarefa importante e daí, por exemplo, a necessidade de proceder a registos videográficos sempre que surge a oportunidade de repor em cena alguma obra da Constança.” (Dias, 2012: 35).

Como se disse, as vozes que se têm erguido em defesa da preservação do património musical contemporâneo nacional abordam sobretudo o legado de compositores já ausentes. Isto acontece porque, tanto Jorge Peixinho como Constança Capdeville, considerando os casos apresentados, tinham por hábito estar presentes nas performances das suas obras ou até mesmo dirigi-las. Agora que eles estão ausentes compreende-se a importância das suas indicações e a falta que as mesmas fazem, assim como a necessidade de recuperar, tanto quanto possível, essas indicações. Tendo em conta a importância que a intervenção dos compositores tem desempenhado na performance das suas obras, é tempo de começar a olhar para as suas memórias e testemunhos na perspectiva de os captar, compreender e documentar. Na verdade, há outros compositores da mesma geração de Jorge Peixinho e Constança Capdeville, ainda ativos, cujas obras, pelo menos algumas delas, levantam igualmente problemas no que respeita à sua continuidade performativa presente e futura. De lembrar, por exemplo, Clotilde Rosa (1930-2017), cujos testemunhos e memórias tivemos ainda oportunidade de recolher em fonte primária. As suas obras não têm sido, no entanto, entendidas no que diz respeito à precariedade da sua condição performativa, talvez porque a presença da compositora tenha ditado o adiamento na tomada dessa consciência, tal como demonstraremos mais adiante.

Se pouco se tem escrito sobre a preservação de obras de autores como Jorge Peixinho e Constança Capdeville, já para não falar na ausência de referências a muitos outros compositores da mesma geração, muito menos se tem debatido a continuidade performativa de obras com pouco mais de quinze anos e dependentes da utilização de tecnologia digital, o que de longe traduz a real necessidade de se pensar urgentemente nesta matéria, como dará a provar o caso de *Itinerário do Sal* (1999-2006) apresentado no capítulo seguinte.

Estado da investigação

Tomando agora o plano das ações concretas de preservação desenvolvidas: Qual o panorama nacional? Como já foi dito, ao contrário do que se verifica em muitos outros países, em Portugal não existe um arquivo fonográfico nacional especializado e bibliotecas ou arquivos que possuam obras deste género em situação de disponibilização ao público, encontrando-se a maioria das coleções existentes dispersas nos acervos privados dos compositores e das editoras (Brissos *et al.*, 2010). Este é um fator que certamente tem contribuído para que poucas sejam as ações realizadas no âmbito da preservação da música portuguesa composta a partir de meados do séc. XX. Há, no entanto, algumas atividades, iniciativas e projetos que são dignos de serem referidos.

É de citar o caso da migração do sistema analógico para o formato digital de duas obras eletrónicas em tempo real de Jorge Peixinho, nomeadamente, *Harmónicos* (1967) e *Sax-Blue* (1982), através do software Max/MSP, por António de Sousa Dias (2009; 2011). Ainda a propósito da obra de Jorge Peixinho, é de destacar o trabalho quase arqueológico de recuperação da obra *Luís Vaz 73* (1975) na sua versão colaborativa, que contou com a intervenção artística de Ernesto de Sousa, e que recentemente foi trazida a público, em 2009, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, no âmbito da mostra *Anos 70. Atravessar Fronteiras*, com curadoria de Raquel Henriques da Silva, Ana Filipa Candeias e Ana Ruivo. Nas palavras de Ana Filipa Candeias: “Pareceu-nos importante trazer *Luís Vaz 73* da faixa de sombra onde se tem encontrado desde a sua última apresentação [tanto] pela qualidade das imagens fotográficas de Ernesto de Sousa como pelo interesse da composição de Jorge Peixinho” (Candeias, 2009: 159). Neste processo de redescoberta da obra, várias foram as etapas de investigação que se afiguraram indispensáveis, na medida em que, como refere Ana Ruivo, Ernesto de Sousa e Jorge Peixinho nos “deixaram como testemunho, para além da materialidade da obra, notações incompletas ou de grande complexidade” (Ruivo, 2009: 160). Numa primeira fase houve então que se “definir a materialidade da obra” (Ruivo, 2009: 160), à qual se seguiu, num segundo momento, a tarefa de “localizar documentação produzida por Jorge Peixinho e Ernesto de Sousa sobre *Luís Vaz 73*” (Ruivo, 2009: 160), complementada mais tarde com a compilação de material referente à apresentação desta obra, em 1976, na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém. Numa quarta etapa, procedeu-se ao cruzamento de depoimentos de familiares, amigos e especialistas nas áreas que a obra abarca. Esta iniciativa de preservação é sem dúvida um marco nacional na perceção da documentação como estratégia de preservação para a qual, como afirma Raquel Henriques da Silva, é “necessário muito tempo, muita gente, alguns meios, muito entusiasmo conjunto, muita pluridisciplinaridade.” (Silva, 2009: 20).

Algumas das obras de música de câmara de Jorge Peixinho foram já alvo de uma edição crítica no âmbito do projeto *Edição Crítica das Obras de Câmara de Jorge Peixinho* [PTDC/EAT – MMU/113714/2009], que decorreu entre 2011 e 2013, com a coordenação de Francisco Monteiro. Neste projeto foram utilizadas digitalizações das partituras manuscritas para a produção de edições

críticas em sistema informático de edição de partitura, com a finalidade de as transpor para uma escrita normalizada, de forma a facilitar a sua leitura e a fazê-las chegar não só ao público nacional, mas também internacional (Monteiro, 2014). No decorrer deste projeto, os investigadores envolvidos puderam experimentar as dificuldades colocadas pela interpretação da escrita de Jorge Peixinho, nomeadamente nas partituras específicas das obras *Coração Habitado* (1966) (Monteiro, 2011), *Canto da Sibila* (1976), *Novo Canto da Sibila* (1981) (Taveira, 2012) e *Glosa IV* (1990) (Taveira, 2013). Mais se informa que algumas das partituras abrangidas pelo projeto não puderam até à data ser editadas, como é o caso da partitura da obra *Passage Intérieure* (1989), devido precisamente à dificuldade de interpretação da escrita de Jorge Peixinho.

A acrescentar a esta panorâmica é ainda de referir a investigação de mestrado de Ana Filipa Magalhães (2012), na qual a autora procedeu ao estudo, análise, tratamento e digitalização do espólio fonográfico em fitas magnéticas da compositora Clotilde Rosa, tendo como base as boas práticas internacionais. Apesar da importância deste procedimento e da sua aplicação cada vez mais frequente a nível internacional, em Portugal estão ainda a dar-se os primeiros passos. Infelizmente, a avançada condição de deterioração em que se encontram muitas das fitas magnéticas dos espólios de Jorge Peixinho, Clotilde Rosa e Constança Capdeville, só para citar alguns exemplos, não deixa aos investigadores muito tempo de atuação. As fitas estão a perder-se e com elas a possibilidade de realização de futuras performances das obras eletroacústicas destes compositores. Desconhece-se a existência de outras iniciativas de digitalização destas ou doutras coleções. Aquelas que possam ter ocorrido ou estar a ser desenvolvidas inserem-se certamente no domínio privado de trabalho de compositores ou intérpretes.

Por fim, e em relação à preservação da música dependente do uso de tecnologia digital a aproximação mais concreta decorreu entre 2014 e 2015 e consistiu na discussão ao nível da preservação do património digital, na forma de documentos digitais. Tal atividade foi desenvolvida no âmbito do projeto *Continuidade Digital*, o qual foi coordenado pela Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB), e contou com variados domínios culturais e comunidades de prática, entre elas a música, através da colaboração da Miso Music Portugal, na pessoa de Miguel Azguime (Rodrigues *et al.*, 2015). Atualmente encontra-se em fase de teste a base de dados RODA-in, em que RODA é o acrónimo de Repositório de Objetos Digitais Autênticos, que tem como objetivo a preservação comum de documentos digitais produzidos pelas diversas comunidades de prática associadas (Runa, 2017).

Disto resulta que, como refere a pianista Anne Kaasa:

“Começa a ser urgente elaborar estudos sobre este património da história próxima, sobretudo porque vivemos numa época em que uma sociedade mediatizada e tecnologizada se transforma a uma velocidade vertiginosa, fazendo com que até a história próxima se afaste

de nós de uma forma acelerada. É importante compilar informações, incrementar conhecimento, estudar e reflectir sobre a criação musical destas décadas para começar a integrá-las na nossa consciência cultural.” (Kaasa, 2008: 3).

II. Portugal e a criação musical desde meados do século XX⁸

Quem não sabe arte, não na estima
Luís Vaz de Camões

Conhecerão os portugueses os seus compositores contemporâneos e o património musical por eles legado? Infelizmente, e como expressa Manuel Pedro Ferreira:

“A história da música em Portugal no século XX está por fazer. Não dispomos ainda de suficientes trabalhos de investigação sobre os diversos aspectos da actividade musical, nem de uma visão de conjunto suficientemente integrada. [...] Sendo os estudos de que falamos, com raras excepções, inexistentes, a visão que temos da música deste século resume-se muitas vezes à justaposição de resumos biográficos dos compositores mais conhecidos, com uma ou outra referência à evolução estilística. A ultrapassagem deste esquema revela-se particularmente difícil.” (Ferreira, 2007b: 25).

Esta realidade continua ainda hoje vigente apesar dos esforços dos últimos anos, como é exemplo a *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, lançada em 2010, com direcção de Salwa Castelo-Branco. Chega-se, assim, ao reconhecimento da história lacunar da música portuguesa do século XX, já para não falar do século XXI, pelo que não se almeja, no discurso subsequente, preencher todas as lacunas existentes, até porque faltam os fragmentos necessários. Pretende-se sim fomentar um maior conhecimento acerca da música portuguesa criada desde meados do século XX. Condição fundamental à sua conveniente preservação, pois, como dizia Luís

⁸ Parte do presente capítulo tem como base os artigos: Andreia Nogueira, Filipa Magalhães, Rita Macedo, Isabel Pires (2015) "A preservação da performance musical contemporânea: o caso do espólio fonográfico em fitas magnéticas de Clotilde Rosa". Em: Alice Semedo, Sandra Senra e Teresa Azevedo (eds.) *Processos de Musealização. Um Seminário de Investigação Internacional. Atas do Seminário* (Porto: Universidade do Porto), pp. 252 – 268; Andreia Nogueira, Isabel Pires, Rita Macedo (2016) “Qual o futuro do Património Musical Contemporâneo? Estado do Pensamento e da Investigação”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 3(2): 193-214; Andreia Nogueira, Rita Macedo, Isabel Pires (2017) “Analisando o futuro do património musical contemporâneo nacional. Um inquérito sobre as práticas de preservação dos compositores nacionais”. Em José Guilherme Abreu & Laura Castro (eds.) *Arte Pública na Era da Criatividade Digital – Atas do Colóquio Internacional 2017*, vol.II: 453-461.

Vaz de Camões, ‘Quem não sabe arte, não na estima’. Por agora, é dado especial enfoque: i) a alguns aspetos da vida musical portuguesa, decorridos desde meados do século XX, com repercussão direta ao nível da preservação do património musical contemporâneo nacional; ii) à práxis composicional de Constança Capdeville, Clotilde Rosa e Miguel & Paula Azguime, autores das obras usadas como casos de estudo nesta dissertação; e iii) às problemáticas de preservação dessas obras, nomeadamente *Libera me*, *Jogo Projectado I*, *Jogo Projectado II* e *Itinerário do Sal*, as quais justificam e fundamentam o trabalho de documentação patente na segunda parte desta dissertação.

II.1 Percursos pela música portuguesa

De suma importância ao desenvolvimento da chamada vanguarda musical portuguesa, que contou com Jorge Peixinho, Clotilde Rosa, Constança Capdeville, Cândido Lima (n.1939), Emmanuel Nunes (1941-2012), Filipe Pires (1934-2015), entre muitos outros compositores, foi o estabelecimento, em 1956, da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), e em especial o contributo de Maria Madalena de Azeredo Perdigão ao Serviço de Música desta instituição (Castro, 1991; Brito & Cymbron, 1992). Organismo que apoiou não apenas a organização de concertos, inicialmente através dos Festivais de Música Gulbenkian (1957-70), e a encomenda de obras musicais, mas também a formação dos compositores portugueses, sobretudo em contexto internacional, através da atribuição de bolsas de estudo e da preparação e financiamento de outras atividades. Destas conta-se a criação dos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, em 1977, que consistiam em festivais internacionais, com periodicidade anual, ocorrendo durante o mês de maio. Estes eventos foram dedicados especialmente à divulgação da música contemporânea portuguesa e estrangeira, constituindo-se como fundamentais à apresentação de um elevado número de obras que, de outra forma, não estariam disponíveis ao público português (Teixeira, 2006; Ferreira, 2007b). A cada ano era homenageado um compositor, de quem eram apresentadas várias obras e sobre o qual se organizavam conferências e workshops dirigidos sobretudo aos jovens músicos e compositores.

De marcada influência no seio da criação musical contemporânea foi ainda o Serviço ACARTE (Animação, Criação Artística e Educação pela Arte) da FCG, fundado em 1984, por Maria Madalena de Azeredo Perdigão, a qual havia já sido responsável pela criação: i) da Orquestra Gulbenkian (inicialmente intitulada Orquestra de Câmara Gulbenkian), em 1962; ii) do Coro Gulbenkian, em 1964; e iii) do Ballet Gulbenkian, em 1965 (Vieira, 2016). Sediado no Centro de Arte Moderna (CAM) da FCG, o qual foi inaugurado em 1983, o ACARTE constituiu-se como um Centro de Cultura vocacionado “para a cultura contemporânea e/ou para o tratamento de temas intemporais” (Perdigão *apud* Vieira, 2016: 2). O Serviço ACARTE acomodou a programação de

diversas atividades artísticas e culturais que versaram não apenas sobre a coleção museológica representada no CAM, mas também sobre a promoção de diversos “concertos e atividades musico-teatrais” (Brito & Cymbron, 1992: 171). De destacar os Encontros ACARTE – Novo Teatro/ Dança da Europa – instituídos em 1987, e que se apresentaram como eventos anuais, com grande visibilidade, realizados no mês de setembro. Apesar da sua manifesta importância e singularidade, o Serviço ACARTE foi, no entanto, extinto no final de 2002 (Vieira, 2016), curiosamente, ano em que se deu também a última edição dos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. Entretanto, assistiu-se à formação do Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa, em 1980, e das Escolas Superiores de Música de Lisboa e do Porto, em 1983 (Brito & Cymbron, 1992; Ferreira, 2007b). Paralelamente, diversos festivais de verão surgiram como forma de descentralização da vida musical nacional. Destes destacam-se “o Festival da Costa do Estoril, o de Sintra, dos Capuchos, do Algarve, de Viana do Castelo, dos Açores e da Madeira.” (Brito & Cymbron, 1992: 173).

Neste ambiente cultural, e ainda durante a década de 60, verifica-se, da parte dos compositores portugueses de vanguarda, um crescente interesse pelo atonalismo, o indeterminismo, o serialismo, bem como pelo aleatório, a improvisação, a música eletroacústica e pela exploração da espacialização do som e de novas cores tímbricas, o que ditou um afastamento no que se refere às práticas da generalidade dos compositores precedentes (Ferreira, 1995; Ferreira, 2007b). Com efeito,

“não havia lugar para uma música que revelasse um qualquer folclore, local ou nacional. Não havia mesmo lugar para um qualquer estilo ou técnica especificamente local, devendo os compositores estar abertos a múltiplas influências musicais de toda a parte, peneiradas, claramente, por imperativos estéticos próprios da vanguarda histórica dos anos 50/60.” (Monteiro, 2012b: n.d.).

Dizia Jorge Peixinho, em 1969:

“É necessário para já frisar que a vida musical em Portugal não tem uma existência real. [...] As restrições à liberdade criadora do compositor são pesadamente asfixiantes, quer se trate das condições da sua vida profissional (ausência de encomendas, escassez ou raridade de execução), quer das limitações do meio de expressão (inexistência de um estúdio electrónico e de pesquisa, impossibilidade de constituir um grupo estável de executantes e de os contar como colaboradores)” (Peixinho *apud* Assis, 2010: 132).

Não se estranhe pois que compositores como Álvaro Cassuto (n.1938), Jorge Peixinho, Filipe Pires, Álvaro Salazar (n.1938), Cândido Lima, Emmanuel Nunes, Maria de Lurdes Martins (1926-

2009) e Clotilde Rosa se tenham voltado para a Europa, especialmente para os cursos de verão de Darmstadt, na Alemanha, frequentados por compositores como Boulez, Stockhausen, Berio, Varèse, entre muitos outros. Internacionalização que foi em muitos casos apoiada pela FCG, mediante a atribuição de bolsas de estudo (Ferreira, 1995; Monteiro, 2003a). “A geração [portuguesa] de 60”, escreveu Manuel Pedro Ferreira “é assim, verdadeiramente, a geração de Darmstadt, formando um grupo claramente exterior ao regime que se reconhece nos movimentos oposicionistas e cultiva uma posição de vanguarda.” (Ferreira, 1995: 210).

Esta geração de compositores foi dominada pela ação criativa de Jorge Peixinho que é, grosso modo, a face mais conhecida da vanguarda musical nacional, “o *enfant terrible* da música portuguesa das décadas de 60 e 70, que rapidamente se afirmaria como figura de proa de uma «vanguarda» musical em constante reinvenção.” (Castro, 2015: 238). Este compositor foi responsável, juntamente com outros músicos, pela criação, em 1970, do GMCL, tido como o primeiro grupo português especificamente vocacionado para a disseminação, investigação e interpretação das recentes estéticas e manifestações musicais (Ferreira, 1995). Em entrevista à revista *Crítica*, de 1972, Jorge Peixinho interveio dizendo:

“A minha integração no meio cultural português tornou-se mais efectiva desde que, a par da minha atividade de compositor, fundei, com alguns músicos portugueses, em 1970, o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. Claro que isto já tinha antecedentes. Alguns dos músicos já tinham colaborado comigo anteriormente, conhecia-os bastante bem e esporadicamente tinha havido várias sessões de trabalho experimentais. Foi uma série de concertos realizados na Gulbenkian em 1970 que nos decidiu a formar um grupo estável com uma certa autonomia [...] O grupo tem como membros, digamos, fundadores, cinco: eu, a Clotilde Rosa (harpista), o Carlos Franco (flautista), o António Oliveira e Silva (violetista) e o António Reis Gomes (trompetista), e depois estão associados ao grupo a compositora Constança Capdeville, o guitarrista Lopes e Silva, o trombonista Emídio Coutinho, a violoncelista Luísa Vasconcelos e o violinista Manuel João Afonso, e alguns outros mais esporadicamente.” (Peixinho *apud* Assis, 2010: 307-308).

No Porto, assistiu-se, mais tarde, à formação do Grupo Música Nova, entre 1973 e 1974, pelo compositor Cândido Lima (Azevedo, 2014) e, em 1978, à criação do ensemble Oficina Musical, pela mão do compositor Álvaro Salazar. Por sua vez, Constança Capdeville fundou, em 1985, o grupo de teatro musical ColecViva, sediado em Lisboa (Teixeira, 2006; Serrão, 2006; Ferreira, 2007b). Nas palavras da cantora Maria João Serrão, que dedicou a sua investigação doutoral ao estudo da obra de Constança Capdeville, o ColecViva assumiu-se como

“o único grupo de teatro musical em Portugal, que se estreou nos IX Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea em 1985, com a criação da obra *Don't Juan*. 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 de várias obras de teatro e música, género que constituiu um dos terrenos mais férteis da criação de C. Capdeville.” (Serrão, 2006: 19).

Este grupo espelha bem a abertura a novas estéticas composicionais que acompanhou o experimentalismo vigente no seio das artes, o qual se fez catalisar especialmente no seio da poesia experimental. De salientar o trabalho dos poetas Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, Salette Tavares, entre outros, que através da poesia concreta e visual e da poesia fonética criaram aproximações às artes plásticas e à música num experimentalismo sem precedentes. É neste contexto, que surge em Portugal o primeiro happening intitulado *Concerto e Audição Pictórica*, que teve lugar na Galeria Divulgação, em Lisboa, a 7 de janeiro de 1965, contando com a participação de António Aragão, E. M. de Melo e Castro, Salette Tavares, Manuel Baptista, Jorge Peixinho, Clotilde Rosa e Mário Falcão (Metelo, 2007; Monteiro, 2010). Jorge Peixinho desenvolveu efetivamente parte significativa da sua criação musical num domínio multimédia. Até porque, segundo o próprio, no seu artigo *Aspectos da colaboração actual entre música e as outras artes*, de 1966:

“Um dos aspectos mais apaixonantes que se apresentam ao compositor actual reside na revalorização e redescoberta da música como colaboradora e co-realizadora com outras formas de arte, em particular com as expressões de arte-espectáculo. Tais relações oferecem hoje um campo de possibilidades de alcance muito fecundo, fundadas nas novas soluções propostas pela evolução estética dos últimos tempos, verificável não só na música, como é evidente, mas também nas outras artes e particularmente no teatro e no cinema.” (Peixinho *apud* Assis, 2010: 79).

Fruto do entusiasmo de Jorge Peixinho pelas novas possibilidades de criação multimédia e eletrónica é *Luís Vaz 73*, “‘poema sinfónico’ dividido em dez partes” (Peixinho *apud* Assis, 2010: 330), na sua formulação multimédia, de 1975, com envolvimento visual da autoria de Ernesto de Sousa (1921-1988). Na verdade:

“O notável compositor e pianista Jorge Peixinho (1940-1995) compôs *Luís Vaz 73*, em 1973, em comemoração do aniversário dos quatrocentos anos da primeira edição de *Os Lusíadas*, escrito por Luís Vaz de Camões no século XVI. Por esta altura, *Luís Vaz 73* consistia numa obra musical eletroacústica gravada sobre fita magnética, composta por dez partes musicais

em homenagem aos dez cantos do poema. Em 1974, o compositor convida o artista visual, crítico e teórico de arte, Ernesto de Sousa (1921-1988) a criar um envolvimento visual para a obra, composto por mais de quinhentos slides, que mais tarde viria a dar origem à versão de 1975 [...] Em alguns momentos, esta versão contou também com música improvisada pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL). Já em 1976, o artista Fernando Calhau (1948-2002) foi convidado a participar na obra com a projeção do seu filme *Mar*, gravado e projetado em Super 8.” (Marçal *et al.*, 2018: 14).

Muitos outros compositores enveredaram pela criação multimédia. No caso de *Polígonos em Som e Azul* (1988-89), para 16 instrumentos e fita magnética, da autoria de Cândido Lima, a obra foi pensada para o espaço da Casa de Serralves com base numa exposição de quadros da pintora Maria Helena Vieira da Silva (Santana, 2005; Martins, 2014). Sabe-se que os diversos instrumentistas se encontravam dispostos “segundo um esquema espacial preciso, assim como as colunas difusoras da banda sonora.” (Santana & Santana, 2008: 103). O compositor esboçou ainda um esquema de movimentação não apenas para o público, mas também para os intérpretes. Por exemplo, no final da performance musical, com a duração de 30 minutos, os músicos dirigir-se-iam para a sala octogonal. Com isto se demonstra que, em *Polígonos em Som e Azul*: “Música, pintura e arquitetura, confluem para um objectivo comum – a criação de um objecto artístico de características singulares onde a reciprocidade se manifesta na sinestesia frutiva das realidades artísticas.” (Santana & Santana, 2008: 106).

Pode com isto dizer-se que da “geração de compositores [de vanguarda] nasceram as transformações mais marcantes da música erudita Portuguesa. E com ela estudaram os nossos actuais contemporâneos.” (Monteiro, 2003b: 68). Ou seja, uma nova geração de compositores emergiu dos ensinamentos trazidos pela “velha (van) guarda”, para usar a expressão de Manuel Pedro Ferreira (2007b: 51), com nomes como Isabel Soveral (n.1961), José Tomás Henriques (n.1963), João Pedro Oliveira (n.1959), Virgílio Melo (n.1961), António de Sousa Dias (n.1959) e Miguel Azguime (n.1960). Afirmar-se-iam mais tarde os compositores António Pinho Vargas (n.1951), António Chagas Rosa (n.1960), Amílcar Vasques Dias (n.1945), Fernando Lapa (n.1950), Sérgio Azevedo (n.1968), Carlos Caires (n.1968), Luís Tinoco (n.1969), Eurico Carrapatoso (n.1962), Isabel Pires (n.1970), entre muitos outros. Usando uma vez mais as palavras de Manuel Pedro Ferreira é de notar que, “a presente situação se caracteriza por uma oferta quantitativa, uma riqueza de opções expressivas, uma vontade de profissionalismo e um aumento de oportunidades criativas sem paralelo em épocas anteriores.” (Ferreira, 2007b: 52).

“[M]as o facto, esse, é indiscutível: sabe-se pouco sobre a nossa música.” (Ferreira, 2007b: 14). Para além de que, e voltando aos compositores da vanguarda musical portuguesa, como expôs Francisco Monteiro na sua dissertação de doutoramento, *The Portuguese Darmstadt Generation. Portugal and modernity in the 20th century*,

“these composers, perhaps because of their different careers as students in Portugal and abroad, or of their different interests in music, never formed a group – a school – with similar characteristics. Their attitude towards their fellow composers was very tolerant and helpful, performing their colleague’s works (Peixinho, Cassuto, Filipe Pires, Filipe de Sousa, Emmanuel Nunes), but each of them formed a kind of shell, sometimes with their own ideas, aesthetics, techniques, friends, public, followers, even institutional interests, that prevented any aesthetic union.” (Monteiro, 2003a: 99).

Constança Capdeville e o Teatro Musical



Figura II.1

Constança Capdeville.

Agustina Capdevilla Moreno, mais conhecida como Constança Capdeville, nasceu em Barcelona, a 16 de março de 1937. Já em Portugal, onde passou a residir desde 1951, completou os cursos superiores de piano e composição do Conservatório Nacional, respetivamente nas classes dos professores Lourenço Varela Cid e Jorge Croner de Vasconcellos. A veia criativa de Constança Capdeville manifestou-se antes mesmo de ter concluído a sua formação académica, uma vez que iniciou a sua atividade composicional na década de 50 com várias peças para piano como é o caso de *Caixinha de Música* (1950-52) e *Visions d’Enfant* (1958-59). No entanto, foi na década de 60 que se afirmou definitivamente como uma compositora de eleição, sobretudo num domínio criativo que se estabeleceu entre a música, o teatro, a dança e o cinema (Serrão, 2010). Nas palavras de Mário Vieira de Carvalho, no prefácio do livro *Constança Capdeville. Entre o Teatro e a Música*, da autoria de Maria João Serrão:

“Constança Capdeville ocupa uma posição singular na música portuguesa e mesmo na música europeia. [...] A extraordinária invenção de Constança Capdeville, o seu gesto inconformista, quase sempre marcado por um olhar irónico, senão sarcástico, estão na origem do género híbrido que constitui o traço distintivo da sua obra: entre o teatro e a música, entre a visão e a escuta, entre o texto pré-fixado e a improvisação, entre o corpo e o instrumento, entre a estrutura e o processo, entre o espaço e o tempo. Música-Gesto-Teatro sobre o mundo e a vida, mas também sobre a arte, sobre a música, sobre a cultura, citações, re-leituras, re-descobertas, re-invenções, impulsos, paixões, memórias, interrogações, interpelações, fragmentos de experiência, eis de que é feita a obra de Constança Capdeville.” (Serrão, 2006: 11).

Desde cedo que a compositora se fez incluir na vanguarda musical portuguesa, sendo reconhecido o seu mérito artístico já na década de 60 com a atribuição, em 1962, do Prémio de Composição do Conservatório Nacional à obra *Variações sobre o Nome de Igor Stravinsky* (1962), que compôs para órgão. No mesmo ano estudou composição com Philip Jarnach em Santiago de Compostela, enquanto bolsista da FCG (Serrão, 2010). A isto somou-se a encomenda de uma peça para orquestra por Maria Madalena de Azeredo Perdigão, em nome do Serviço de Música da FCG, obra intitulada *Diferenças sobre um Intervalo* (1969), que foi estreada em 1969, no XIII Festival de Música Gulbenkian, pela Orquestra Gulbenkian (Serrão, 2006). Porém, foi com a peça *Momento I* (1970-71) que Constança Capdeville, para além de ter iniciado uma colaboração regular com o GMCL enquanto compositora, pianista e percussionista, “encontrou uma via própria, privilegiando a emancipação temporal, a pesquisa tímbrica e a integração do movimento na obra musical.” (Ferreira, 2007a: 305).

Nesta linha, e contemplando igualmente o seu interesse pelo cinema e pela dança, Constança Capdeville veio ainda a colaborar regularmente com os coreógrafos do Ballet Gulbenkian e a criar obras cuja componente cénica se foi tornando cada vez mais marcante. A peça *Ritual One* (1973), por exemplo, foi composta para uma coreografia de Jim Hughes, com execução do Ballet Gulbenkian. Este corpo de baile interpretou ainda as obras: *Libera me* (1977, 1981), com coreografia de Vasco Wellenkamp e cenografia e figurinos de Emília Nadal; *Dmitriana* (1979), com coreografia de Carlos Trincêiras; *Lúdica* (1980), novamente com coreografia de Vasco Wellenkamp e cenografia e figurinos de Emília Nadal; *Só, Longe Daqui* (1983), com coreografia do coreógrafo precedente e encenação de Ricardo Reis; entre muitas outras composições escritas expressamente para dança, mas interpretadas por outros grupos, como é o caso de *As Troianas* (1985), com coreografia de Olga Roriz para a Companhia Nacional de Bailado. Sem esquecer, que Constança Capdeville compôs também, por diversas vezes, música para teatro. Deste repertório destaca-se *A Casa de Bernarda de Alba* (1983), para uma peça de Garcia Lorca, com encenação de Mário Feliciano, no Teatro Nacional D. Maria II (Serrão, 2006).

Decorrente do seu gosto pela música, pelo teatro e pela dança, Constança Capdeville produziu assim uma obra musical singular e única no contexto musical da época. Seguindo a tendência internacional a compositora enveredou pela criação de diversas obras de Teatro Musical, como evidencia o seu testemunho: “Quando se fala em Teatro Musical pensa-se logo no Teatro Musical dos anos 60... do teatro do absurdo... que já não é nada disso. O Teatro Musical evoluiu e agora tem vários caminhos. E um deles é aquele que eu sigo”⁹.

Apesar de ter tomado para si as qualidades do som como ponto de partida para a criação musical, Constança Capdeville fez também intervir nas suas obras outros elementos para além dos sonoros, sendo os mais usuais, o texto, o jogo teatral, a cenografia, a iluminação, o gesto, o movimento, a dança, e ainda as projeções visuais e/ou cinematográficas. A autora explorou igualmente a voz, de forma a obter sonoridades não convencionais, procurando também combinar novos espaços cénicos e uma espacialização sonora alargada. Episódios como “o do bailarino escondido na caixa do piano que aparece de repente e desliza sobre o chão, como uma ave de pernas longas [...] ou aquele em que a luz diminui até ao *blackout* sobre o pequeno cavalo de madeira montado pelo bailarino, que diz «*La memoria è finita*»” (Serrão, 2006: 70); ou ainda o do violetista que “segue rigorosamente as articulações do canto gravado, simulando tocar vigorosamente com o arco sem [no entanto] produzir qualquer som” (Serrão, 2006: 25) servem aqui para traduzir o universo musical não tradicional concebido pela compositora em obras como *Don't Juan* (1985), *Memoriae quasi una fantasia II* (1986) e *Mise-en-Requiem* (1979). Peças em que Constança Capdeville articulou a performance instrumental/teatral com a difusão de som gravado sobre fita magnética. Tecnologia, aliás, recorrentemente usada pela compositora. Não se estranhe, portanto, que devido às especificidades e particularidades de muitas das suas obras, Constança Capdeville tenha formado, em 1985, como já foi dito, o grupo de teatro musical ColecViva. Já em 1988, criou com o ainda jovem compositor António de Sousa Dias o projeto OPUS SIC. Na mesma altura, integrou e dirigiu também o projeto artístico Palavras por Dentro, juntamente com o poeta e ator Manuel Cintra. (Serrão, 2006; Ferreira, 2007a).

Constança Capdeville notabilizou-se não apenas na criação artística, mas também na investigação e pedagogia musicais. Colaborou, entre 1964 e 1971, com a Comissão de Musicologia da FCG, resultando daí várias publicações sobre música sacra e teoria musical (Ferreira, 2007a; Serrão, 2010). Entre 1967 e 1971 foi professora na Academia de Música de Santa Cecília e a partir de 1971 até 1986 no Conservatório Nacional, integrando mais tarde a Escola Superior de Música de Lisboa (Serrão, 2006; 2010). Desde 1981 e até falecer, Constança Capdeville foi também professora no Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa (Ferreira, 2007a). Ainda neste encadeamento é de referir que, dirigiu dois seminários relativos ao tema “O Teatro Musical e o Intérprete Hoje” organizados pelo Serviço ACARTE (1986 e 1987) (Serrão,

⁹ Depoimento disponível no DVD *Percursos pela Música Portuguesa* (2008).

2006). Não se estranhe pois que: “O seu ensino” tenha sido orientado “pela tentativa de despertar os jovens para as novas relações que pretendeu estabelecer entre o gesto musical, a sonoridade da palavra e do texto, o movimento e a espacialização física dos corpos, deslocando-os do seu contexto próprio para outros universos em que assumiriam novos sentidos.” (Serrão, 2010: 236).

Como reconhecimento do seu mérito artístico Constança Capdeville foi distinguida, em 1990, com a Medalha de Mérito Cultural da Secretaria de Estado da Cultura e galardoada, a título póstumo, com o grau de Comendador da Ordem Militar de Santiago da Espada (Serrão, 2006; 2010; Ferreira, 2007a). Distinções que traduzem a relevância da sua obra, igualmente expressa nas palavras de Manuel Pedro Ferreira:

“Constança Capdeville, numa complexa e ambígua tentativa de reinvenção da ópera a partir do teatro musical e baseando-se sobretudo na sua experiência com o bailado moderno que culmina um percurso artístico fino e personalizado, começa a revalorizar a contextualização sógnica do evento sonoro e a explorar em pleno as memórias auditivas e as virtualidades da colagem e da citação, construindo assim nas suas obras uma trama comunicativa que, fugindo do isolamento inventivo da especulação partitural, anuncia a dissolução próxima da vanguarda” (Ferreira, 1995: 211).

Testemunha a pianista Olga Prats, amiga e colaboradora de Constança Capdeville em diversos espetáculos que, na verdade:

“Tudo tinha a ver com a sua criatividade, com as propostas que lhe apareciam e a que ela aderiu sempre com o mesmo entusiasmo e euforia! Nessas alturas, o telefone tocava, e lá vinha o “Olá maninha, vem cá a casa que estou a imaginar uma coisa de que vais gostar!”... E lá ia eu, a caminho de Caxias, àquele apartamento mais fantasista que a Disneylândia onde até havia molduras sem nada lá dentro, e um cuco que tocava nas horas mais disparatadas... Até que um dia se calou... e a Constança deixou-nos.” (Prats, 2012: 26).

... precocemente, a 4 de fevereiro de 1992 (Serrão, 2010).

Clotilde Rosa e o Multimédia

“Clotilde Rosa tem um percurso artístico atípico: desde muito cedo esposa e mãe, depois harpista profissional, só em 1976, na meia-idade, abraçou a composição musical. Se inicialmente as suas obras surgiam a um ritmo espaçado, a partir de 1985 a sua produção acelerou drasticamente, tendo já ultrapassado a centena de títulos.” (Ferreira, 2013: 15).



Figura II.2

Clotilde Rosa.

Tudo começou em 1930, ano em que nasceu Maria Clotilde Belo de Carvalho Rosa Franco, mais conhecida como Clotilde Rosa, a 11 de maio, em Queluz, envolta desde essa altura num ambiente artístico fecundo, sendo seu pai o violinista e tenor José Rosa (1895-1939) e a sua mãe a pianista e harpista Branca Belo de Carvalho Rosa (1906-1940) (Bastos, 2010). As artes continuariam a estar presentes na família Rosa, não fosse o irmão de Clotilde Rosa o arquiteto e escultor Artur Rosa (n.1926), marido da também conceituada artista plástica Helena Almeida (1934-2016). Clotilde Rosa casou com o pianista e maestro Jorge Sá Machado (1927-2006), com quem teve três filhos: José, João e Jorge Sá Machado, aos quais se haveria de dedicar especialmente até 1959. Também os filhos da compositora enveredaram profissionalmente pelo domínio artístico: José Sá Machado é violinista, João Sá Machado é arquiteto e Jorge Sá Machado é violoncelista (Monteiro, 2003a; Kaasa, 2008). José e Jorge Sá Machado integram atualmente o GMCL, sendo que José Sá Machado é, desde 1995, diretor artístico do grupo (como consta no site do GMCL), tendo-se constatado ser também o zelador do arquivo documental do GMCL.

Clotilde Rosa iniciou o seu percurso musical no Conservatório Nacional, tendo aí terminado, no final da década de 40, quase em simultâneo, os cursos superiores de harpa (1948) e piano (1949). Apesar de, nesta instituição, a mesma ter estudado composição com Jorge Croner de Vasconcelos não chegou a concluir formação académica na área (Kaasa, 2008). Clotilde Rosa decidiu então dedicar-se profissionalmente à harpa, tendo colaborado com as orquestras do Teatro Nacional de S. Carlos e da FCG. Enquanto harpista, esta fez também parte da Orquestra Sinfónica do Porto (1964) e da Orquestra Sinfónica Nacional (1969), ambas da Emissora Nacional. Com Carlos Franco e Luísa de Vasconcelos, Clotilde Rosa formou, na década de 70, o Trio Antiqua, dedicado sobretudo à interpretação de música antiga (Monteiro, 2003a; Bastos, 2010). Como professora, a mesma

lecionou Análise e Técnicas de Composição no Conservatório Nacional, entre 1987 e 1989. A partir desta data e até 2000, passou a dar aulas de harpa na mesma instituição (Kaasa, 2008; Bastos, 2010).

Clotilde Rosa continuamente se prestou a aperfeiçoar a sua prática instrumental enquanto harpista. Veja-se que, em 1961, a mesma recebeu uma bolsa da FCG para estudar harpa em Amsterdão com Phia Berghout. Entre 1962 e 63, Clotilde Rosa permaneceu na Holanda, agora com uma bolsa do Governo Holandês, e em 1964, novamente com uma bolsa FCG, mudou-se para Paris para se instruir com a harpista Jacqueline Borot. Já em 1967, a compositora deslocou-se a Colónia, na Alemanha, para estudar baixo cifrado aplicado à harpa com Hans Ziengele (Monteiro, 2003a; Kaasa, 2008; Bastos, 2010).

Entretanto, Clotilde Rosa teve a feliz oportunidade de conhecer Jorge Peixinho, em 1962, altura em que o harpista Mário Falcão a convidou para tocar a obra *Imagens Sonoras* (1961) que Jorge Peixinho havia composto para duas harpas (Monteiro, 2003a; Kaasa, 2008; Bastos, 2010). A interpretação da referida composição, que se proporcionou no âmbito de um concerto para a RTP (Rádio e Televisão de Portugal), constituiu-se também como a primeira incursão de Clotilde Rosa no seio da música contemporânea, a qual se viria a intensificar com o GMCL. Deste encontro com Jorge Peixinho surgiu a oportunidade e vontade, por parte da compositora, em estudar composição, sendo que nos anos de 1963, 1967 e 1968 frequentou os cursos de verão de Darmstadt (Kaasa, 2008). Clotilde Rosa recorda desses momentos,

“isso foi o mais importante para mim enquanto compositora, as minhas passagens pelos cursos de Darmstadt, ouvindo e assistindo a obras das mais importantes do nosso universo contemporâneo. Quando lá estive em 1963, assistindo a aulas, conferências, concertos de, e com, Boulez, Stockhausen, Berio, Maderna, Ligeti, Kagel, Pousseur, Butor, em conferências sobre a modernidade na obra de arte, os instrumentistas extraordinários que ouvi, todas aquelas obras espantosas.

Voltei a Darmstadt por mais duas vezes, uma das quais me deu o privilégio de ver e ouvir a célebre *Musik für eine Hause*, onde o nosso Jorge Peixinho era um dos protagonistas juntamente com outros como ele preferidos por Stockhausen.” (Rosa *apud* Azevedo, 1998: 105).

Assim se estabeleceu Clotilde Rosa no seio da composição musical, por influência de outro proeminente compositor português, Jorge Peixinho. Foi a convite deste que, em 1974, a compositora esboçou o seu primeiro trecho musical na obra coletiva *In-con-sub-sequência*. Mas, foi com a peça *Encontro*, para flauta e quarteto de cordas, que Clotilde Rosa se afirmou decisivamente enquanto compositora. A referida obra foi distinguida com o décimo lugar *ex aequo*, entre 60 composições de 30 países, na Tribuna Internacional de Compositores, de 1976, em Paris. Em 1980, a compositora viu a sua peça *Variantes I*, para flauta solo, ganhar o primeiro prémio no

Concurso Nacional de Composição da Oficina Musical do Porto (Monteiro, 2003a; Kaasa, 2008; Bastos, 2010). Acresce que a sua obra para orquestra *Ricercari* (1983-84), encomenda da Secretaria de Estado da Cultura, foi, em 1994, gravada pela Orquestra de Tóquio. Como reconhecimento do seu mérito artístico, Clotilde Rosa foi galardoada, em 2005, com a Medalha de Honra da Sociedade Portuguesa de Autores (Kaasa, 2008).

Dando continuidade aos seus estudos ao nível da composição musical, Clotilde Rosa participou, durante a década de 70, nos cursos de análise musical ministrados por Álvaro Salazar e Luís de Pablo no Festival de Música da Costa do Estoril, que se viriam a revelar fundamentais ao nível da sua criação musical (Kaasa, 2008; Bastos, 2010). Confessa, a este propósito, Clotilde Rosa, em entrevista a Miguel Azguime:

“Eu tenho sempre uma grande disciplina quando escrevo, embora tenha bastante liberdade, não estou acorrentada a nenhuma escola. [...] No princípio não, ainda utilizava algumas séries como disciplina, mas libertava-me delas porque um dia, numa aula do Álvaro Salazar – ele estava a fazer aqueles cursos de análise musical no Estoril -, no intervalo, eu arranjei uma série minha, de 3 acordes de 4 sons, e são esses acordes de 4 sons, que mais ou menos vão habitando as minhas obras, [...] mas eu nunca vou empregá-los de maneira tradicional, sistemática e muito menos tonal.” (CIIMP, 2005: 4).

Clotilde Rosa utiliza, portanto, um material musical muito livre que parte geralmente de 3 acordes de 4 sons, os quais a compositora usa e transforma para criar pequenos módulos, células ou fragmentos musicais (Azevedo, 1998). Da sua extensa lista de obras (com predomínio de música de câmara) destaca-se aqui a sua produção de peças multimédia, entre elas *Jogo Projectado I* (1979) e *Jogo Projectado II* (1981, 2009), que se integram num período inicial de composição mais experimental da compositora. Nestas obras, Clotilde Rosa joga com uma simbiose entre projeções sonoras e visuais, em que as visualidades são conseguidas mediante a projeção de slides ou diaporama e pela utilização de uma iluminação e teatralização específicas. Note-se que, ambas as peças surgiram no decurso da experimentação que Clotilde Rosa havia testemunhado com o happening *Concerto e Audição Pictórica* (1965) (Metelo, 2007). Também deste ambiente interdisciplinar a compositora herdou a vontade de compor música sobre textos de diversos poetas portugueses, entre eles Luís Vaz de Camões, Florbela Espanca, Eugénio de Andrade, Marta Cristina Araújo, entre muitos outros (Kaasa, 2008). Ambos os *Jogos Projectados* foram compostos sobre poemas da poetisa portuense Marta Cristina Araújo. Após esta primeira fase mais experimental, Clotilde Rosa concentrou-se “no contraponto e na utilização de um pancromatismo livre” o que lhe permitiu “aprofundar a dimensão evocativa patente na obra de Jorge Peixinho, casando-a com um pendor dramático cuja expressão mais clara se encontra, porventura, em *Ricercari*.” (Ferreira, 2007c: 348).

Este itinerário fez inscrever o nome de Clotilde Rosa a par de outros compositores como Luís de Freitas Branco, Frederico de Freitas, Cláudio Carneyro, Jorge Croner de Vasconcelos, Fernando Lopes-Graça, Joly Braga Santos, Jorge Peixinho, Emmanuel Nunes e Constança Capdeville no livro *Dez compositores portugueses. Percursos da escrita musical no século XX*, com edição de Manuel Pedro Ferreira, publicado em 2007. A isto somou-se, em maio de 2013, o número 8 da revista *Glosas* dedicado à compositora. As referidas publicações atestam o merecido reconhecimento em vida do trabalho criativo de Clotilde Rosa, que veio a falecer, recentemente, a 24 de novembro de 2017, aos 87 anos de idade.

Miguel & Paula Azguime e a “Nova Op-Era”



Figura II.3

Miguel & Paula Azguime.

Miguel Mascarenhas Pinheiro de Azevedo, mais conhecido como Miguel Azguime, nasceu em Lisboa, a 24 de fevereiro de 1960. Distinto compositor, poeta e percussionista conta com mais de 80 obras compostas para as mais diversas formações, instrumentais e/ou vocais, com ou sem eletrónica, e também para os mais diversos fins, música para teatro, dança, cinema, etcetera (Henriques, 2010).

Miguel Azguime estudou música na Academia de Amadores de Música de Lisboa, entre 1966 e 1976, ao mesmo tempo que frequentava aulas de flauta, percussão e piano no Conservatório Nacional de Lisboa. Entre 1975 e 1982, o compositor estudou percussão com Catarina Latino e Júlio Campos tendo, na mesma altura, formado diversos grupos para a interpretação de jazz e execução de música improvisada. Em Darmstadt, Miguel Azguime frequentou, em 1984, o Internationale Ferienkurse für Neue Musik, onde estudou composição com Brian Ferneyhough, Horatiu Radulescu e Clarence Barlow e percussão com James Wood. Mais tarde, entre 1990 e 1994, o mesmo frequentou diversos cursos de informática musical no IRCAM, que se mostraram

decisivos para o desenvolvimento do seu universo composicional (Henriques, 2010). “Na minha perspectiva”, escreveu Miguel Azguime,

“entendo a informática musical e o computador como um conceito/instrumento, apenas mais um, mas que é provido de uma plasticidade jamais atingida, espécie de permanente mutante que pode ser todos os instrumentos e nenhum, detentor de todas as possibilidades. [...] a minha utilização deste meta-instrumento no campo das transformações electrónicas em tempo real e da espacialização multicanais tem-se alargado, obra após obra nestes últimos seis anos” (Azguime *apud* Azevedo, 1998: 345-346).

Este testemunho encontra-se patente na coletânea de depoimentos de vários compositores nacionais, que constitui o livro *A invenção dos Sons. Uma Panorâmica da Composição em Portugal Hoje*, da autoria do compositor Sérgio Azevedo, publicado em 1998. No mesmo documento pode ainda ler-se nas palavras de Miguel Azguime que:

“A composição constitui um estado viral da música. E é para mim importante garantir que a sua materialização se produza de forma perfeita, com o rigor e os cuidados com que um ser vivo vem ao mundo. Por isso quando componho, faço-o geralmente para músicos específicos (entre os quais eu próprio), que sei que poderão comunicar devidamente a música que escrevi, e sempre imagino o palco, e sempre visualizo o ritual, do qual sou o mestre de cerimónias.” (Azguime *apud* Azevedo, 1998: 344-345).

O trabalho desenvolvido pelo compositor no seio do Miso Ensemble mostrou-se determinante neste contexto. Juntamente com Paula de Castro Guimarães, ou como é conhecida Paula Azguime (n.1960), Miguel Azguime fundou, em 1985, o Miso Ensemble, grupo que parte da constituição de um duo de flauta (Paula) e percussão (Miguel) com electrónica em tempo real, reconhecido como um dos ensembles portugueses mais importantes dedicados à música contemporânea (Henriques, 2010). Das várias críticas ao trabalho desenvolvido pelo Miso Ensemble, disponíveis para consulta no site da Miso Music Portugal (miso-music.com), encontra-se a de Constança Capdeville, segundo a qual: “O caminho do MISO ENSEMBLE é um dos mais difíceis, quando vivemos num mundo onde tudo se encontra compartimentado e etiquetado. É a isso mesmo que eles escapam e com uma grande qualidade”. Isto é, o Miso Ensemble é detentor de

“um percurso singular que se evidencia pela originalidade dos programas apresentados em concerto e pela diversidade das obras criadas que reflectem uma abordagem que assenta na múltipla vertente dos seus membros criadores: compositores, instrumentistas, improvisadores, performers, encenadores, escritores,...

Tem assim o Miso Ensemble afirmado desde a sua fundação uma nova forma de fazer e pensar a música, assumindo uma pluri-disciplinaridade que articula de maneira consequente meios de expressão distintos para criar obras musicais híbridas e plurais onde a utilização da tecnologia informática aliada ao som e à imagem constitui uma extensão intrínseca da sua arte que tem efectivamente dado lugar a um trabalho pioneiro de pesquisa e criação.” (como consta no site da Miso Music Portugal: misomusic.pt).

Neste encadeamento, e dando lugar a uma nova forma de colaboração no seio do Miso Ensemble, Miguel e Paula Azguime criaram o conceito/projeto ‘Nova Op-Era’, que se sabeia numa reflexão em torno da nova ópera. Aqui é de destacar *Itinerário do Sal* (1999-2006), obra que traduz o culminar de um processo de integração entre escrita poética e musical e também uma nova forma de colaboração em que o texto e a música de Miguel Azguime e a cenografia e composição vídeo de Paula Azguime coexistem de forma verdadeiramente singular. Esta cooperação, que reflete o conceito de ‘Nova Op-Era’, pode ver-se espelhada em *Itinerário do Sal*, mas foi na ópera infantil *A Menina Gotinha de Água* (2011) e na ópera *A Laugh to Cry* (2013) que a mesma se consolidou. Estas obras apresentam-se, assim, como

“criações musicais em torno da palavra, do gesto, da teatralidade da música, da representação plástica dos fenómenos sonoros, numa congregação de elementos e materiais (poesia, música, movimento, vídeo), que configuram uma nova forma de projectar e assumir um percurso inovador para a ópera no século XXI, uma *Nova Op-Era* como preferem designar [os autores].” (como consta no site da Miso Music Portugal: misomusic.pt).

Miguel Azguime foi já distinguido com diversos prémios de composição e performance, entre eles o prémio ACARTE (1996), o prémio de composição da EMS (Electroacoustic Music Studies Network), em 2003, relativo à obra *Le dicible enfin fini* e, em 2008, o prémio Music Theatre NOW do International Theatre Institut da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) a propósito de *Itinerário do Sal*. A ópera *A Menina Gotinha de Água* foi a vencedora do Prémio Nacional Multimédia Arte e Cultura 2012 da APMP (Associação para a Promoção do Multimédia e da Sociedade Digital).

A par da atividade artística, Miguel e Paula Azguime têm-se também dedicado à divulgação e fomento das novas linguagens musicais e das relações da música com a tecnologia. Ambos fundaram a editora independente Miso Records (1988), o Festival Internacional Música Viva, a Associação Miso Music Portugal (1999) e, mais tarde, o Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa (Henriques, 2010).

A primeira edição do Festival Música Viva, dedicado à apresentação de música contemporânea, de compositores portugueses e estrangeiros, que se estabelece especialmente na relação com novas

tecnologias e ambientes multimédia, foi lançada em 1992. Durante muitos anos o festival foi sendo apresentado em diversos espaços, tais como o CCB (Centro Cultural de Belém), o Instituto Franco Português, a FCG, entre muitos outros, sendo que houve uma interrupção inicial entre 1996 e 1998, por falta de apoios. Com a inauguração do espaço O'culto da Ajuda, em 2014, o qual foi estreado com uma reposição de *Itinerário do Sal*, o dito festival passou a lograr de um local próprio, especificamente criado “para a pesquisa, a experimentação, a comunicação e a partilha de criações artísticas, que fomentam relações entre música e espaço, entre música e poesia, entre música e teatro, entre música e movimento, entre música e *design*” (como consta no site da Miso Music Portugal: miso-music.pt). Este festival mantém-se ativo até aos nossos dias.

Por fim, resta acrescentar que, em 2002, Miguel e Paula Azguime fundaram o Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa (CIIMP), ou mic (music information centre), de especial relevo para a investigação desenvolvida nesta dissertação, visto que:

“O instrumento privilegiado do CIIMP para a divulgação e preservação da informação é o portal na internet www.mic.pt dotado de uma base de dados interativa e de um motor de busca sobre a música portuguesa, disponibilizando “on-line” informação profusa e atrativa, nomeadamente entrevistas filmadas com os compositores, edição e distribuição de partituras, gravações, bibliografias, biografias, catálogos de obras, análises, estudos musicológicos, discografia, fotografias, circulação de obras, prémios, encomendas, etc.” (como consta no site do centro: mic.pt).

Verifica-se que Miguel e Paula Azguime têm assumido um papel ímpar na criação e divulgação da música contemporânea, razão pela qual merecem que o seu trabalho se veja inscrito na memória e consciência das sociedades atual e futura.

II.II *Libera me, Jogo Projectado I, Jogo Projectado II e Itinerário do Sal.* Problemática(s) de preservação

Com base na escassa literatura que aborda a continuidade do património musical contemporâneo nacional, falou-se sobre a dificuldade de preservação do repertório de compositores já ausentes como Jorge Peixinho e Constança Capdeville. O presente estudo pretende, no entanto, demonstrar a extensibilidade desta realidade a outros compositores ainda ativos, como Clotilde Rosa (que veio falecer a 24 de novembro de 2017, durante o período de escrita da presente dissertação), e Miguel e Paula Azguime, através dos casos de *Jogo Projectado I* (1979), *Jogo Projectado II* (1981, 2009) e *Itinerário do Sal* (1999-2006), sendo que se inclui o estudo de *Libera me* (1977, 1979, 1981), com música de Constança Capdeville. Mas antes da descrição do processo de preservação destas obras,

apresentado na segunda parte desta dissertação, torna-se indispensável analisar a literatura dedicada e outros materiais sobre os casos em estudo, disponíveis previamente, de forma a justificar a necessidade de documentação como estratégia de preservação para estas peças.

Libera me

Curiosamente, em *Libera me* (1977, 1979, 1981) testemunhamos o mesmo tipo de problemáticas de preservação abordadas na literatura atrás mencionada sobre a obra de Constança Capdeville. Note-se que, *Libera me* trata-se de uma das composições mais celebradas e até interpretadas da compositora. Basta ver que, no livro *Dez compositores portugueses. Percursos da escrita musical no século XX*, editado por Manuel Pedro Ferreira, em 2007, os dois artigos dedicados à obra de Constança Capdeville abordam unicamente *Libera me*, apelidada no volume de obra exemplar. Os mesmos não abrangem, no entanto, questões especificamente relacionadas com a continuidade performativa da peça, o que não traduz a real necessidade de se pensar sobre o assunto. Serve, por isso, o discurso subsequente para introduzir uma leitura nunca antes apresentada sobre *Libera me* e que é da maior importância para a problematização do estado do pensamento sobre o futuro do património musical contemporâneo, hoje, em Portugal.

A obra *Libera me*, na versão para concerto, de 1979, foi escrita para coro, instrumentistas ao vivo e som gravado sobre fita magnética, sendo que a compositora recorreu ao uso de uma série de colagens em articulação com música original. Foram analisadas treze partituras desta obra (ver figura II.4), usadas pelo Coro Gulbenkian e disponíveis no Departamento de Ciências Musicais da NOVA/FCSH¹⁰. As anotações manuscritas que figuram nessas partituras apontam para a existência de todo um conhecimento tácito, inerente à prática performativa da obra, que é da maior importância à sua continuidade, tendo em conta aquilo que *Libera me* terá sido na realidade e não apenas tomando como ponto de referência o que se encontra prescrito no texto musical.



Figura II.4

Partituras de *Libera me* (versão de concerto), disponíveis no departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH.

¹⁰ Dirige-se aqui um agradecimento especial à professora Adriana Latino, da NOVA FCSH, que nos alertou para a existência destas partituras.

As referidas anotações vêm demonstrar a procura por uma sonoridade e visualidade particulares. Vejam-se as imagens seguintes, relativas a algumas dessas anotações que, no caso vertente, proporcionam um pequeno vislumbre do que terá sido uma iluminação e gestualidade próprias. Neste sentido, uma série de questões se impõem, entre elas: Terá *Libera me* (na versão para concerto) gozado de uma iluminação particular estabelecida pela compositora à posteriori? As anotações visíveis nas figuras II.5 e II.6 apontam nesse sentido, apesar da partitura original não contemplar nenhuma indicação a respeito da iluminação.

O mesmo se passa em relação a uma certa teatralização do movimento dos músicos que se vê registada nas anotações dos coralistas. Na última sequência de *Amens*, sequência 7¹¹, estão presentes nas treze partituras supracitadas indicações manuscritas relativas a uma série de movimentos a realizar com a cabeça pelos coralistas, nomeadamente: ‘olhar para cima’ ou levantar a cabeça ao cantar o *Amen* de Mozart (sequência 7, página 1: 2º *Amen*); ‘olhar para baixo’ ou baixar a cabeça aquando da interpretação do *Amen* de Josquin des Près (sequência 7, página 2: 1º *Amen*); e ‘olhar para cima’, ‘olhar em frente’, ou seja, levantar novamente a cabeça, colocando-a depois numa posição ‘normal’ com o *Amen* de Tomás Luis de Victoria (sequência 7, página 2: 2º *Amen*). Como se compreende, esta movimentação é importantíssima tanto ao nível da espacialização sonora como do impacto visual da obra. Resta saber se estes gestos terão sido repetidos em todas as performances de *Libera me* que contaram com a participação do Coro Gulbenkian. A análise das figuras II.7 e II.8 leva-nos a acreditar que sim. Nestas imagens, para além das indicações manuscritas em português, é também possível ler-se a palavra *kopf* que em alemão significa cabeça. Disto decorre que, a partitura de onde foram retirados os exertos visíveis nas figuras mencionadas terá sido

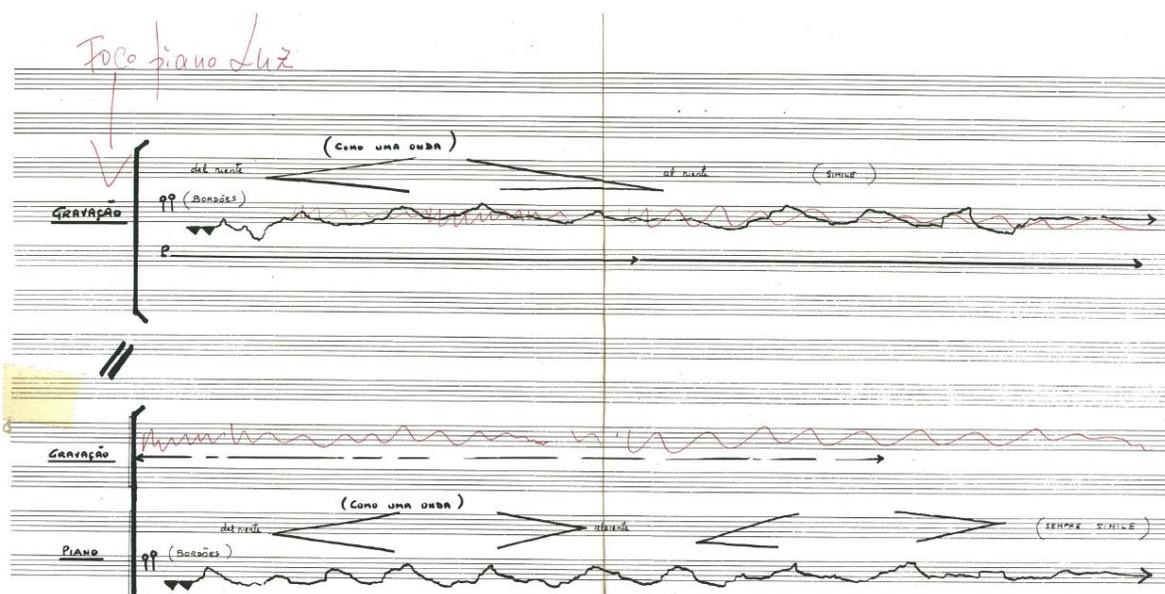


Figura II.5

Excerto da partitura n.º 14 de *Libera me* disponível no departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH. Introdução.

¹¹ A partitura de *Libera me* está organizada em 7 sequências e uma introdução.

SEQUÊNCIA 3

15^m

GRAVADOR

PIANO (AMPLIFICADO) (2 EXECUTANTES)

BONGÓ PROFUNDO

10^m

GRAVADOR

PIANO

BONGÓ

TAMBOR

2^{us} Coro para grito

Bombo e gongos

Figura II.6

Excerto da partitura n.º 14 de *Libera me* disponível no departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH. Sequência 3, página 1.

SEQUÊNCIA 7

TRANQUILO

S.1

S.2

C

T.1

T.2

O

TAMBOR

Cambiata

S

C

T

ORGÃO

TAMBOR

PIANO

TAMBOR E BONGÓ PROFUNDO

olhar para cima

olhar para baixo

Figura II.7

Excerto da partitura n.º 12 de *Libera me* disponível no departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH. Sequência 7, página 1.

Figura II.8

Excerto da partitura n.º 12 de *Liberá-me* disponível no departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH. Sequência 7, página 2.

possivelmente usada em diferentes ocasiões por cantores distintos. A mesma diversidade de anotações está também presente noutras partituras em que uma sobreposição de indicações se pode observar. Na figura II.9, pode efetivamente testemunhar-se essa evidência, uma vez que a mesma indicação aparece descrita por palavras e ilustrada com um pequeno desenho. Apesar desta franca evidência quanto à repetibilidade dos movimentos descritos, algumas questões persistem: Deverão ou não estes movimentos ser tidos como fundamentais a *Liberá-me*? Quando terão sido utilizadas as referidas partituras? Por quem? Em que circunstâncias? Terão as anotações supracitadas resultado de indicações da compositora?

Figura II.9

Excerto da partitura n.º 50 de *Liberá-me* disponível no departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH. Sequência 7, página 2.

Mediante a realização de uma análise comparativa entre a partitura e o único registo áudio comercial da obra (na versão para concerto), supervisionado pela compositora e lançado, em 1991, pela PortugalSom, pôde perceber-se que efetivamente Constança Capdeville havia instruído oralmente os intérpretes de *Libera me*. Note-se que a gravação supramencionada evidenciou alterações em relação ao texto musical. Por exemplo, no que toca ao canto gregoriano, presente na sequência 4, verificou-se que foram feitas modificações sobretudo ao nível do encadeamento e da ordem das duas linhas melódicas. Como refere Manuel Pedro Ferreira: “É hoje conhecido que o propósito artístico do compositor nem sempre é totalmente captado pela sua escrita [...] o melhor guia interpretativo acaba por ser a execução da obra pelo autor ou sob a sua direcção.” (Ferreira, 2007a: 334). Também Gil Miranda defende parecer ser indicado “reconhecer à gravação [mencionada] precedência sobre a partitura de trabalho, considerando esta emendada, nos pontos correspondentes. Tal deverá ser tomado em conta, quando um dia se proceder ao estabelecimento da partitura, com vista à sua publicação.” (Miranda, 2007: 311). Com efeito, a análise comparativa entre partitura e gravação veio demonstrar que Constança Capdeville usou a oralidade para transmitir informações importantes aos intérpretes e até mesmo introduzir alterações à obra como prescrita na partitura.

Na perspetiva do intérprete, a partitura de *Libera me* é, portanto, insuficiente. Pelo menos para o intérprete não experimentado na obra de Constança Capdeville ou por ela não instruído. Este interrogar-se-á, por exemplo, tal como nós nos interrogámos, sobre o significado da designação instrumental visível nas figuras II.10 e II.11: O que significa esta nomenclatura? A que tipo de instrumento se refere a compositora? A um trombone? Mas então o que indica sarrus. ou sarrusof.? Estará Constança Capdeville a indicar o uso de um sarrusofone? Afinal que instrumento terá sido usado nas diversas performances de *Libera me*?

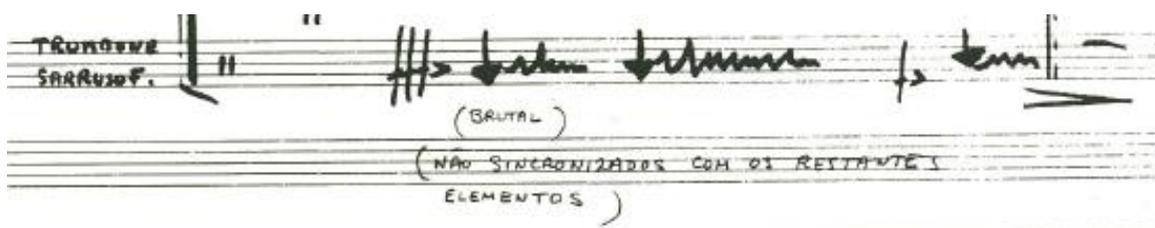


Figura II.10

Excerto da partitura original de *Libera me* disponível na Biblioteca Nacional. Sequência 4, página 6.



Figura II.11

Excerto da partitura original de *Libera me* disponível na Biblioteca Nacional. Sequência 7, página 1.

Sabemos que em 2012, aquando da apresentação de *Libera me* (na versão para concerto), com direção de Jan Wierzba, pelo ensemble *mpmp*, foi utilizado um trombone, pelo menos é isso que nos é dado a ver no registo vídeo do referido evento, que teve lugar no Auditório Viana da Mota, da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML), a 25 de novembro.¹² Logo nos apercebemos que seria interessante compreender-se o porquê desta escolha, bem como perceber se os intérpretes teriam sentido dificuldades na interpretação do texto musical.

Pelo exposto pode perceber-se que a partitura de *Libera me* não compreende indicações totalmente precisas, visto que, como já foi dito, não só os intérpretes, na época, tinham já conhecimento acerca de como interpretar o que ali estava prescrito, como eram, em geral, instruídos oralmente pela compositora. Neste contexto, é de apontar ainda para o facto da partitura de *Libera me* não possuir notas explicativas quanto à significação de determinado tipo de sinalética não convencional. Não se estranhe assim que algumas das indicações da partitura sejam de difícil interpretação para quem nunca contactou com a compositora. Por outras palavras, apesar da partitura de *Libera me* apresentar uma notação bastante cuidada e exata, quando comparada com outras partituras da autoria de Constança Capdeville, a realidade é que alguns grafismos ou indicações necessitam de esclarecimentos adicionais quando interpretados por quem nunca contactou diretamente com a obra ou a compositora. A este propósito, interrogar-nos-ia mais tarde o maestro Jorge Matta, em entrevista a 9 de fevereiro de 2015, ao analisar a seguinte indicação da partitura, “«(sempre simile/ muito cadenciado e longínquo)» [sequência 4, página 3]: O que é que isto quer dizer? Tudo e nada!”. Dir-se-á, tudo para quem acompanhou a obra ou a compositora e que, como tal, sabe por experiência prática o que isto significa e, nada ou pouco, para quem nunca participou como intérprete em *Libera me* ou nunca contactou ou trabalhou com Constança Capdeville.

Ainda que a partitura de *Libera me* (versão para concerto) esteja ao alcance de qualquer intérprete, visto que pode ser descarregada através do site do CIIMP (em mic.pt), o mesmo não se passa em relação ao som gravado sobre suporte, em fita magnética, que deve acompanhar a performance musical do coro e instrumentistas. A somar a toda a panorâmica precedente são igualmente de considerar diversas interrogações em relação ao som gravado: Será que a fita original ainda existe e se encontra em boas condições de preservação e em situação de ser digitalizada? Onde permanece arquivada? E no caso de ter perecido, o que fazer? Mais ainda: Será que a dita gravação existe já em domínio digital? O registo vídeo da apresentação de *Libera me* dirigida por Jan Wierzba, em 2012, leva-nos a acreditar que sim por se verificar que é efetuada a difusão de som gravado no referido concerto. Partindo deste cenário, outras questões se impõem: Que gravação terá usado Jan Wierzba? Como teve acesso a esse material?

¹² Gravação disponível no canal do *mpmp* no Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=4vI1pMwGz8E>>. Acedido a 18 de maio de 2017.

Para adensar ainda mais a trama, é de apontar para a existência de uma versão anterior de *Libera me*, para bailado, de 1977, com coreografia de Vasco Wellenkamp, música unicamente gravada sobre suporte em fita magnética de Constança Capdeville, e cenografia e figurinos de Emília Nadal. Eis que surgem as interrogações: Em que terão consistido as criações artísticas de Vasco Wellenkamp e Emília Nadal? Como terá surgido a ideia para a criação de um bailado com música de Constança Capdeville? De que forma se terão articulado os autores para a concretização deste projeto? A fita magnética onde foi gravada a composição musical de Constança Capdeville ainda existe? Quais as semelhanças e diferenças entre as versões de bailado e concerto de *Libera me*? Houve igualmente oportunidade para nos questionarmos sobre a existência de outras versões de *Libera me* para além das apontadas.

Daqui partimos para o estudo de *Libera me* sem o conhecimento da obra em todas as suas versões e dimensões. Apenas mais tarde se teve conhecimento da existência de uma terceira versão de *Libera me*, de concerto e bailado, de 1981. Tal situação não deixa de ser curiosa dado os registos críticos da época, citados no capítulo IV desta dissertação, apontarem para o facto desta versão ter sido muito bem-recebida pelo público. A mesma foi inclusivamente muito ‘aplaudida’ dado o inédito de se apresentar um bailado com música ao vivo, o que, no entanto, não impediu que a sua memória se esfumasse com o tempo.

Esta visão alargada da problemática de preservação de *Libera me*, vem no enalço da constatação de que a obra tem sido recordada sobretudo na sua versão de concerto, uma vez que os únicos estudos que lhe foram dedicados partem de âmbito musicológico, os quais têm por base a partitura, um dos poucos vestígios materiais difundido que restou da obra (Serrão, 2006; Ferreira, 2007a; Miranda, 2007). Documento este que felizmente tem contribuído para um perpetuar da versão de concerto. Todavia, *Libera me* é muito mais do que apenas a música de Constança Capdeville. Ou melhor, futuras apresentações desta obra terão certamente muito mais a ganhar se a música de Constança Capdeville for entendida num cenário mais alargado, o qual pode ser complementado tendo por base as intervenções de Emília Nadal e Vasco Wellenkamp. Basta existir a vontade, os meios, e fundamentalmente a informação necessária. Será que existem? Se a vontade e os meios podem ser perseguidos a qualquer altura, o mesmo não se passa em relação à informação. Quanto mais tarde se proceder ao trabalho quase arqueológico de recuperação/recolha dessa informação, menores serão as hipóteses de se chegar a um resultado que garanta a autenticidade de versões alargadas da obra em que música, dança e artes plásticas possam coexistir novamente.

Teme-se que aquilo que *Libera me* é hoje se deve à falta de informação que, subsequentemente, reduz as opções interpretativas àquilo que a partitura prescreve. Será assim da maior importância que se compreenda toda a trajetória de *Libera me* caso se pretenda alargar esse leque interpretativo. Só assim se pode contribuir para que futuras apresentações desta obra resultem de opções pessoais com base em escolhas informadas e, por isso, não sejam limitadas ou fixadas pela falta de informação. E porque o nosso património deve ser preservado para as gerações futuras em todos as

suas dimensões, mostra-se necessário o desenvolvimento de um trabalho consistente de documentação que venha esclarecer as questões levantadas, ao mesmo tempo que permita a disseminação do conhecimento produzido e, como tal, a continuidade de *Libera me* em todas as suas versões. Pena é que Constança Capdeville, única autora a atravessar as três instâncias supracitadas da obra, já não esteja entre nós. Sem o seu testemunho será certamente muito mais difícil acolher o que terá sido a realidade dos factos passados.

Jogo Projectado I

Jogo Projectado I, obra para piano, com música de Clotilde Rosa, foi concebida para ser articulada com um envolvimento visual, numa construção multimédia. Ambos os domínios, sonoro e visual, foram criados tendo por base um poema de Marta Cristina Araújo. A pianista Anne Kaasa diz-nos que *Jogo Projectado I* foi estreado por Jorge Peixinho, no Estoril, em 1979, no âmbito dos Cursos de Verão da Costa do Estoril (Kaasa, 2008). Já Maria Beatriz Serrão afirma que a obra foi estreada nos 3.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, de 1979, também por Jorge Peixinho (Serrão, 2011). No site do CIIMP é igualmente feita referência aos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. Tal como demonstraremos no quinto capítulo desta dissertação, nem num caso nem no outro se faz jus à verdade, desconhecendo-se o local e data de estreia de *Jogo Projectado I*. À partida, esta divergência pode não parecer relevante, mas anuncia um conjunto de outras discrepâncias bem mais preocupantes no que respeita à continuidade performativa da obra e que estão relacionadas com o seu envolvimento visual.

Segundo diversos registos documentais, *Jogo Projectado I* inclui um diaporama da autoria do músico e artista plástico Eduardo Sérgio (n.1937). A técnica do diaporama permite a construção de um espetáculo audiovisual que usa a projeção, em fundido encadeado, de imagens fixas em diapositivos (na gíria conhecidos como slides) e também a projeção de um material áudio síncrono. Neste caso o da performance musical do pianista. É comum fazer-se igualmente alusão à projeção de diapositivos da autoria do arquiteto e filho da compositora João Sá Machado, em referência à componente visual da peça. Há também quem aponte para a projeção da partitura na estante do piano e/ou ao fundo do espaço performativo. Dada a existência de múltiplas divergências nos vários escritos dedicados à obra, a pergunta que imediatamente se coloca é: Será que existiram diversas versões do envolvimento visual de *Jogo Projectado I*? Mais ainda: O que é feito desse(s) envolvimento(s) visual(ais)?

Na sua tese de doutoramento, Francisco Monteiro explica que:

“*Jogo Projectado* is a piano piece based on a poem by Marta Carvalho [sic] Araújo. There are 13 sections, each section using verses from the poem. It is intended to be performed with

each section's text projected during the performance, together with images of the artist Eduardo Sérgio (now lost)." (Monteiro, 2003a: 211).

Deste testemunho é de destacar a referência à perda das imagens criadas por Eduardo Sérgio. Já Anne Kaasa, no âmbito da sua dissertação de mestrado, designada "Uma aproximação à estética da obra para piano de Clotilde Rosa", refere que a peça: "Foi concebida para ser executada com duas projecções simultâneas (para o fundo do palco), uma de diapositivos de obras de Eduardo Sérgio, e outra das páginas da partitura." (Kaasa, 2008: 34). Por sua vez, Maria Beatriz Serrão afirma que esta obra:

"foi inspirada no poema *Amo-te Flama*, de Marta Cristina Araújo, cujos versos foram utilizados em projecção de diapositivos realizados por João Machado e no aparato cénico multimédia de Eduardo Sérgio. [...] A execução desta obra inclui um conjunto de manifestações de áreas artísticas distintas. Com efeito, recorre à poesia, através do poema de Marta Cristina Araújo, obra aberta, que não só inspira a compositora, como os seus versos são trabalhados e desconstruídos em palavras nas projecções de diaporamas de João Sá Machado e de Eduardo Sérgio." (Serrão, 2011: 54-55).

A autora acrescenta ainda que, *Jogo Projectado I*:

"inclui igualmente vários tipos de projecções.

Projecção da partitura: a partitura não é utilizada na sua forma física, mas é projectada em duas telas, uma na estante do piano, para o intérprete, outra na cena, de modo a ser vista pelo público; esta projecção era controlada por uma tela acrescentada ao piano, a qual, através de um mecanismo imaginado e criado por Eduardo Sérgio, permitia ao pianista projectar os diapositivos da partitura e fazê-los avançar e recuar, conforme necessário, pois estes eram baralhados antes de cada apresentação, sendo sempre uma surpresa para o próprio intérprete a sequência das secções.

Projecção de imagens: criadas pelo artista plástico Eduardo Sérgio sobre um aparato cénico, em forma de pequena máquina de cena.

Esta construção, que se pensa estar perdida, era composta por uma cortina feita por várias fitas, sobre a qual eram projectadas as imagens, as quais eram distorcidas e modificadas pela movimentação dessas fitas, através do recurso a uma ventoinha a funcionar por detrás das mesmas" (Serrão, 2011: 56).

A partir da análise do discurso citado, pode perceber-se que os três autores mencionados convergem apenas em relação à projecção de imagens da autoria de Eduardo Sérgio. Elemento que,

ainda assim, não é completamente escrutinado, pelo que partindo deste contexto sumário de informação diversas questões se impõem, sendo as mais marcantes: Por quantos diapositivos é composta a intervenção de Eduardo Sérgio? Qual o seu aspeto plástico? De que forma se articula com a performance musical? Como é que Francisco Monteiro e Maria Beatriz Serrão tiveram conhecimento da perda dos elementos relativos à intervenção de Eduardo Sérgio? Terão contactado o artista? Questionamos igualmente se ainda será possível recuperar esse material. Na verdade, para que *Jogo Projectado I* possa continuar a ser fruído por gerações futuras, enquanto obra multimédia, é necessário trazer à memória o envolvimento visual da autoria de Eduardo Sérgio na sua materialidade.

Se continuarmos a analisar as citações apresentadas, somos levados a crer, segundo as palavras de Francisco Monteiro, que a performance musical em *Jogo Projectado I* é ainda acompanhada pela projeção dos versos do poema de Marta Cristina Araújo, presentes em cada uma das treze secções musicais que dão forma à composição de Clotilde Rosa. Maria Beatriz Serrão fala-nos também sobre a projeção de uns diapositivos, da autoria de João Sá Machado, baseados no poema de Marta Cristina Araújo. Ao nos depararmos com esta informação não poderiam escapar as questões: Estarão Francisco Monteiro e Maria Beatriz Serrão a referir-se aos mesmos diapositivos? Será que os slides criados por João Sá Machado ainda existem?

Para além disto, tanto Anne Kaasa como Maria Beatriz Serrão apontam, nos seus escritos, para a projeção da partitura. No entanto, também aqui há discrepâncias. A primeira autora refere que esta projeção é feita ao fundo do espaço performativo, enquanto Maria Beatriz Serrão afirma que a referida projeção é dupla: ao fundo do espaço e na estante do piano.

Todas estas divergências e convergências nos levam a colocar a hipótese da existência de diversas versões do envolvimento cénico que acompanha a performance musical de *Jogo Projectado I*.

Mostra-se assim necessário trazer um pouco de clareza a todas as questões levantadas a par da recuperação do(s) envolvimento(s) cénico(s) em causa, a fim de que a obra possa ser reposta enquanto criação multimédia, passados cerca de 40 anos da sua conceção. Note-se que apenas a partitura de *Jogo Projectado I* se encontra disseminada¹³, faltando a componente visual necessária à sua apresentação, sobre a qual pouco se conhece e o que se sabe é dúbio. Felizmente, tivemos ainda oportunidade de questionar Clotilde Rosa, Eduardo Sérgio e João Sá Machado sobre *Jogo Projectado I* na tentativa de recuperar esta obra multimédia.

¹³ Nomeadamente na tese de mestrado de Maria Beatriz Serrão.

Jogo Projectado II

Ainda de Clotilde Rosa, é de citar o exemplo de *Jogo Projectado II* (1981, 2009), obra escrita para soprano, flauta, trompete, harpa, guitarra, viola, violoncelo e percussão, que inclui a projeção de 7 diapositivos, fita magnética (recitante gravado) e dirigente (maestro). Acresce que para a composição de *Jogo Projectado II*, Clotilde Rosa se baseou no poema *Voz Urgente*, de Marta Cristina Araújo, o qual serviu também de base às declamações do recitante, gravadas sobre fita magnética, e à composição dos diapositivos da autoria de João Sá Machado. Já em 2010, a obra foi apresentada no CCB (Centro Cultural de Belém), pelo GMCL, numa segunda versão, datada de 2009.

Apesar de *Jogo Projectado II* ter já sido alvo de estudo nas teses de mestrado de Maria Beatriz Serrão (2011) e Ana Filipa Magalhães (2012), mostra-se importante e urgente abordar a obra do ponto de vista da sua preservação, perspetiva nunca antes aprofundada, tal como no caso de *Jogo Projectado I*. Por um lado, Maria Beatriz Serrão apresenta um estudo que encerra uma análise musical exaustiva da partitura, se bem que tenha procurado abordar a influência na obra de elementos de outras áreas artísticas, como de resto denota o título da sua tese, “Influências da performance na música entre 1970 e 90 em Portugal: Jorge Peixinho, Clotilde Rosa, Eduardo Sérgio”. Por outro, e apesar de Ana Filipa Magalhães, na tese intitulada “Levantamento de espólios fonográficos em fita magnética. Avaliação do estado de conservação das fitas”, ter tocado na questão da preservação da fita magnética com o recitante gravado de *Jogo Projectado II*, a verdade é que a continuidade performativa da obra não depende apenas da salvaguarda deste elemento, mas sobretudo da produção de uma documentação adicional à partitura, sobre a qual se refletirá mais adiante. Mas antes voltemos ao princípio, ao momento e às razões que nos levam a reclamar a necessidade de produção de documentação como estratégia de preservação para esta obra.

O interesse pelo estudo de *Jogo Projectado II*, na perspetiva da sua preservação, foi aguçado pelos estudos supramencionados e depressa corroborado por uma breve análise da partitura da obra anexa à tese de Maria Beatriz Serrão. Apesar desta autora afirmar várias vezes que existe um grande rigor na escrita da partitura, com o que estamos de acordo, desde logo algumas questões surgiram. Se do ponto de vista musicológico a partitura é efetivamente suficiente para uma análise do conteúdo e estrutura musicais, já na perspetiva do intérprete esta torna-se insuficiente. Por um lado, faltam os diapositivos, por outro, falta o som do recitante gravado sobre fita magnética e ainda as cadências finais do trompete, da guitarra e da viola, no que respeita à partitura disponibilizada por Maria Beatriz Serrão. Em relação à versão de 2009 falta tudo, inclusivamente a partitura. Aliás, em nenhum dos estudos supramencionados é feita referência a esta instância de *Jogo Projectado II*. Do ponto de vista da preservação da obra faltam assim materiais e informação. É, portanto, impossível apresentar *Jogo Projectado II* tendo apenas como base o texto musical, o que justifica então um estudo mais aprofundado ao nível da sua preservação.

Fundamental à continuidade de *Jogo Projectado II*, no estado em que a obra foi inicialmente concebida pela compositora, é a preservação da componente multimédia composta pelos 7 slides referidos anteriormente. Clotilde Rosa regista na partitura a articulação desses diapositivos com os restantes elementos da obra. Contudo, algumas questões se impõem: Os slides originais [c. 1981] ainda existem? Se sim, onde permanecem arquivados? Será que se encontram em boas condições de preservação e em situação de serem digitalizados? Na eventualidade de já não existirem ou de se encontrarem em avançadas condições de deterioração, poderão ser refeitos?

No caso dos diapositivos poderem ser refeitos, a informação de que dispomos através da partitura não é suficiente para a sua rematerialização, visto que o texto contido nos dois últimos slides não aparece descrito, devido à aleatoriedade introduzida pela compositora. Clotilde Rosa não fixa a projeção dos ditos slides, antes deixa essa indicação ao critério do dirigente, dentro de determinados parâmetros, como se pode verificar nas notas explicativas que acompanham a partitura e que a seguir se transcrevem na íntegra:

“Esta obra é executada da página 1 à página 11 seguindo a partitura. No final da página 11, ainda sobre o trémulo oscilante do tímpano, a harpa e a guitarra iniciam as suas «cadências finais» que poderão ou não repetir uma vez; entretanto o dirigente dá sinal para a projeção do slide 6 e dá início ao final que se processará da forma seguinte: – as «cadências finais» dos restantes instrumentistas serão executadas a solo ou em grupos de qualquer número segundo a indicação do dirigente. Quando este sentir que chegou o momento de acabar, dá sinal para a entrada da última gravação do recitante. A partir deste momento os instrumentistas que estiverem a tocar acabarão a sua intervenção no primeiro sol de repouso que encontrarem enquanto que a percussão deverá executar a sua cadência na íntegra. O slide 7 deverá aparecer cerca de 15” depois da última gravação. À medida que os instrumentistas deixarem de tocar vão formando um círculo no centro da cena que será fechado pelo dirigente; então todos baixarão a cabeça incidindo uma luz roxa sobre o grupo.”

Na hipótese dos slides já não existirem e/ou não poderem ser refeitos, eis que se colocam outras interrogações: Qual a implicação da ausência da projeção dos slides na performance de *Jogo Projectado II*? O que pensa Clotilde Rosa sobre o assunto?

As problemáticas de preservação de *Jogo Projectado II* não se ficam, no entanto, por aqui. A fita magnética sobre a qual se encontra gravado o recitante apresenta-se em avançadas condições de deterioração, tendo mesmo quebrado durante uma primeira tentativa de digitalização levada a cabo por Ana Filipa Magalhães (Magalhães, 2012). Poderá este episódio vir a condicionar futuras apresentações de *Jogo Projectado II*? De não esquecer que, a referida fita era mantida pela compositora, em sua casa, em condições de humidade relativa e temperatura ambiente, sem qualquer controlo. Na eventualidade da fita poder vir a ser recuperada, será que uma digitalização

terá qualidade para ser usada em concerto? Mais ainda: Poderá *Jogo Projectado II* vir a ser apresentado sem o recitante gravado? Caso Clotilde Rosa considere que tal seja possível é, no entanto, necessária investigação adicional, na medida em que a última intervenção do recitante não aparece descrita na partitura, devido à referida aleatoriedade introduzida pela compositora, como se verifica nas notas explicativas, acima transcritas. A memória e o testemunho de Clotilde Rosa poderão assim ser da maior importância na ausência da fita ou de outra documentação, que nos possibilite recuperar tal informação.

Na Internet, nomeadamente no Youtube, é possível ter acesso a uma gravação da apresentação de *Jogo Projectado II*, em 2010, no CCB, pelo GMCL. Através da referida gravação é possível verificar que as intervenções do recitante são, neste concerto, declamadas ao vivo por uma mulher. Maria Beatriz Serrão chama também a atenção para o facto da intervenção do recitante gravado ter sido, a certa altura, realizada ao vivo por Carlos Wallenstein (Serrão, 2011). A partir destes testemunhos, e considerando a possibilidade da obra ser apresentada com um recitante ao vivo, mais questões se colocam: Deverá/poderá ser um recitante feminino ou masculino? Como o enquadrar em cena? Em que local?¹⁴ Deverá o recitante integrar também o círculo final formado por todos os intérpretes? Note-se que, no caso da referida performance de *Jogo Projectado II*, ocorrida em 2010, a obra foi interpretada pelo GMCL que tem como membros dois filhos da compositora, o violinista José Sá Machado e o violoncelista Jorge Sá Machado. O grupo possui, portanto, um vínculo privilegiado com Clotilde Rosa. Quem não o tiver não será certamente capaz de apresentar *Jogo Projectado II*.

Em suma, apesar de todas as indicações necessárias à performance da obra estarem devidamente anotadas na partitura, que é exemplar nesse sentido, uma série de outros materiais (i.e., slides e fita magnética) estão em falta, o que transforma as ditas indicações em informação incompleta. Mostra-se, assim, fundamental a produção de documentação que vise esclarecer todas as questões colocadas, possibilitando a continuidade performativa de *Jogo Projectado II* não apenas na forma como a obra foi inicialmente concebida por Clotilde Rosa, mas considerando-se também a versão de 2009, sobre a qual não existe qualquer informação publicada, nem mesmo a própria partitura.

¹⁴ Note-se que, *Jogo Projectado II*, como o próprio nome indica, recorre a um jogo de projeções sonoras e visuais, compreendendo uma cenografia própria que usa a imagem dos instrumentistas e do dirigente como elemento estético e plástico. A dividir o espaço aparece disposta uma tela de silhuetas chinesas. À sua frente encontram-se, em diferentes planos, a viola, a flauta, a percussão e o violoncelo. Atrás permanecem o dirigente, a voz, a trompete, a guitarra e a harpa, também em planos diferenciados. Dentro desta disposição são ainda usados cinco projetores ou focos de luz colocados ao fundo do palco, que têm como função possibilitar a projeção de sombras/silhuetas dos intérpretes e dirigente posicionados por detrás da tela. A encenação da obra conta ainda com diversas movimentações dos músicos, como por exemplo no final da obra, já apontado nas notas explicativas, em que os intérpretes se dirigem para o centro da cena para formar um círculo. As restantes movimentações traduzem-se sobretudo em deslocações de trás para a frente ou vice-versa.

Itinerário do Sal

Itinerário do Sal (1999-2006), ópera multimídia com eletrônica e vídeo em tempo real, é da autoria de Miguel Azguime. Ainda que esta obra seja geralmente atribuída ao referido compositor, muitas opções criativas foram tomadas em conjunto com Paula Azguime, responsável pela conceção cenográfica e visual, pelo que este estudo toma em consideração os testemunhos de ambos os autores.

Apesar de *Itinerário do Sal* ser bem mais recente do que *Libera me*, *Jogo Projectado I* e *Jogo Projectado II*, nem por isso é menos desafiante no que respeita à sua preservação. Esta obra traduz-se numa experiência multimídia baseada em tecnologia digital. Muitos dos efeitos sonoros e visuais inerentes a *Itinerário do Sal* resultam da utilização do ambiente de programação gráfica Max/MSP/Jitter. Por outras palavras, toda a programação vídeo da obra, executada pelo programador informático Andre Bartetzki, usou o Jitter para a manipulação vídeo e de imagens em tempo real. O Max/MSP foi o software utilizado por Miguel Azguime para compor toda a programação áudio. Acresce que, atualmente, são utilizados dois computadores sempre que a obra é apresentada. Um, é usado para correr a programação informática para o controle e manipulação de áudio pré-gravado ou em tempo real e outro, tem uma função semelhante, no entanto atua em relação às projeções vídeo.¹⁵ Esta programação em linguagem gráfica gera um conjunto de ficheiros normalmente designados por patches.

Esta dependência da obra de tecnologia digital tem já afetado a sua continuidade performativa, visto que a aplicação vídeo não gera, desde 2014, alguns dos efeitos inicialmente programados devido à rápida e constante atualização/obsolescência da tecnologia em causa (ver figuras II.12 e II.13). Perante a inevitabilidade de escolher entre apresentar a obra com algumas alterações ou não a apresentar de todo, os autores optaram pela primeira opção cientes da necessária adaptação da ópera ao fluxo tecnológico. As alterações referidas impuseram-se devido à necessidade de utilizar um novo computador, com um sistema operativo mais recente e uma versão também mais avançada do Max/MSP. Curioso será dizer que, o mesmo programador informático não pôde, nessa nova versão da programação vídeo, configurar, para algumas partes, os mesmos efeitos visuais que originalmente havia concebido.¹⁶

De forma a evitar este tipo de problemas na manipulação áudio, continua a ser usado o mesmo computador que foi utilizado aquando da estreia de *Itinerário do Sal*, em abril de 2006. Mais concretamente, é atualmente usado um computador Macintosh, de 2005, onde corre o sistema operativo OS X v10.4 e a versão 4.5 do software Max/MSP.¹⁷ Apesar da aparente eficácia desta

¹⁵ Descrição baseada em informação transmitida por Miguel e Paula Azguime, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 23 de setembro de 2015, no O'culto da Ajuda.

¹⁶ Informação transmitida por Miguel e Paula Azguime, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 23 de outubro de 2014, no O'culto da Ajuda.

¹⁷ Informação transmitida por Miguel e Paula Azguime, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 23

estratégia, a verdade é que uma migração tecnológica se mostra premente, uma vez que o referido computador está bastante acima do limite esperado para o seu tempo médio de funcionamento. Felizmente este trabalho está a ser conduzido pelo compositor, com a assistência de Omar Hamido, estando os patches a ser atualizados para correr num computador com a nova versão do sistema operativo MacOS e a versão 7 do software Max/MSP. Tarefa, no entanto, de difícil concretização, uma vez que os ficheiros originais não correm automaticamente neste novo sistema, dado o salto tecnológico. Veja-se a figura II.14 que representa dois patches da manipulação áudio de *Itinerário do Sal* e que ilustra no quadro intitulado ‘Max Console’ uma série de erros, assinalados a vermelho, resultantes da incompatibilidade entre as versões Max utilizadas, que têm de ser

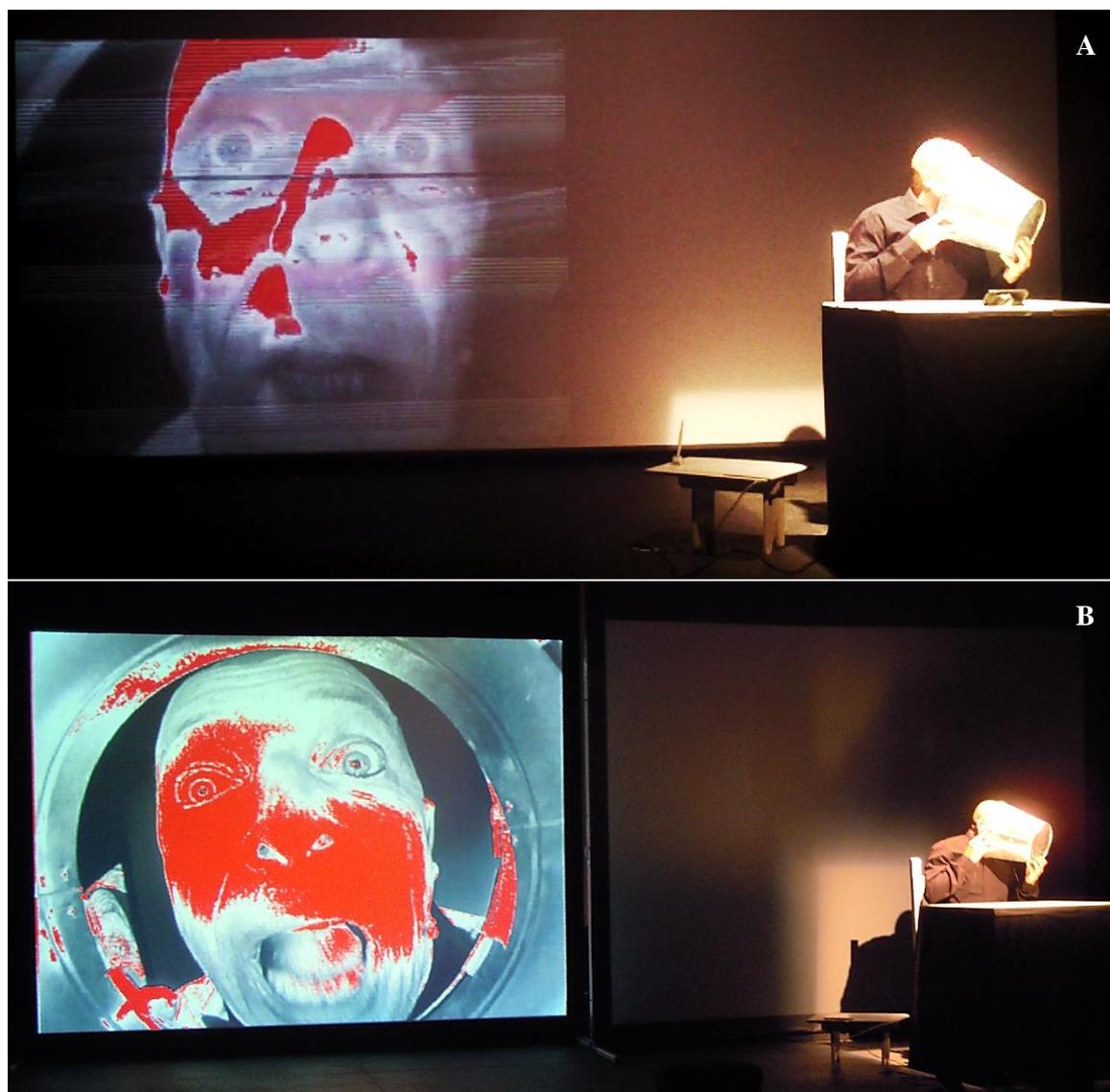


Figura II.12

Itinerário do Sal. A: concerto no CAAA (Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura), em Guimarães, a 25 de outubro de 2014. © Andreia Nogueira; B: concerto no O’culto da Ajuda, em Lisboa, a 25 de junho de 2015. © Andreia Nogueira.

de junho de 2015, no O’culto da Ajuda.

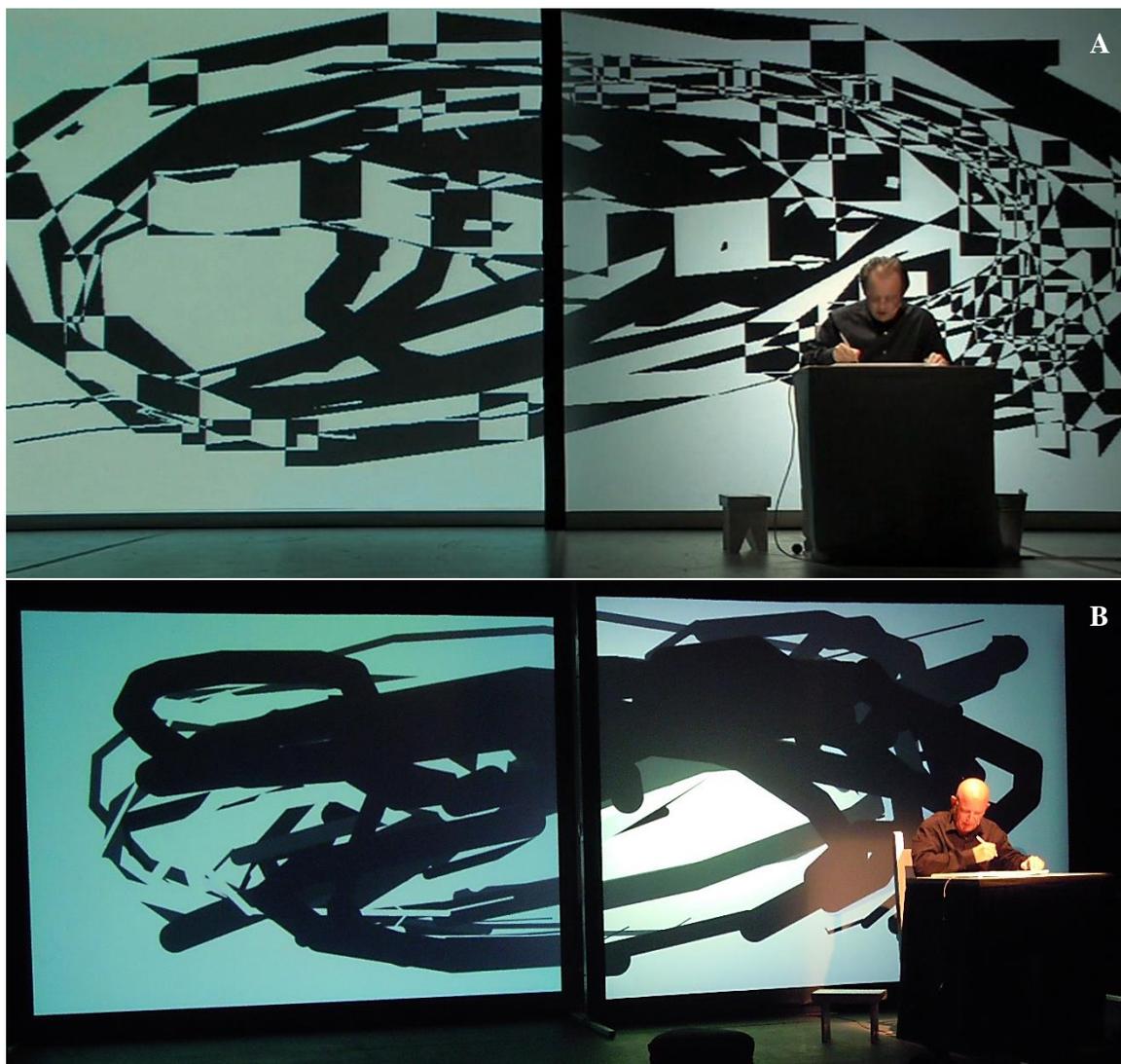


Figura II.13

Itinerário do Sal. A: DVD, Miso Records mdvd001.07. Este DVD foi publicado em 2008, mas compreende o registo de *Itinerário do Sal* no CCB, nos dias 21 e 22 de outubro de 2006; B: concerto no O'culto da Ajuda, em Lisboa, a 25 de junho de 2015. © Andreia Nogueira.

resolvidos para que os patches possam correr na versão 7 do software supramencionado. Muitos dos erros apresentados na referida consola prendem-se, por exemplo, com o facto de Miguel Azguime ter utilizado inicialmente, sobretudo entre 1999 e 2002, o formato SD (Sound Designer) em alguns registos áudio pré-gravados incorporados nos patches. Formato esse que agora não é suportado pelo software. Para além disto, muitos dos erros estão também relacionados com o uso de plugins antigos, os quais têm agora de ser novamente associados ao software ou refeitos. Isto demonstra que, idealmente os patches em causa deveriam ter sido migrados mais regularmente. A falta de recursos veio, no entanto, impossibilitá-lo.¹⁸

¹⁸ Informação transmitida por Miguel Azguime e Omar Hamido, em entrevistas presenciais conduzidas por Andreia Nogueira, a 15 de dezembro de 2016 e a 9 de janeiro de 2017, no O'culto da Ajuda.

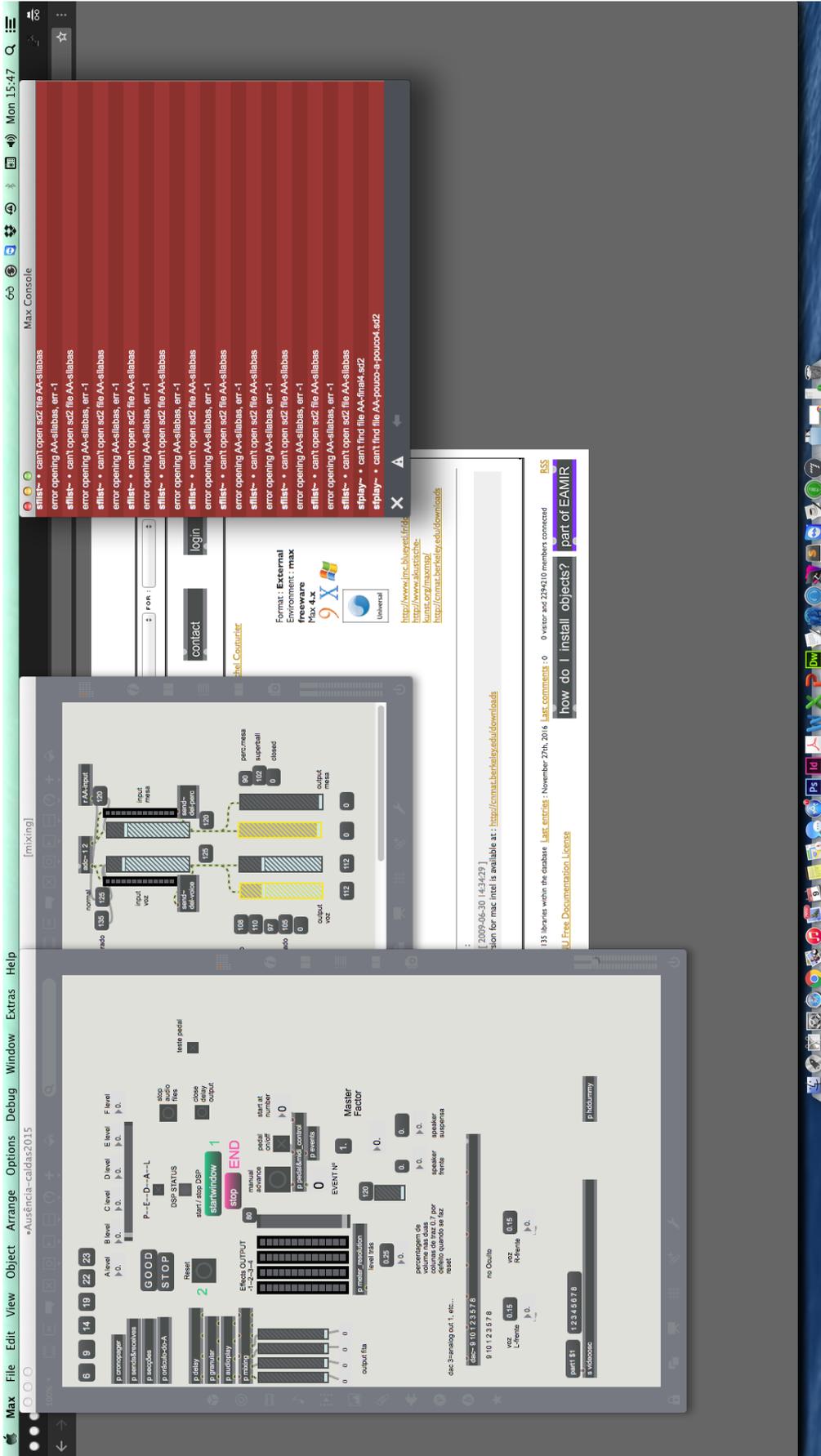


Figura II.14

Printscreen de um conjunto de patches de *Itinerário do Sal* relativo ao ambiente Max/MSP. Documento gentilmente cedido por Miguel Azguime.

Mais problemáticas serão certamente futuras adaptações desta obra à tecnologia vigente, na ausência de Miguel e Paula Azguime. Neste contexto, é importante questionámo-nos: Onde reside a autenticidade de *Itinerário do Sal*? Quais os aspetos que compõem a identidade da obra e que, portanto, não podem ser alterados, eliminados ou modificados? Ao que se contrapõe: O que pode ser modificado? Qual o grau de variabilidade dessa mudança? Mais ainda: Como deve a preservação/ documentação desta obra ser pensada na perspectiva da sua não fixação em futuras apresentações?

Para além das contingências performativas que *Itinerário do Sal* apresenta por se basear em tecnologia digital, com tempos médios de vida muito curtos, a obra está ainda dependente do corpo do próprio compositor, seu único intérprete. Os sons vocais não convencionais, produzidos por Miguel Azguime, não são facilmente descritos numa notação convencional, razão pela qual, mas não só, se verifica a ausência de uma partitura, dita tradicional. Como transmitir então esta obra para as gerações vindouras, interpretada na ausência do compositor? Considerando o presente cenário, o que será da obra daqui a vinte anos? Será possível apresentá-la?

A fim de se potenciar a preservação de *Itinerário do Sal*, independentemente da tecnologia a utilizar, e na falta do corpo e memória de Miguel Azguime, é fundamental a produção de uma documentação complementar à existente. Cenário que se justifica, uma vez que ambos os autores consideram que a obra poderá vir a ser apresentada por outro intérprete com características vocais semelhantes às de Miguel Azguime.¹⁹ A documentação referida tem como objetivo principal registar as intenções dos compositores.

Qualquer um dos casos problematizados ilustra a necessidade da aplicação de estratégias sistemáticas de arquivo que permitam a manutenção e atualização frequente dos documentos analógicos e digitais. Paralelamente, há também que manter um trabalho consistente de documentação que auxilie na interpretação dos documentos arquivados, assim como na sua utilização, tendo em vista a concretização de futuras performances das obras, na ausência dos autores. Se este trabalho não for feito muito do nosso património musical perder-se-á.

Este é o estado em que se encontra a preservação de parte da herança musical nacional de compositores de renome como Constança Capdeville, Clotilde Rosa e Miguel e Paula Azguime.

¹⁹ Informação transmitida por Miguel e Paula Azguime, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 23 de setembro de 2015, no O'culto da Ajuda.

III. Considerações metodológicas. Contributos da Musicologia e da Conservação & Restauro

Não existem métodos fáceis para resolver problemas difíceis
René Descartes

Obras como *Libera me*, *Jogo Projectado I*, *Jogo Projectado II* e *Itinerário do Sal* que, como vimos, se constituem pelo cruzamento de diferentes saberes artísticos (i.e., música, dança, artes plásticas, teatro, etc.), reclamam uma abordagem interdisciplinar em relação à sua preservação, a qual é complexificada pela hibridez das técnicas e meios utilizados. De acordo com Hannah Bosma: “Live electronic music and electroacoustic music theatre and performance art are far more difficult to preserve than tape music or music for standard acoustic instruments notated in scores.” (Bosma, 2017: 235). Obras multimédia podem também ser inseridas no contexto precedente. Recorde-se que na literatura dedicada à preservação do património musical contemporâneo é discutida maioritariamente a salvaguarda de obras eletroacústicas com ou sem eletrónica em tempo real, em domínio analógico ou digital. Obras de teatro musical (e.g., *Libera me*) ou multimédia (e.g., *Jogo Projectado I* e *II*) e ainda de *performance art* ou óperas (*Itinerário do Sal*) não têm sido particularmente debatidas na literatura em questão, salvo algumas exceções já apontadas. Assim, não havendo metodologias standard especificamente dedicadas à preservação dos casos complexos em estudo propõe-se uma estratégia de preservação interdisciplinar que alia os domínios da musicologia e da conservação e restauro.

Neste sentido, considerações metodológicas são agora articuladas com o discurso apresentado nos capítulos precedentes, na sua relação com a disciplina da musicologia, nomeadamente no que diz respeito à musicologia histórica, à etnomusicologia e à musicologia empírica. Para rematar abordam-se igualmente os possíveis contributos da disciplina da conservação e restauro para a preservação do legado musical contemporâneo, através da ilustração tanto dos desafios enfrentados como das metodologias utilizadas no contexto mais específico da conservação de arte contemporânea. Este enquadramento teórico servirá como base para melhor se esboçar, na terceira

e última parte desta dissertação, teorias e boas práticas que nos permitam preservar a música de um passado recente.

III.1 A investigação em musicologia

Apesar da ausência de uma teorização em torno das práticas metodológicas aplicadas no contexto da preservação do património musical contemporâneo, pode deduzir-se, diante do exposto nos capítulos anteriores, que as mesmas remetem tanto para o âmbito da musicologia histórica como para o trabalho de campo especialmente associado à etnomusicologia e à musicologia empírica. Essa falta de teorização deve-se ao facto de, como já foi dito, esta área de investigação ser do domínio sobretudo de intérpretes, compositores, músicos e arquivistas, indivíduos ligados ao lado prático da questão. No entanto, parece-nos pertinente trazer para a discussão algumas considerações sobre a investigação em musicologia de forma a balizar o enquadramento metodológico seguido pela autora desta dissertação e que se encontra espelhado nos capítulos seguintes.

Atualmente a musicologia é entendida “as an all-embracing term for the study of music that respects the ‘whole musical field’” (Beard & Gloag, 2016: xii). Também no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* pode testemunhar-se esta abrangência (Duckles *et al.*, 2001). No referido dicionário enciclopédico a musicologia é definida como uma área de investigação que abarca *todas* as abordagens disciplinares para o estudo de *toda* música, em *todas* as suas manifestações e em *todos* os seus contextos. O estudo musicológico, assim definido, pode portanto ser aplicado em relação a qualquer disciplina ou contexto desde que estes sejam musicalmente relevantes (Duckles *et al.*, 2001).

Com este enquadramento em mente interessa-nos agora abordar com maior detalhe o âmbito de atuação e as metodologias utilizadas no contexto da musicologia histórica, da etnomusicologia e da musicologia empírica, uma vez que estas importantes subdisciplinas da musicologia informam o trabalho ao nível da preservação do património musical contemporâneo, em geral, e do estudo descrito nesta dissertação, em particular, como veremos nos capítulos subsequentes.

Musicologia histórica

A prática da musicologia histórica enquanto atividade específica dentro da disciplina da musicologia remonta a 1885 data em que foi publicado o texto ‘Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft’ (Âmbito, Método e Objetivo da Musicologia), na primeira edição de *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, da autoria do musicólogo austríaco Guido Adler. Neste artigo, de marcada influência positivista, Adler sugeriu que a disciplina da musicologia fosse

dividida em dois ramos: a musicologia histórica e a musicologia sistemática (Nettl, 1999; Duckles *et al.*, 2001; Williams, 2001; Parncutt, 2012; Beard & Gloag, 2016). Com a formulação da referida distinção o autor seguiu o modelo de outras disciplinas já estabelecidas, como o direito e a teologia, cujas subdisciplinas se encontravam diferenciadas tendo em consideração aspetos históricos e não históricos ou sistemáticos (Parncutt, 2012).

A musicologia histórica, tal como definida por Adler, centrava-se na organização da história da música em épocas, períodos, países, escolas, etc., incluindo ainda estudos ao nível da paleografia musical, da prática performativa, da organologia, entre outros. Em oposição, a musicologia sistemática contemplava a análise e estudo das propriedades internas e características da música, tais como, por exemplo, a harmonia e a tonalidade (Beard & Gloag, 2016). Como afirmam Vincent Duckles & Jann Pasler:

“These are, for the historical field: general history, paleography, chronology, diplomatic (i.e. the form of the manuscript documents), bibliography (i.e. the form of printed books), library and archive science, literary history and languages; liturgical history; history of mime and dance; biography, statistics of associations, institutions and performances; and, for the systematic field: acoustics and mathematics, physiology (aural sensations), psychology (aural perception, judgment, feeling), logic (musical thought), grammar, metrics and poetics, education, aesthetics etc.” (Duckles *et al.*, 2001: 490).

Acresce que a investigação no âmbito da musicologia histórica assentava maioritariamente sobre o estudo do repertório musical do canon ocidental. Nas palavras de David Beard e Kenneth Gloag: “The study of historical musicology was intended by Adler to deal exclusively with the history of Western concert music” (Beard & Gloag, 2016: 125).

Ainda hoje, a constituição de uma investigação que procura delinear a história da música, traçando a evolução do fenómeno musical ao longo do tempo, é fundamental para a musicologia histórica. Neste caso, o musicólogo preocupa-se em dispor os eventos no tempo e no espaço, enquadrando-os também social e culturalmente, bem como em procurar ligações de causa e efeito que possam relacionar esses eventos. A consulta, estudo, inventariação, catalogação, preparação e edição de material musical arquivado em bibliotecas ou outras instituições apresenta-se assim como um procedimento comum e basilar à construção da historiografia musical. No processo de edição desses materiais, os musicólogos são frequentemente chamados a refletir e discutir os próprios princípios editoriais, sobretudo no que respeita às alterações a introduzir pelo editor. Como distinguir as adições editoriais ao texto original? Que correções pode o editor efetuar? Qual o âmbito dessas alterações? Estas são algumas das questões mais debatidas neste campo de atuação da musicologia histórica, para as quais não existem respostas consensuais. No que toca à edição do texto musical, o musicólogo é particularmente confrontado com a necessidade de pensar sobre o

tipo de edição a conceber. Será, por exemplo, mais adequado produzir uma edição crítica ou *Urtext*? A resposta a esta questão irá depender do propósito do editor e do entendimento que este lega em relação à noção de autenticidade e da sua aplicação à prática performativa em causa (Duckles *et al.*, 2001). Mas antes vejamos em que consistem, os conceitos de *Urtext* e edição crítica, tal como definidos no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*:

“*Urtext* represents an attempt to present the contents of an original source free of editorial additions (slurs, bowing marks, extra dynamics etc.): it is ‘pure’, yet is to some extent a translation into modern notation. [...] Further to the same end of the spectrum is the so-called diplomatic transcription – a hand facsimile of the original notation still much used in German dissertations but properly replaced by the photographic facsimile. The critical edition, at the other end of the spectrum, is a presentation of the text after it has been subjected to critical scrutiny and a certain construction placed on it.” (Duckles *et al.*, 2001: 498).

Numa edição *Urtext* o texto musical é somente transcrito para uma notação atual, geralmente num programa informático de edição de partitura, supostamente sem a inclusão de informação exterior à fonte original. Por seu lado, a construção à qual é submetida uma edição crítica consiste, em muitos casos, na adição de informação acerca da prática performativa que não ficou registada na partitura. O musicólogo elabora, por conseguinte, uma crítica textual que se traduz a nível editorial na inclusão de adições ao texto original, no sentido de criar uma visão mais próxima (i.e., autêntica) da prática performativa em causa (Boorman, 1999; Duckles *et al.*, 2001).

A preocupação com o estudo da prática performativa e as discussões em torno da questão da autenticidade surgiram com os revivalismos da música antiga (i.e., medieval, renascentista, barroca, etc.). Estes assuntos espoletaram também o interesse pela reflexão em relação ao tipo de instrumentos musicais a utilizar (modernos ou históricos) na interpretação dessa música (Duckles *et al.*, 2001; Haskell, 2001). Para muitos intérpretes,

“older music must be improved by performing it, for instance, on modern instruments with their greater volume and brilliance, and even editors of medieval and Renaissance music have often followed the same idea in their own way, modernizing notation to resemble that to which their contemporaries were accustomed. Other musicians, however, began to think that unexpected meanings, and unexpected beauties, might be revealed if older works were performed in a manner close to that heard by the original audiences.” (Duckles *et al.*, 2001: 503).

A organologia, que compreende o estudo dos instrumentos musicais, passou então a ocupar um papel importante ao nível da investigação musicológica, tendo-se afirmado devido à crescente

utilização de instrumentos musicais históricos na interpretação musical de música antiga (Duckles *et al.*, 2001; Butt, 2001; Haskell, 2001).

Na formulação de Adler, algumas questões ao nível da análise e teoria musicais eram consideradas do domínio da musicologia histórica (Parncutt, 2012; Beard & Gloag, 2016). Segundo o autor a análise musical funcionava sobretudo como ferramenta de validação de um canon musical ocidental, sendo que o texto musical era usado como fonte principal de estudo. Ainda hoje, e como referem David Beard e Kenneth Gloag, no livro *Musicology: The Key Concepts*, a análise musical “takes the musical text – usually a score, although also potentially a **sketch** or other form of manuscript with musical notation – as the primary, autonomous object of study (Beard & Gloag, 2016: 13). A referida disciplina atingiu, no entanto, uma maior autonomia com o estabelecimento do conceito de obra musical, abordado especialmente por Lydia Goehr, no ensaio *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, publicado em 1992, a par do estabelecimento da estética e crítica musicais e das transformações ao nível da teoria e pedagogia musicais (Samson, 1999).

Parte da investigação musicológica posterior à teorização de Adler reflete a divisão proposta pelo autor (Beard & Gloag, 2016). Veja-se o caso de Joseph Kerman, autor da importante publicação intitulada *Musicology*, no Reino Unido, e *Contemplating Music*, nos Estados Unidos da América, de 1985, apontada como base para o estabelecimento de uma divisão entre a ‘velha e a nova’ musicologia, que apesar de ter contribuído para uma separação mais efetiva entre a musicologia histórica e outras abordagens sistemáticas como a análise e a teoria musicais usou a mesma linhagem teórica (Cook & Everist, 1999; Williams, 2001; Beard & Gloag, 2016). De acordo com Alastair Williams, no livro *Constructing Musicology*, publicado em 2001, Kerman

“was still able to make distinctions between the historical study of Western art music, theory and analysis, and ethnomusicology, reserving the term musicology for the first one only, thereby placing its concerns dead centre. In so doing, he reflects a divide between a mainstream historical musicology and what was traditionally called systematic musicology.” (Williams, 2001: 2).

Do discurso precedente fica claro que a musicologia histórica é muitas vezes simplesmente designada por musicologia, dada a sua supremacia sobre a musicologia sistemática. Esta postura é também evidente no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, no qual os assuntos tratados em relação à musicologia histórica aparecem descritos sobre a epígrafe da musicologia (Duckles *et al.*, 2001). Como afirma o etnomusicólogo Bruno Nettl: “Historians of Western music came to be associated with the main term, musicology, and other specialities were terminologically treated as subsets.” (Nettl, 1999: 298).

Apesar das mudanças que a musicologia histórica tem incorporado nos últimos anos, o seu objetivo principal continua a assentar na procura pela compreensão das grandes obras musicais do canon ocidental e dos seus contextos histórico, social e cultural, mediante um trabalho metodológico que assenta particularmente na análise e estudo do texto musical (Duckles *et al.*, 2001; Parncutt, 2012; Cook, 2014; Beard & Gloag, 2016).

É neste enquadramento que se procura cercar a investigação no âmbito da musicologia histórica tal como é entendida e aplicada nesta dissertação, a qual “had focused too much attention on text-based projects such as the preparation of manuscripts, dating, cataloguing, editing, biography, transcription and historical performance studies” (Beard & Gloag, 2016: 125).

Etnomusicologia

O termo etnomusicologia é atribuído a Jaap Kunst que o usou no subtítulo do seu livro *Musicologica: a Study of the Nature of Ethno-musicology, its Problems, Methods, and Representative Personalities*, publicado em 1950 (Pegg *et al.*, 2001; Beard & Gloag, 2016). O autor preferiu o termo etnomusicologia em vez de musicologia comparativa, que designava a área disciplinar dentro da musicologia sistemática, como definida por Guido Adler, na qual se inseria inicialmente a investigação etnomusicológica. Investigação essa que consistia sobretudo na análise comparativa de transcrições, com base em notação musical ocidental, de registos musicais, em muitos casos, recolhidos previamente em culturas não ocidentais. Esta prática foi possibilitada pela invenção do gramofone em 1877 (Pegg *et al.*, 2001; Cooley & Barz, 2008). Com efeito, e como referem os etnomusicólogos Timothy Cooley e Gregory Barz, em *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, “early leaders in the field of comparative musicology concentrated their work in newly established archives of sound recordings – the laboratory – and often did little or no fieldwork themselves – so-called armchair analysis” (Cooley & Barz, 2008: 8). Do mesmo volume é também de destacar o seguinte texto do etnomusicólogo Jeff Todd Titon:

“Not long ago, musical transcription was the distinguishing mark of our discipline [...] Music was objectified, collected, and recorded in order to be transcribed; and transcription enabled analysis and comparison. Transcription – that is, listening to a piece of music and writing it down in Western notation – not only became a guild skill but also “wrote across” lived experience, eliminated the life-world, and transformed what was left (sound) into a representation that could be analyzed systematically and then compared with other transcriptions so as to generate and test hypotheses concerning music’s origin and evolution. Today it is not transcription but fieldwork that constitutes ethnomusicology. Fieldwork is no

longer viewed principally as observing and collecting (although it surely involves that) but as experience and understanding music” (Titon, 2008: 25).

Tendo por base as contribuições de diversas disciplinas como a antropologia, a etnografia, a sociologia ou a psicologia, parte da investigação desenvolvida no âmbito da musicologia comparativa passou a centrar-se no sujeito e, como tal, a considerar o trabalho de campo fundamental ao estudo desse sujeito na sua relação com as práticas musicais em escrutínio. Daqui seguiu-se para a constituição da etnomusicologia enquanto disciplina independente da musicologia comparativa, o que se sucedeu por volta de 1950 (Rice, 2008; Parncutt, 2012). Usando uma vez mais as palavras de Timothy Cooley e Gregory Barz:

“The “ethno” in ethnomusicology has always referred to people – any person, any group of people, however they are constituted. Ultimately, if not only and always, we judge our disciplinary success by our ability to “write-across-culture” (ethnography). Music is our path toward people, and if anything distinguishes contemporary ethnomusicology from previous eras of the discipline, it is our practice of talking with, playing music with, experiencing life with the people about whose musical practices we write. [...] field work is experience, and the experience of people making music is at the core of ethnomusicological method and theory.” (Cooley & Barz, 2008: 14).

É este trabalho de campo que distingue as disciplinas com base etnográfica de outras abordagens das humanidades e ciências sociais, como é exemplo a musicologia histórica. No caso da etnomusicologia, como em muitas outras práticas informadas pela etnografia, o trabalho de campo é realizado sobretudo por investigadores ocidentais que durante um determinado período de tempo experienciam no terreno as práticas em estudo, geralmente de cariz não ocidental. De facto, grande parte da investigação etnomusicológica centra-se no estudo das tradições musicais orais de países não ocidentais (Shelemay, 2008; Bohlman, 2008). Mais especificamente, “the musics of non-literate peoples; the orally transmitted music of cultures then perceived to be ‘high’ such as the court and urban musics of China, Japan, Korea, Indonesia, India, Iran and other Arabic-speaking countries; and ‘folk music’” (Pegg *et al.*, 2001: 368). Alguns etnomusicólogos acabam mesmo por assimilar/ aprender essas tradições musicais, passando a transmiti-las nos seus países de origem quando retornados do trabalho de campo (Barz & Cooley, 2008). Mais recentemente, há também etnomusicólogos que se dediquem ao estudo de música ocidental. Pode com isto dizer-se que: “No musical genre, tradition, or related activity is off limits for contemporary ethnomusicologists.” (Cooley & Barz, 2008: 15). Aliás, como referem os etnomusicólogos Jonathan Stock e Chou Chiener: “The other now lives next door” (Stock & Chiener, 2008: 110), razão pela qual:

“Ethnographic fieldwork is also experiencing fundamental structural changes. The classic model of the mid-twentieth century was a minimum of twelve months “away” in some remote locale – the more “exotic” the better. In the first decade of the twenty-first century we find a much broader spectrum of fieldwork situations. For example, today many ethnomusicologists stay at home and study their own community or travel within their own home country to research other communities in our increasingly multicultural society.” (Cooley & Barz, 2008: 13).

Nestas circunstâncias o etnomusicólogo, agora um ‘native fieldworker’ (Cooley & Barz, 2008: 19), desenvolve a sua investigação com base num trabalho de campo em contexto doméstico: ‘domestic fieldwork’ (Cooley & Barz, 2008: 13). Independentemente, no entanto, do campo de trabalho em causa, a investigação etnomusicológica usa diversas metodologias, tais como a observação e/ou participação na expressão musical em estudo, bem como a realização de entrevistas (estruturadas [Titon, 2008] ou semi-estruturadas [Beaudry, 2008]), questionários, etc. (Barz & Cooley, 2008). Como testemunha o etnomusicólogo Harris Berger: “Using interviews, feedback interviews, observation at rehearsal or performances, and participant observation, ethnographers can get a sense of the differing musical forms that are experienced by people” (Berger, 2008: 71). Deste trabalho de campo resultam diversos documentos como notas de campo, fotografias, registos áudio/vídeo, transcrições musicais, transcrições de entrevistas, entre muitos outros (Titon, 2008).

Considerando os recentes desenvolvimentos tecnológicos, diversos etnomusicólogos têm demonstrado que o trabalho de campo se pode constituir igualmente em domínio virtual (Cooley *et al.*, 2008). Ou seja, “our face-to-face fieldwork [...] is today extended with email conversations and queries, including the digital transfer of visual and audio files.” (Cooley & Barz, 2008: 14). O trabalho de campo etnomusicológico vê-se atualmente ampliado ao ponto de acomodar as novas tecnologias como ferramentas de pesquisa e recolha de informação. O telefone ou o computador podem, portanto, ser usados para a realização de trabalho de campo virtual, na medida em que possibilitam a obtenção de novo conhecimento mediante pesquisa na internet ou pelo estabelecimento de comunicação com terceiros via email ou contacto telefónico. Há efetivamente muita informação a ser transmitida hoje-em-dia por estes meios. Em muitos casos, o trabalho de campo virtual precede ou sucede trabalho de campo que contacta diretamente com o sujeito (Cooley *et al.*, 2008). Dizem-nos a este propósito os etnomusicólogos Timothy Cooley, Katharine Meizel e Nasir Syed:

“As the apparatuses of musicmaking change, we must continuously re-imagine the “field,” and redefine how we work there. If the performance and transmission of cultural practices are taking place in an Internet community, a website will make a rewarding research site. If public participation in music hinges on the convergence of old and new media, we must

adjust our methods and embrace that juncture as our field site. And if e-mail is a part of how our consultants interact with others, perhaps it should also play a part in our own ethnographic relationships. However, we cannot enter any field blindly. Twenty-first century technologies emerge and grow with a seemingly unstoppable momentum. It is not only the sheer ubiquity of mediation, and hypermediation, that demands our attention as ethnomusicologists – new technologies offer new modes of communication, at once reflecting and shaping how culture is produced, performed, transmitted, consumed, and understood. But they are also, for many of us, something we take for granted, a part of our own quotidian lives, tools to which we instinctively turn to access and interpret the world around us.” (Cooley *et al.*, 2008: 106).

Não obstante o tipo de trabalho de campo efetuado, acresce que o objetivo primordial de qualquer investigação etnomusicológica assenta na documentação com vista à preservação e transmissão das práticas musicais em estudo. Tal abordagem justifica-se se pensarmos que a etnomusicologia se debruça primordialmente sobre o estudo de tradições musicais orais (Williams, 2001; Cooley & Barz, 2008; Rice, 2008; Shelemay, 2008; Seeger, 2008). Por outras palavras, “musical practices disappear, which leads to methods aimed at their accurate preservation as sound, film, or video recordings. A corollary of this theory-and-method combination is that a practice has been preserved when converted into a recording, that is, into a fixed text or monument” (Rice, 2008: 43).

Novas (outras) abordagens

Sensivelmente desde a década de 90, com a chamada ‘nova musicologia’, tem-se tentado criar uma maior aproximação entre as áreas de estudo supramencionadas, o que tem posto em causa a divisão entre musicologia histórica e etnomusicologia (Barz & Cooley, 2008; Parncutt, 2012). No entanto, não é fácil que o mesmo investigador domine todos os procedimentos metodológicos acima descritos. Talvez por isso, a referida aproximação teime em se efetivar, pelo menos de forma generalizada. De facto, como expressa o etnomusicólogo Philip Bohlman:

“Since the advent of the New Musicology in the early 1990s, much has been made about rapprochement between ethnomusicology and historical musicology, with ethnomusicologists urged to arm themselves with historical tools [...] it is in the failure of historians to turn to fieldwork that we witness one of the reasons the rapprochement has faltered. Historical musicology, with shockingly few exceptions, still does not employ fieldwork, and its view of the past often reflects this all too painfully. It reflects this because

of the human neglect its methods, now in the twenty-first century, uncritically accept.” (Bohlman, 2008: 267).

Já o etnomusicólogo Bruno Nettl afirma que:

“Music historians refer increasingly to anthropological literature, and even to ethnomusicology, in finding models for research and interpretation; ethnomusicologists are more inclined to include Western art-music in their publications and courses. Whether this is a definitive closing of ranks or a faddish diversion is yet to be seen. Nevertheless, it is an indication that musicology – in North America and in Western Europe – continues as a discipline claiming all types of research on music.” (Nettl, 1999: 309).

Deste espírito é de destacar a musicologia empírica, que recorre à análise do texto musical, mas se estende ao ponto de acomodar análises qualitativas e quantitativas sobre (registos de) performances. Nesta abordagem musicológica é dado ênfase à recolha empírica de informação, com base etnográfica (Clarke & Cook, 2004; Beard & Gloag, 2016). Um importante contributo para esta área é o trabalho do musicólogo britânico Nicholas Cook, do qual se destaca o livro *Beyond the Score. Music as Performance*, publicado em 2013. Neste ensaio, o musicólogo é chamado a mover-se para além da partitura e, como tal, a considerar a música *enquanto* performance, como aliás vem sendo prática da etnomusicologia, não estabelecendo a usual distinção entre música e performance (Cook, 1999; Cook, 2013). É por esta razão que Nicholas Cook refere que ‘we are all ethnomusicologists now’ (Cook *apud* Beard & Gloag, 2016: 59). Na verdade, de acordo com o autor:

“Instead of being seen as the beneficiary of analysis, performance is now seen as an object of analysis [...] The difference between the two approaches is profound: at a stroke, performance analysis – as I shall term this approach – removes the authoritarian prescriptiveness of the analysis-to-performance approach, since performers now appear in the role of informants, consultants, or co-researchers. And as that suggests, one of the main research methods that this opens up is the ethnographic study of live performance. Such work ranges from questionnaire-based and interview approaches to a wide variety of observational studies involving situations ranging from teaching to rehearsal and performance: performer-researchers carry out autoethnographic (self-observational) work, as well as what in ethnomusicology is known as participant observation. Indeed all such work might until recently have been described as the ethnomusicology of WAM [Western Art Music]: it is a sign of the changes being wrought by the heightened profile of performance studies that it

now seems more appropriate to think of it as musicological work that draws on ethnographical techniques.” (Cook, 2013: 49).

Em *Beyond the Score* Nicholas Cook combina, portanto, diferentes abordagens disciplinares, nomeadamente a musicologia empírica e os estudos de performance. Nas palavras do autor, “the performance studies approach enhances awareness of the meaning constructed through performance, while the empirical approach provides a foundation for understanding how these meanings are constructed.” (Cook, 2013: 6). Ou seja, no âmbito da musicologia empírica o autor usa uma abordagem etnográfica que se baseia na recolha dos testemunhos de intérpretes, na observação e/ou participação em ensaios e performances musicais, bem como na análise de registos de performances (Cook, 2013). Foi, no entanto, no seio dos estudos de performance, mais especificamente no domínio do teatro, que se estabeleceu o entendimento de que o significado de uma obra é gerado no ato performativo. Daí a designação *music as performance* (Auslander, 2006; Cook, 2013; Cook, 2014). Escreveu o teórico em estudos de performance Philip Auslander no seu artigo *Music as Performance: Living in the Immaterial World*, publicado em 2006:

“I find it strange that the field of theatre and performance studies historically have been reluctant to engage with musical performance. [...] While performance-oriented scholars spurn music, music-oriented scholars generally spurn performance. [...] Over the past six years, I have been working in this gap by trying to bring the insights of performance studies to bear on musical performance. [...] I created and cofacilitate the Working Group in Music as Performance, a floating community that originated in the Performance Studies Focus Group of the Association for Theatre in Higher Education and is also affiliated with Performance Studies international.

Along the way, I have found like-minded companions among musicologists (such as Nicholas Cook and Susan Fast), ethnomusicologists (Harris Berger), communications scholars (Norma Coates), and others who see the value of studying music as performance.” (Auslander, 2006: 261-62).

Muito mais haveria a dizer sobre outras subdisciplinas da musicologia, como a análise e a teoria musicais. Também se poderia ter optado por abordar outros métodos analíticos, como aqueles desenvolvido a partir da semiótica ou da hermenêutica. Estes assuntos não são, no entanto, tratados, visto que a abordagem apresentada nesta dissertação usa uma metodologia empírica com base etnográfica e histórica, com vista à preservação das obras usadas como casos de estudo e, portanto, à continuidade de futuras performances.

III.II O Universo da Conservação & Restauro

“for many people, the idea that the word ‘conservator’ conjures up is that of a person in a white coat unnaturally bent over an easel painting, applying small brushstrokes with a thin brush, perhaps in the solitude of a dark studio, surrounded by magnifying glasses and a number of bottles of different sizes.” (Muñoz Viñas, 2005: 31).

Assim se configura a imagem de uma disciplina, representação que não faz jus, contudo, ao vasto âmbito da conservação e restauro, nem à totalidade dos seus métodos de atuação. De facto, esta disciplina intervém não apenas no restauro de pintura, imagem que geralmente lhe aparece associada, mas também na salvaguarda de outros bens patrimoniais, tais como instrumentos musicais, documentos gráficos, tapeçaria, indumentária, vitrais, louça, mobiliário, construções arquitetónicas, etc. É certo que, em muitos casos, a prática da conservação é guiada pela necessidade de preservar a materialidade do objeto através da aplicação de conhecimento fundamentado cientificamente, daí a alusão frequente à veste branca. Este paradigma da ‘conservação científica’, tal como designado pelo conservador Salvador Muñoz Viñas, tornou-se predominante desde meados do século XX (Muñoz Viñas, 2005).

Por outro lado, acompanhando os desenvolvimentos impostos pela arte contemporânea, os conservadores passaram a ter de lidar com a imaterialidade de diversas práticas artísticas baseadas em eventos performativos, tais como a instalação, a *performance art*, entre outras. Como explicam as conservadoras de arte contemporânea Pip Laurenson e Vivian van Saaze, “contemporary art conservators are increasingly being asked to engage in the conservation of works which constitute live performances. This demonstrates that the categories of what can be considered a conservation object and what are legitimate areas of conservation expertise continue to expand.” (Laurenson & Saaze, 2014: 31). Perante esta nova realidade, verificou-se a necessidade de se pensar novas estratégias de preservação, das quais se destaca a prevalência da prática da documentação, usualmente produzida em colaboração com os próprios artistas, através da realização de investigação empírica com base etnográfica. Um paralelo metodológico pode, portanto, ser estabelecido entre esta abordagem e as práticas aplicadas no contexto da preservação do património musical contemporâneo, acima identificadas. Por esta razão mostra-se pertinente voltarmos-nos agora, com maior detalhe, para a área da conservação de arte contemporânea. Tal incursão visa o estabelecimento de sinergias entre os dois campos de estudo referidos que, como veremos, têm muitos pontos em comum, mas se desconhecem mutuamente. Antes, contextualizemos a conservação de arte contemporânea no seio das teorias e ética da conservação e restauro.

Teorias e ética da Conservação

De acordo com Salvador Muñoz Viñas, a disciplina da conservação e restauro, tal como a conhecemos hoje, estabeleceu-se no século XVIII. Se inicialmente se assistiu a um crescente interesse por uma conservação científica e objetiva, resultante da aproximação às ciências exatas e da utilização de métodos de exame e análise derivados desse contexto, no final do século passado passou a considerar-se, na perspectiva do referido autor, uma teoria contemporânea da conservação, centrada no sujeito como elemento delineador das intervenções de conservação e restauro, e não tanto na materialidade dos objetos. Salvador Muñoz Viñas propôs, por conseguinte, uma divisão entre as teorias clássicas da conservação, baseadas numa busca objetiva da verdade e centradas no objeto, e as teorias contemporâneas, que refletem a subjetividade do processo de conservação ancorado na ponderação em torno dos valores inerentes aos objetos alvo de intervenção (Muñoz Viñas, 2005).

As teorias clássicas da conservação remetem primeiramente para as figuras de John Ruskin (1819-1900) e Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), os quais são considerados por muitos autores os primeiros verdadeiros teóricos da conservação e restauro. O debate que ambos protagonizaram no século XIX incidiu particularmente sobre a conservação e restauro de património edificado. Ruskin defendeu um anti-intervencionismo radical por considerar que o trabalho das gerações passadas conferiu aos edifícios um carácter sagrado. As marcas deixadas pelas referidas gerações fazem parte da essência desses monumentos, não nos sendo permitido tocar-lhes. Este autor admitia assim apenas a possibilidade de manutenção e consolidação de forma a retardar, o mais possível, a perda total do bem patrimonial. Contrariamente, para Viollet-le-Duc não só o restauro era desejável como poderia implicar ‘restabelecer um dado edifício num estado tal que poderia inclusivamente nunca ter chegado a existir’ materialmente, mas que havia sido idealizado na mente do criador. Como refere a historiadora francesa Françoise Choay no livro *Alegoria do Património*: “Esquemáticamente, opõem-se [neste período] duas doutrinas: uma, intervencionista, predomina no conjunto dos países europeus; a outra, anti-intervencionista, é sobretudo característica de Inglaterra. O seu antagonismo pode ser simbolizado pelos dois homens que respectivamente as defenderam com mais convicção e talento: Viollet-le-Duc e Ruskin.” (Choay, 2006: 158).

Confrontado com estas duas doutrinas antagónicas, o arquiteto italiano Camillo Boito (1835-1914) soube recolher o melhor de cada uma para formular uma nova teoria assente na ideia de monumento enquanto documento histórico. Este tentou ser filologicamente verdadeiro a esse documento através da premissa de não lhe adicionar ou eliminar elementos (históricos). Boito foi apenas um dos muitos teóricos que tentou encontrar um equilíbrio entre os extremos propostos por Ruskin e Viollet-le-Duc (Muñoz Viñas, 2005; Choay, 2006). Diversas teorias foram, assim, sendo propostas, dando lugar a consideráveis divergências na forma como o património era abordado em relação à sua conservação e restauro. Para mitigar esta situação muitas instituições fizeram diversas

tentativas de normalização, assistindo-se à promulgação de diversas ‘cartas’: documentos normativos que resultaram de acordos entre profissionais da conservação e restauro e outros especialistas. A primeira carta foi a de Atenas, publicada em 1931, à qual se seguiram muitas outras. À parte destas cartas é de salientar o trabalho de Cesari Brandi (1906-1988), que importantes contributos prestou à conservação e restauro, sendo a carta de restauro de 1972 um reflexo dos princípios éticos defendidos pelo autor (Muñoz Viñas, 2005; Brandi, 2006).

Cesari Brandi dirigiu, entre 1939 e 1961, o Instituto Centrale del Restauro, em Itália. O mesmo publicou, em 1963, o livro *Teoria del restauro*, no qual defendeu a relevância de um fator geralmente negligenciado: o valor artístico de um objeto, “na sua dupla polaridade estética e histórica” (Brandi, 2006: 4). De acordo com a sua teoria os elementos estéticos e históricos são os mais importantes, pelo que devem necessariamente ser considerados aquando do processo de tomada de decisão em relação a qualquer intervenção de conservação ou restauro (Brandi, 2006). Na edição portuguesa do referido livro, intitulada *Teoria do Restauro*, pode ler-se que, para Brandi,

“o restauro constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dupla polaridade estética e histórica, com vista à sua transmissão para o futuro. [...] só se restaura a matéria da obra de arte. [...] o restauro deve visar o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isto seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem apagar nenhum sinal da passagem da obra de arte no tempo.” (Brandi, 2006: 4-6).

Está claro que as teorias clássicas, acima referidas, contemplam a conservação como uma operação que busca a verdade. Isto é, que tem como propósito primordial manter ou revelar a verdadeira natureza ou integridade física/material, histórica e estética de um objeto. Os métodos científicos tornaram-se assim, sobretudo a partir do início do século XX, cada vez mais utilizados para a determinação dessa verdade. Camillo Boito foi o primeiro a defender que o processo de tomada de decisão não deveria ser ditado por gostos pessoais (como acontecia no caso de Ruskin) ou por hipóteses pessoais sobre uma possível idealização do monumento (como defendia Viollet-le-Duc), mas antes por factos objetivos e testados cientificamente. Primeiro, Boito defendeu o uso das chamadas ciências sociais e humanas, nomeadamente a história ou a arqueologia, como fundamentais no processo de tomada de decisão num procedimento de conservação e restauro. Mais tarde, a partir de meados do séc. XX, na chamada ‘new scientific conservation’, expressão utilizada por Salvador Muñoz Viñas, as ciências exatas, tais como a química e a física, passaram a desempenhar um papel importante na conservação, ainda hoje em grande ascensão e utilização (Muñoz Viñas, 2005). Veja-se por exemplo que, em Portugal o atelier de restauro do Museu Nacional de Arte Antiga, fundado em 1911, por José de Figueiredo, passou a laboratório, em 1936,

com a aquisição de equipamento laboratorial, nomeadamente uma ampola de raio-X.²⁰ Tudo isto para demonstrar que, a prática da conservação é, geralmente, guiada pela necessidade de se preservar a verdadeira materialidade do objeto, através da aplicação de conhecimento fundamentado cientificamente (Muñoz Viñas, 2005).

Esta é a ideia que geralmente a comunidade civil tem da conservação e restauro: uma disciplina *quasi* científica que se debruça sobre bens patrimoniais como pinturas, esculturas e construções arquitetónicas e que visa a fixação da integridade física desses bens, numa procura pela manutenção da autenticidade do material original.

Este paradigma da conservação científica começa, todavia, a ser alvo de diversas críticas no final do século XX e inícios do século XXI. Salvador Muñoz Viñas, por exemplo, no seu livro *Contemporary Theory of Conservation* (2005), expõe uma visão contemporânea da disciplina da conservação e restauro ao defender a existência de mecanismos comunicativos inerentes aos objetos de conservação. Nas palavras do autor, “what every conservation object has in common is its symbolic nature: they are all symbols; they all communicate something.” (Muñoz Viñas, 2005: 45). Mais ainda: “Objects are produced, maintained and cared for just because they are useful to us; we use them, and discard them when they cease to be useful. There is neither cruelty in it, nor can a moral judgement be made on the grounds that an object has suffered damage. Objects have no rights; subjects do have them.” (Muñoz Viñas, 2005: 157). A *communicative turn* defendida por Salvador Muñoz Viñas refere-se assim à valorização da função comunicativa e simbólica de um objeto bem como do papel da subjetividade na atividade de conservação e restauro (Muñoz Viñas, 2005).

Anteriormente a esta perspetiva outras teorias da conservação haviam já sido propostas e formuladas com base numa discussão pautada pela subjetividade do processo de conservação ancorado na ponderação em torno dos valores inerentes aos objetos alvo de intervenção. Exemplos disso são as publicações do Getty Conservation Institute (GCI): *Values and Heritage Conservation* (Avrami *et al.*, 2000) e *Assessing the Values of Cultural Heritage* (Torre, 2002). A estas publicações veio juntar-se, mais tarde, uma outra intitulada *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths* (Richmond & Bracker, 2009), da qual se destacam os contributos de Erica Avrami, Cris Caple e Miriam Clavir. Em qualquer um destes volumes é dado realce ao conflito de

²⁰ Informação disponível em “Apontamentos para a História da CR em Portugal”, texto da autoria da Direção-Geral do Património Cultural. Acedido a 11 de maio de 2017 <<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/conservacao-e-restauro-laboratorio-jose-de-figueiredo/apontamentos-para-historia-da-conservacao-e-restauro-em-portugal/>>. Para informações adicionais à cerca da disciplina da conservação e restauro em Portugal consultar: Francisca Figueira (2015) “A disciplina/profissão de conservação-restauro: uma ciência recente e o seu desenvolvimento em Portugal.” *Conservar Património*, 21: 39-51. Doi: 10.14568/cp2014004. Acedido a 11 de maio de 2017 <<http://revista.arp.org.pt/pdf/2014004.pdf>>; e Maria da Conceição Casanova (2011) “De artífice a cientista. Evolução da Conservação e do estatuto profissional do conservador-restaurador de documentos gráficos no AHU (1926-2006)”. Tese de doutoramento FCT/UNL. Acedida a 11 de maio de 2017. <<https://run.unl.pt/handle/10362/8777>>.

valores que está muitas vezes na base de inúmeras intervenções de conservação e restauro, dando-se assim azo a um entendimento da disciplina “as a social process, one that includes the work of many individuals and groups, not just conservation professionals.” (Avrami *et al.*, 2000: 68). Como bem espelham as palavras de Salvador Muñoz Viñas:

“The core notion behind value-led conservation is that conservation decision-making should be based on the analysis of the values an object possesses for different people in order to reach an equilibrium among all the parties involved [...] conservation increases some of an object’s possible functionalities or values, very often at the cost of decreasing others. [...] In all cases, the final decisions regarding these topics must be the result of a compromise, of a negotiation, of a dialogue” (Muñoz Viñas, 2005: 179-81).

Ao nível mais específico da conservação de arte contemporânea, Renée van de Vall, filósofa envolvida em diversos projetos nesta área, apontava já em 1995 precisamente para a inevitabilidade de escolhas trágicas. A autora defende que a conservação implica sempre a escolha entre diversas opções que são sempre indesejáveis e nunca ideais. Ao optarmos por valorizar um ou mais valores outros irão ser comprometidos. Qualquer que seja a opção escolhida haverá sempre perda para o bem patrimonial. Neste cenário, Renée van de Vall sugere que a aplicação de princípios universais deve dar lugar a uma estratégia subjetiva, sendo que as soluções propostas pelo conservador devem resultar da aplicação de uma abordagem caso-a-caso, tendo por base o exemplo de outras intervenções julgadas em face do modelo casuístico (Vall, 2005).

Com a “desmaterialização do objeto artístico”²¹, na década de 60, e com a proliferação de novas técnicas artísticas, os valores associados a uma obra de arte contemporânea tornaram-se mais heterogêneos e, como tal, a probabilidade de o conservador ser confrontado com dilemas inesperados e sérios conflitos entre valores é muito mais acentuada. As obras de *performance art*, por exemplo, tal como nas artes performativas, existem fisicamente apenas no momento específico do evento performativo. Daqui resultam diversos dilemas: O que preservar? A materialidade do evento? Que materialidade? As instruções dadas pelo autor? Neste contexto, é de compreender que a área da conservação de arte contemporânea se tenha tornado, no final do século XX, particularmente crítica do paradigma da conservação científica, devido à dimensão intangível imposta pela produção artística contemporânea.

Nesta linha de questionamento, Renée van de Vall propôs recentemente dois novos paradigmas da conservação: o paradigma da performance (*performance paradigm*), segundo o qual a autora considera que a essência da obra reside essencialmente no seu conceito, que deve ser concretizado

²¹ Esta expressão foi introduzida pela curadora e crítica de arte Lucy Lippard no livro *Six Years. The Dematerialization of the Art Object. From 1966 to 1972*, publicado, pela primeira vez, em 1973.

mediante a performance fiel de instruções previamente estabelecidas que definam as características e identidade da peça, havendo uma relação direta entre instruções e resultado final; e o paradigma processual (*processual paradigm*) que, como o próprio nome indica, entende o processo como parte fundamental da obra, sendo o resultado final indeterminado. Neste caso concreto, o objetivo da conservação passa por transmitir a informação, técnicas e procedimentos necessários à continuidade da obra. Segundo a autora, “if we were to compare both [paradigms] with music, then the performative model would resemble notated music like classical symphonies, whereas the processual model would resemble improvised music.” (Vall, 2015: 14).

Esta interessante relação com o domínio musical, impele-nos agora a olhar com maior detalhe para as problemáticas e estratégias aplicadas em relação à preservação da arte contemporânea, visto que, apesar de recente, a mesma levanta sérios problemas de conservação à semelhança do que se verifica com o património musical contemporâneo.

A Conservação de Arte Contemporânea

Face à efemeridade de muitos dos materiais utilizados, à rápida obsolescência da tecnologia empregue e à importância dos elementos intangíveis e do meio performativo, a documentação tem-se revelado a estratégia mais eficaz para garantir a preservação de obras de arte contemporâneas, em geral, e de instalações, arte efémera e conceptual, *performance art* e obras dependentes do uso de meios eletrónicos analógicos ou digitais, em particular. Porém, só a partir da década de 90 é que a disciplina da conservação de arte contemporânea tomou consciência da necessidade de formulação de novas linhas teóricas e metodológicas, especialmente assentes na produção de documentação como estratégia de preservação.²²

²² Esta realidade verifica-se na investigação conduzida em diversos projetos ou redes de investigação. A saber: *Conservation of Modern Art* (1996-1997); *Variable Media Network* (lançado em 2001 dando origem mais tarde ao projeto *Forging the Future: New Tools for Variable Media Preservation*); *Aktive Archive* (2002-2011); *Capturing Unstable Media* (2003); *Inside Installations: Preservation and Presentation of Installation Art* (2004-2007); *DOCAM – Documentation and Conservation of the Media Arts Heritage* (2005-2010); *Matters in Media Art* (2005-2015); *PRACTICs- Practices, Research, Access, Collaboration, Teaching in Conservation of Contemporary Art* (2009-2011); *New Strategies in the Conservation of Contemporary Art* (2009-2015); *archiv performativ: a model for the documentation and reactivation of performance art* (2010-2012); *Performance and Performativity* (2011); *Collecting the Performative: A research network examining emerging practices for collecting and conserving performance-based art* (2012-2014); *NeCCAR (Network for Conservation of Contemporary Art Research)* (2012-2014); *Presto4U* (2013-2015); *Media in transition* (2014-2016); *NACCA (New Approaches in the Conservation of Contemporary Art)* (2015-2019). Em Portugal, especial atenção deve ser dada ao projeto *Documentação de Arte Contemporânea* (PTDC/EAT-MUS/114438/2009) (2011-2013).

Destes projetos e doutras iniciativas resultaram ainda diversos encontros, conferências e simpósios relacionados com o tema, tais como: *From Marble to Chocolate* (1995); *Modern Art: Who Cares?* (1997); *Mortality Immortality? The Legacy of 20th Century Art* (1998); *Preserving the Immaterial: A Conference on Variable Media* (2001); *Echoes of Art: Emulation as a Preservation Strategy* (2004); *Object in Transition. A Cross Disciplinary Conference on the Preservation and Study of Modern and Contemporary Art* (2008); *Contemporary Art: Who Cares?* (2010); *Recollecting the Act. On the transmission of performance art* (2011); *Cultures of Conservation* (2012); *Authenticity in Transition: Changing Practices in Contemporary Art Making and Conservation* (2014); *Media in Transition* (2015); *Saving the Now: Crossing Boundaries to Conserve Contemporary Works* (2016); *Material Futures: Matter, Memory and Loss in Contemporary Art Production and Preservation* (2017). De destacar a realização, em Portugal, das seguintes conferências internacionais

A prática da documentação no seio da conservação e restauro não é nova, visto que os conservadores têm por hábito documentar as intervenções de conservação/restauro que efetuam. A diferença está na abordagem que os conservadores de arte contemporânea impõem à prática da documentação que é por eles empregue como metodologia de intervenção (Heydenreich, 2011; Dekker, 2013; Wharton, 2015). No contexto da disciplina da conservação de arte contemporânea, a documentação ganha assim uma outra evidência, uma vez que os conservadores lidam com obras que podem ser compostas por uma multiplicidade de materiais, geralmente não tradicionais, do quotidiano, *ready-made* e também mais perecíveis, sendo que em alguns casos são confrontados com práticas artísticas totalmente efémeras e/ou baseadas no meio performativo e em tecnologia analógica/digital (Buskirk, 2003). Assim: “To ensure the long-term preservation of contemporary and modern art, accurate documentation is vital.” (Norris, 1999: 133). Ou como refere Vivian van Saaze: “An artwork’s visual and written documentation as a form of *materialized* memory is considered invaluable to its perpetuation. This is the case for traditional art objects, but even more so for complex, variable, contemporary artworks” (Saaze, 2015: 56).

A obra *Notion Motion* (2005), por exemplo, de Olafur Eliasson (n.1967), pertencente à coleção do museu Boijmans Van Beuningen, em Roterdão, usa materiais tais como água, madeira e luz de forma a incorporar o movimento do visitante/observador na paisagem visual proposta pelo autor (ver figura III.1). Na verdade, *Notion Motion* consiste basicamente em grandes estruturas repletas de água, sobre as quais é colocada uma longa passagem em madeira por onde é dado ao público a oportunidade de caminhar e assim interagir com a obra. As vibrações produzidas pelo movimento dos visitantes são convertidas em ondulação na superfície da água. Por sua vez, essa ondulação é depois projetada. Água e madeira são descartadas no final de cada período expositivo, permanecendo em posse do museu apenas uma série de instruções indispensável à re-materialização

dedicadas ao assunto em escrutínio: *Redefining the Museum for Contemporary Art* (2007); *A Arte Efémera e a Conservação: O paradigma da Arte Contemporânea e dos Bens Etnográficos* (2008); e *Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art* (2013).

Importantes publicações são igualmente dignas de nota, nomeadamente: *Mortality Immortality? The Legacy of 20th Century Art* (Corzo, 1999); *Permanence Through Change: The Variable Media Approach* (Depocas et al., 2003); *Modern Art: Who Cares?* (Hummelen & Sillé, 2005); *Art Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context* (Hermens & Fiske, 2009); *Art D’aujourd’hui Patrimoine de Demain: Conservation et Restauration des Œuvres Contemporaines* (Stefanaggi & Hocquette, 2009); *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Reflections on the Roots and the Perspectives* (Schädler-Saub & Weyer, 2010); *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks* (Scholte & Wharton, 2011); *Ephemeral Monuments. History and Conservation of Installation Art* (Ferrari & Pugliese, 2013); *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives* (Noordegraaf et al., 2013); *Authenticity and Replication. The ‘Real Thing’ in Art and Conservation* (Gordon et al., 2014); *Tra Memoria e Oblivio. Percorsi nella conservazione dell’arte contemporanea* (Martore, 2014); *Authenticity in Transition. Changing Practices in Art Making and Conservation* (Hermens & Robertson, 2016); *Saving the Now: Crossing Boundaries to Conserve Contemporary Works* (Nevin et al., 2016), entre muitos outros volumes. Em Portugal é de apontar para o lançamento, em 2007, por parte da Associação Portuguesa de Historiadores de Arte (APHA) e do Museu do Chiado, do nº 5 da revista eletrónica @pha.boletim dedicado ao tema “Preservação da Arte Contemporânea” (Matos, 2007). Ao que se soma a publicação intitulada *A Arte Efémera e a Conservação: O paradigma da Arte Contemporânea e dos Bens Etnográficos* (Macedo & Silva, 2010) e ainda o número 4, da série W, da *Revista de História da Arte*, da Universidade Nova de Lisboa, com a designação “Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art” (Matos et al., 2015).

de *Notion Motion*. Como refere a equipa responsável pelo estudo sobre a preservação desta obra, no âmbito do projeto *Inside Installations: Preservation and Presentation of Installation Art*:

“Since Notion Motion is built anew every time it is installed and new materials are used, physical preservation has no relevance at all. Precise documentation, both of the material aspects and the concept, on the other hand, are extremely important. Only through this, it is possible to preserve the work for the future.” (Groot *et al.*, 2007: 2).

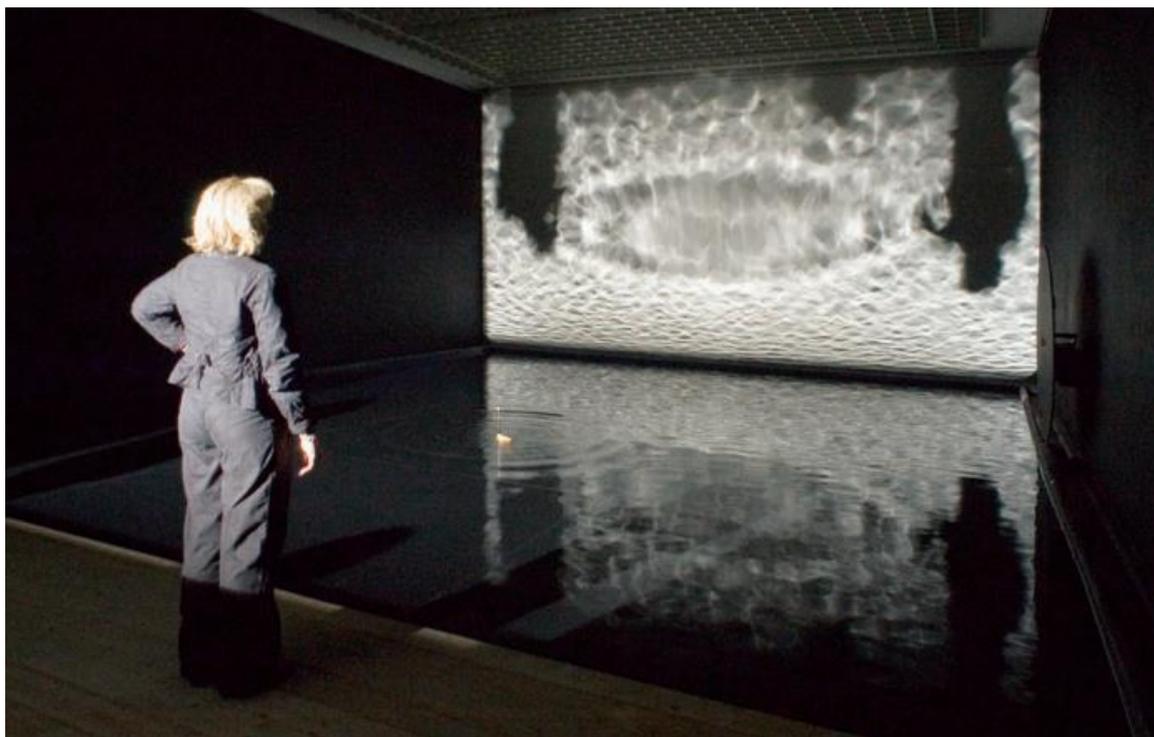


Figura III.1

Notion Motion de Olafur Eliasson, 2005.

Daqui se depreende que o segredo para a longevidade do património artístico contemporâneo reside, não na sofisticação do medium utilizado, mas na relação estabelecida entre a obra e esse meio (Rinehart & Ippolito, 2014). Também neste encadeamento são de mencionar os *wall drawings* de Sol LeWitt (1928-2007). À primeira vista, uma obra como *Wall Drawing 146. All Two-Part Combinations of Blue Arcs from Corners and Sides and Blue Straight, Not Straight and Broken Lines* (1972; ver figura III.2) pode afigurar-se perecível, uma vez que se está na presença de traços/desenhos a azul feitos diretamente sobre a parede do espaço expositivo, o que implica que, com o término da exposição, a obra venha a desaparecer, devido à repintura da parede, de forma a dar lugar a novas propostas curatoriais. No entanto, tais desenhos são usualmente dados a realizar a assistentes que seguem um conjunto de instruções definido pelo autor. Esta prática levou Sol LeWitt a estabelecer uma comparação entre os seus *wall drawings* e o domínio musical (Buskirk,

2003). Nas palavras do artista: “I think of them [*wall drawings*] like a musical score that can be redone by any or some people. I like the idea that the same work can exist in two or more places at the same time.” (LeWitt *apud* Vall, 2015: 12).

Desde a morte de Sol LeWitt, em 2007, que o estúdio LeWitt, coordenado por John Hogan, com mais de 30 anos de experiência, tem supervisionado a re-execução das suas obras (Vall, 2015). Com efeito, os *wall drawings* de Sol LeWitt são regularmente recriados não havendo sinais de que venham a desaparecer. Ou seja, eles desaparecem, mas a documentação existente assegura a possibilidade de poderem voltar a existir. Isto acontece porque as especificidades destas obras se encontram descritas na dita documentação, podendo os *wall drawings* ser re-materializados a cada nova exposição sem, todavia, ser necessária a preservação dos materiais associados ao momento inaugural de apresentação (Constantine, 1999; Ippolito, 2014b). O mesmo é verdadeiro para o caso de *Notion Motion*.



Figura III.2

Wall Drawing 146. All Two-Part Combinations of Blue Arcs from Corners and Sides and Blue Straight, Not Straight and Broken Lines de Sol LeWitt, 1972.

Refletindo no caso de obras dependentes do uso de meios eletrônicos consideramos o exemplo de *Predictive Engineering* (1993-presente; ver figura III.3), da autoria de Julia Scher (n.1954) e pertencente à coleção do San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA). Tal como referem Robin Clark e Michelle Barger, elementos da equipa responsável pelo estudo sobre a preservação desta obra, no âmbito do projeto *The Artist Initiative, Predictive Engineering* apresenta-se como obra paradigmática dos desafios enfrentados pelos conservadores no que toca à preservação de obras dependentes da utilização de tecnologia digital. Esta instalação audiovisual, com vídeo em tempo real (que capta o público que passa) combinado com áudio e vídeo pré-gravados, entre outros elementos, emprega sistemas de vigilância para levantar questões sobre identidade, segurança pública e privacidade pessoal. Esta composição é finalmente projetada em diversos monitores espalhados pelo espaço expositivo, que reagem à passagem e movimento dos visitantes (Clark & Barger, 2016). Mais especificamente:

“This omnivorous, episodic, multi-platform media artwork presents live video feeds combined with pre-recorded footage and graphic overlays displayed on monitors in the museum’s galleries and other public spaces. [...] employs surveillance technologies, slapstick humor, and a seductive yet unreliable narrator to raise questions about identity, public safety, and personal privacy.” (Clark & Barger, 2016: 25).

De acordo com as instruções dadas pela artista a obra deve ir-se adaptando ao fluxo tecnológico, ainda que a cada nova apresentação seja sempre necessário incluir elementos de instalações passadas. Em 2016, surgiu a oportunidade de expor *Predictive Engineering* no SFMOMA, passados quase cerca de vinte anos da sua última apresentação, em 1998, também no SFMOMA. Para a mais recente exibição foi necessária uma equipa interdisciplinar composta por curadores, conservadores, um engenheiro de som, um web designer, um programador informático e um historiador de arte, de forma a trazer novamente a obra a público apesar da sua curta existência (Clark & Barger, 2016). Esta vasta equipa foi fundamental à eficaz atualização de todo o sistema de software e hardware associado, dada a rápida obsolescência tecnológica em causa. Segundo Julia Scher, em comunicação proferida na conferência internacional *Media in Transition*²³, em 1993 haviam sido utilizados diversos computadores Amiga atualmente descontinuados e em desuso desde meados da década de 90. Na mostra de 2016 para além de terem sido empregues computadores recentes foi ainda usado o software Max/MSP em alternativa ao ambiente de programação inicialmente utilizado, o Scala.²⁴

²³ Conferência que teve lugar na Tate Modern (Londres), em novembro de 2015, com organização da Tate Modern em colaboração com o GCI e o Getty Research Institute (GRI).

²⁴ O registo vídeo da intervenção de Julia Scher no painel “Predictive Engineering by Julia Scher: A Case Study from the Artist Initiative, San Francisco Museum of Modern Art”, apresentado no âmbito da conferência *Media in Transition*, está disponível em <<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/media-transition>>. Acedido a 17 de maio de 2017.

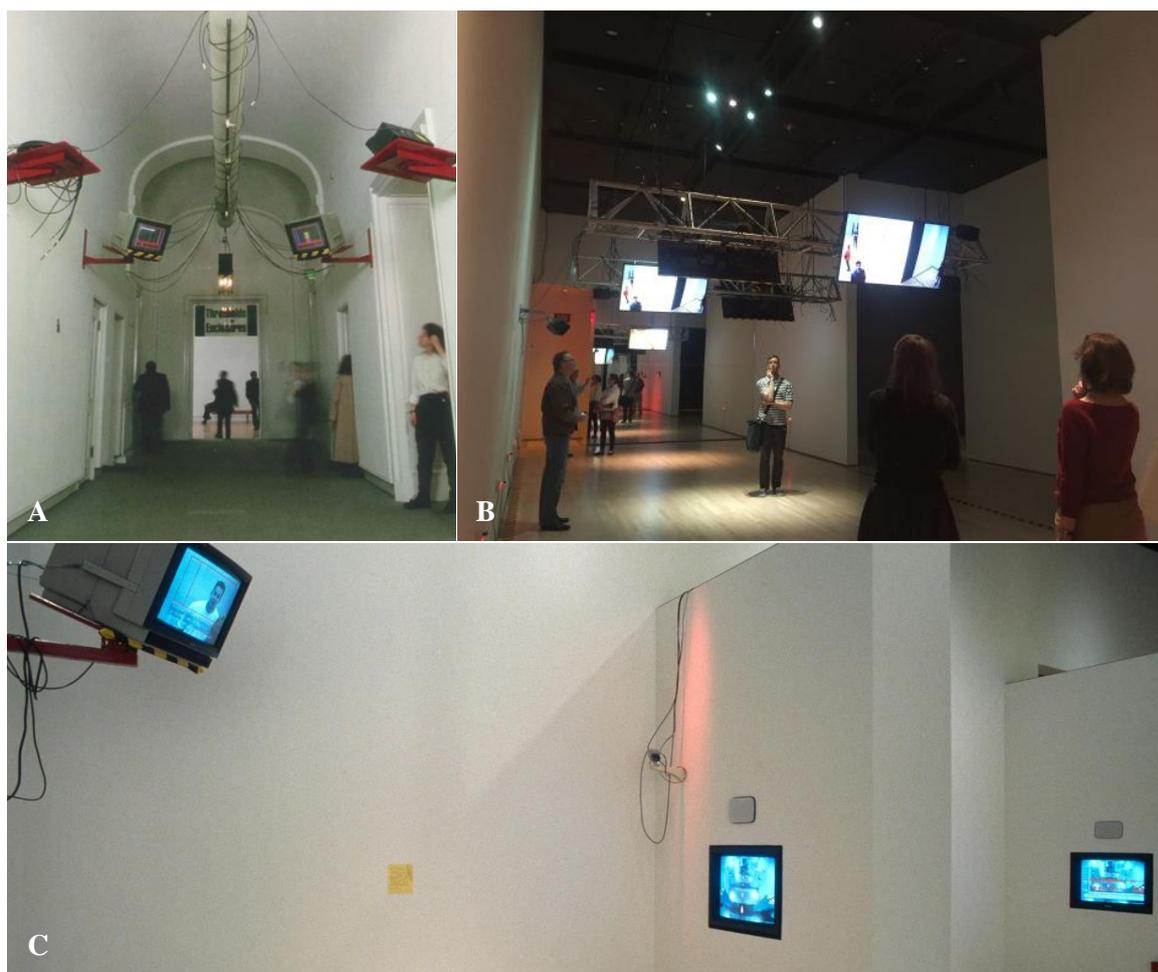


Figura III.3

Predictive Engineering de Julia Scher. Obra exposta no SFMOMA: A (1993) /B (2016)/ C (1998).

Obras como *Predictive Engineering* são especialmente vulneráveis. Isto deve-se à dependência do uso de tecnologia digital em constante desenvolvimento e alteração. Em muitos casos, poucos anos são suficientes para que as obras deixem de poder ser mostradas (Real, 2001; Laurenson, 2001; 2014; Hölling, 2014). Esta situação torna-se evidente no testemunho de Richard Rinehart, segundo o qual, “one cannot leave a work of digital art in the vault and come back to exhibit it once every seven years; it will have become inoperable even in that short time.” (Rinehart, 2014a: 215). Também o artista vídeo Bill Viola (n.1951) testemunhou os problemas inerentes à rápida obsolescência tecnológica aquando da preparação de uma exposição de várias obras suas no Whitney Museum of American Art, em 1998. Nas palavras do artista: “I realized with horror that some of the pieces I produced less than twenty years ago were no longer playable in their original form. The tape on which they were recorded had deteriorated beyond repair. Most were made on formats that are no longer being manufactured.” (Viola, 1999: 87). Mostra-se assim premente que as obras dependentes do meio eletrónico sejam submetidas a intervenções frequentes de migração, emulação/virtualização ou reinterpretação (Stringari, 2003; Falcão *et al.*, 2014). Para que tal seja

exequível é necessário todo um trabalho prévio de documentação acerca: i) das especificações do sistema de hardware e software em causa; ii) do código usado na programação, sempre que possível; iii) das intenções do artista face ao papel que desempenha o equipamento de hardware e software utilizado ou a utilizar; iv) do contexto de produção e apresentação das obras, etc. (Falcão, 2010a; Dekker, 2010; Enge & Lurk, 2013; Falcão, *et al.*, 2014).

Qualquer um dos casos supramencionados, para além de demonstrar a premência da documentação como estratégia de preservação, espelha a necessária variabilidade inerente a cada novo procedimento de exposição/ apresentação. Por outras palavras, a sobrevivência do património artístico que usa material efémero, equipamento eletrónico, analógico ou digital, e/ou o meio performativo envolverá sempre algum tipo de variação/alteração ao longo do tempo (Vall *et al.*, 2011; Rinehart & Ippolito, 2014; Dekker, 2016; Hölling, 2016a). Tais obras não contemplam, portanto, um único estado (Viola, 1999; Laurensen, 2001). É neste contexto que surge a ‘abordagem biográfica da obra’, proposta por Renée van de Vall, Hanna Hölling, Tatja Scholte e Sanneke Stigter, em 2011, no âmbito do projeto *New Strategies in the Conservation of Contemporary Art*. De forma a acomodar a referida variabilidade sem, no entanto, comprometer a integridade artística das obras, as autoras adotaram a abordagem biográfica, partindo da noção de trajetória definida pelos antropólogos Bruno Latour e Adam Lowe. Segundo Vall *et al.*, a ‘biografia’ de uma obra é composta pelas diferentes trajetórias que a mesma assume ao longo do tempo, visto que é impossível re-instalá-la sempre exatamente da mesma forma. A documentação dessa ‘biografia’ torna-se essencial, uma vez que pode ser considerada “part of conserving the work. Not only because examination of decisions taken in the past and the work’s exhibition history underlies sound decisions in the present, but also because each new chapter added today makes decisions transparent for conservators in the future” (Vall *et al.*, 2011: 7).

Neste sentido, o conservador, em especial o de arte contemporânea, deve ser entendido como um gestor de mudança, pelo que a documentação possui um papel fundamental nessa gestão. Como especifica a conservadora de arte contemporânea da Tate Modern Patrícia Falcão: “A ideia central para a preservação neste momento é a gestão da mudança, ou seja, certificarmos-nos que as obras vão sendo alteradas o melhor possível para poderem continuar a ser mostradas.” (Falcão, 2010b: 110). Esta gestão não é, todavia, isenta de problemáticas, uma vez que os conservadores são frequentemente confrontados com questões, tais como: Qual o grau dessa mudança? O que pode ser alterado? Em que contexto? Qual a opinião do artista sobre o assunto? (Saaze, 2013).

Para Vivian van Saaze em vez de um zelador passivo, o conservador de arte contemporânea tende assim a aproximar-se de um co-criador/ co-produtor ou mesmo de um intérprete (Saaze, 2009a; 2010; 2011; 2013). Isto impõe-se se considerarmos que, como refere Renée van de Vall: “Time-based media installations [...] and in fact installations in general, are works that resemble notated music or theatre plays more than sculptures or paintings, because they are created and recreated according to instructions, just like a script or score stipulates what properties are essential

and what properties [are] merely accidental or variable.” (Vall, 2015: 11). Não se estranhe pois que, diversos tenham sido os artistas contemporâneos a estabelecer uma analogia entre as suas criações e o domínio musical. Um exemplo é o caso de Sol LeWitt, mas existem muitos outros, descritos em bibliografia, nomeadamente Bill Viola (Viola, 1999), Nam June Paik (1932-2006) (Hanhardt, 2003; Hölling, 2017) e Alberto Carneiro (1937-2017) (Macedo, 2008), no panorama nacional, só para citar alguns dos nomes mais referenciados neste contexto. Em 1999, Derk van Wegen foi dos primeiros conservadores a considerar a dita analogia e, como tal, a propor um modelo de conservação mais próximo das artes performativas, em especial do teatro e da música (Wegen, 2005), tendo sido seguido por William Real (2001), Richard Rinehart (2003; 2004; 2007), Pip Laurenson (2005; 2006), Jon Ippolito (2008), Vivian van Saaze (2010; 2013), Oscar Chiantore & Antonio Rava (2012), Annet Dekker & Vivian van Saaze (2014); Renée van de Vall (2015), Joanna Phillips (2015); Julia Noordegraaf (2015), Rebecca Gordon (2015), Hanna Hölling (2016b; 2017), entre outros.

Como especifica o curador e artista Richard Rinehart, “the question is not whether artworks are variable at all; sculptures, installations, new media works, and paintings all change over time. Rather, the question is how much they can vary while retaining their integrity. The solution is to ask – ask the artist, ask everyone” (Rinehart & Ippolito, 2014: 55). Neste sentido impõe-se a produção de documentação sobre o conceito, materiais, contexto de criação e apresentação das obras e outros elementos tangíveis e intangíveis, a par do registo da intenção artística, mediante a recolha de toda a informação publicada e não publicada sobre os artistas e as obras alvo de investigação. Por outras palavras: “Creating this documentation involves considerable time and labor to record what the work has been, what it is, and what it can be in the future.” (Wharton, 2015: 181). Esta prática usa a história oral como metodologia de investigação, uma vez que incide especialmente no trabalho com as fontes orais (i.e., o artista, pessoal do museu que trabalhou com o artista, assistentes, amigos próximos, investigadores, críticos...). A fonte de informação mais importante é sem dúvida o artista, quando disponível (Davenport, 1995; Saaze, 2009a; Gordon, 2011; Huys, 2011; Sommermeyer, 2011; Beerkens, *et al.*, 2012, etc.).

A recolha de informação junto dos artistas, no âmbito da conservação de arte contemporânea, foi iniciada, nas décadas de 70 e 80, por Erich Gantzert-Castrillo (na época, conservador-restaurador no Museu de Arte Moderna de Frankfurt), através da realização de um questionário, que incidiu sobretudo sobre o conhecimento acerca da origem dos materiais e técnicas utilizados (Gantzert-Castrillo, 1999; Weyer & Heydenreich, 2005). Esta metodologia é ainda hoje especialmente aplicada no contexto da *Variable Media Network* (VMN) através do que a rede designou de “Variable Media Questionnaire” (VMQ), abordado com maior detalhe na terceira parte desta dissertação (Ippolito, 2003).

Na década de 90, Carol Mancusi-Ungaro, responsável, à data, pelo departamento de conservação e restauro da Menil Collection, em Huston, iniciou um projeto de realização de entrevistas

presenciais a artistas, com o intuito de obter informação detalhada sobre as especificidades dos materiais e técnicas por eles utilizados, bem como relativamente às suas atitudes face ao envelhecimento das obras, entre outros assuntos (Mancusi-Ungaro, 2005). Esta práxis tem sido alvo de investigação consistente, a qual serviu de base para a elaboração do manual intitulado *The Artist Interview for Conservation and Presentation of Contemporary Art: Guidelines and Practice*, publicado em 2012 (Beerrens *et al.*, 2012). Neste livro, é dada ênfase à realização de entrevistas semi-estruturadas. Beerrens *et al.* apontam também para a importância da constituição prévia de um guião, que deve ser organizado de forma a contemplar inicialmente questões abertas e gerais, sendo progressivamente delineado para conter perguntas cada vez mais específicas e particulares. Os autores do referido livro chamam igualmente a atenção para o cuidado a ter na escrita do guião, e consequentemente das questões a colocar, de forma a não se induzirem as respostas do entrevistado, condição fundamental à validação da informação recolhida com esta abordagem (Beerrens, *et al.*, 2012). O referido manual contou com o contributo de outros dois documentos: *Guide to good practice: Artists' Interviews*, lançado pela International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA), em 2002; e *Concept Scenario: Artists' Interviews*, publicado pelo Netherlands Institute for Cultural Heritage (Instituut Collectie Nederland; ICN) e pela Foundation for the Conservation of Modern Art (Stichting Behoud Moderne Kunst; SBMK), em 1999. Todos estes manuais enfatizam a importância da integração das metodologias das ciências sociais e humanas, sobretudo da etnografia, na conservação. Esta ideia atravessa diversos escritos na área da conservação de arte contemporânea (Saaze, 2009a; 2010; 2013; Macedo, 2014, etc.), cenário que motivou o estabelecimento de diversas sinergias entre a conservação de bens etnográficos e de obras de arte contemporâneas (Macedo & Silva, 2010; Marçal, 2012; Lane & Wdowin-McGregor, 2016; McHugh & Gunnison, 2016; Peters, 2016).

Outro aspeto a realçar neste encadeamento prende-se com o crescente reconhecimento da necessidade da investigação assentar na observação e/ou participação em procedimentos de re-instalação, re-materialização, re-interpretação ou re-performance da(s) obra(s) que se pretende documentar. O objetivo desta metodologia passa pela recolha de informação, sobretudo visual e sonora (i.e., fotografias, vídeos, registos áudio, etc.), que possibilite posteriormente o estabelecimento de diretrizes concretas que auxiliem em futuras exposições ou apresentações das obras (Jones, 2003; Dekker, 2013; Liu *et al.*, 2016). Diversos autores têm defendido a importância dos referidos procedimentos, na medida em que parte significativa das obras não é apresentada regularmente, nem documentada adequadamente, pelo que se encontra em risco de desaparecer. A re-instalação, re-materialização, re-interpretação ou re-performance dessas obras permite estabelecer a manutenção da memória que lhes é intrínseca, o que ajuda a prolongar o seu tempo de vida (Matos, 2010; 2015; Scholte, 2010). Como afirma Annet Dekker, “presentation leads to preservation.” (Dekker, 2013: 163). Ou nas palavras de William Real: “Aside documentation “repeat performances” of installations are perhaps the best guarantee for survival.” (Real, 2001:

218). Na verdade, existe todo um conhecimento tácito difícil de expressar em palavras, tornando-se estes momentos ocasiões únicas para a sua transmissão, tanto da parte do artista como do próprio conservador (Stigter, 2015; Hölling, 2017; Marçal *et al.*, 2017). Como referem os conservadores de arte contemporânea IJsbrand Hummelen e Tatja Scholte: “We can know more than we can tell” (Hummelen & Scholte *apud* Oliveira, 2016: 56).

A triangulação na validação de toda a informação obtida, através das metodologias acima descritas, é fundamental (Low, 2002; Saaze, 2009a). Trata-se de um procedimento utilizado no âmbito dos estudos etnográficos, que implica o cruzamento da informação recolhida com as diferentes fontes de informação e métodos de investigação. Na verdade, o confronto entre a informação obtida em entrevistas com outras fontes, como textos críticos e notas de campo, ajudará a criar um corpus de conhecimento mais fiel ao contexto original da obra e à intenção artística (Saaze, 2009a).

O conservador segue, finalmente, para a finalização do seu trabalho de documentação através da constituição de fichas/dossiers de obra ou artista (Huys, 2000). Esta documentação deve também incluir informação sobre o próprio processo de conservação/ documentação numa abordagem autoetnográfica. Isto é, não só a documentação deve refletir os dilemas enfrentados pelo conservador, mas também o caminho seguido e o seu impacto no futuro da obra. O conservador deve, portanto, questionar-se a si próprio e refletir acerca das implicações que as suas ações e decisões poderão ter na perceção das obras (Stigter, 2015; 2016).

Em suma, o conservador de arte contemporânea é chamado não apenas a recolher, mas sobretudo a criar nova documentação, a qual é informada por investigação empírica produzida em diversos momentos de indagação etnográfica (Saaze, 2009a; 2010; 2013; 2015).

Como especifica o sociólogo Howard Becker, “all artistic work, like all human activity, involves the joint activity of a number, often a large number, of people, through whose cooperation the art work we eventually see or hear comes to be and continues to be.” (Becker *apud* Taruskin, 2010: xvii). É precisamente pelo envolvimento de conservadores, musicólogos, compositores, intérpretes e muitos outros especialistas que o presente estudo pretende atravessar a fronteira que separa as áreas da preservação da arte contemporânea e da conservação do património musical contemporâneo que, como vimos, têm muito em comum, desde as problemáticas às metodologias de preservação em causa. Diz-nos Hannah Bosma que, efetivamente, “the preservation of electroacoustic music could benefit from the rich theory and experience in the field of media art preservation. A cross fertilization of the preservation practices of media art and electroacoustic music could be fruitful for both domains.” (Bosma, 2016: 274). A investigação apresentada nesta

dissertação segue justamente nessa linha, também defendida por Guillaume Boutard na sua tese de doutoramento intitulada “Preserving the intelligibility of digital archives of contemporary music with live electronics: a theoretical and practical framework” (Boutard, 2013). Em suma, a presente investigação doutoral versa, empiricamente, sobre a preservação da música de um passado recente, com particular atenção ao caso nacional e, teoricamente, sobre a criação de sinergias entre ambas as áreas de investigação supramencionadas, de tal forma que possam informar futuros trabalhos de preservação, tanto ao nível do património musical contemporâneo como de outras práticas artísticas geralmente abordadas pela conservação de arte contemporânea, não se limitando ao domínio da *media art*.

PARTE II

EM TORNO DAS OBRAS:

***PROCESSO DE DOCUMENTAÇÃO – METODOLOGIA,
ESTRATÉGIAS, DESAFIOS E RESULTADOS***

Nada de grandioso jamais foi alcançado sem entusiasmo
Ralph Waldo Emerson

Já muito se disse sobre a necessidade de produção de documentação como forma de salvaguardar a transmissão do património recente para as gerações futuras. Voltemo-nos agora mais para a prática, aqui tratada nos casos, por esta ordem, de *Libera me*, *Jogo Projectado I*, *Jogo Projectado II* e *Itinerário do Sal*, abordados à luz do processo de documentação aplicado, no que toca à metodologia e estratégias utilizadas e aos desafios e resultados evidenciados. De notar que o discurso que se apresenta de seguida tem como complemento os *cadernos musicais* elaborados para cada uma das obras em estudo que, como já se disse, não podem ser disponibilizados livremente devido a constrangimentos impostos por direitos de autor, estando, contudo, acessíveis no DCR e no CESEM, somente para fins académicos, científicos e/ou não lucrativos. Note-se, no entanto, que parte significativa da informação agregada nos referidos cadernos se encontra acessível nesta dissertação, nomeadamente partituras e outros documentos necessários à performance musical. Apenas os registos áudio e/ou audiovisuais não podem ser disponibilizados.

IV. *Libera me* (1977, 1979, 1981)

IV.I Descrição geral da obra

Com coreografia de Vasco Wellenkamp (n.1942), música de Constança Capdeville (1937-1992) e cenografia e figurinos de Emília Nadal (n.1938), *Libera me* nasceu como uma obra verdadeiramente interdisciplinar já que desde a sua conceção inicial envolveu um trabalho colaborativo com intervenção de três áreas distintas: a dança, a música e as artes plásticas. Todavia, a obra tem sido recordada sobretudo pela música de Constança Capdeville, visto que os únicos estudos lhe foram dedicados se inserem no âmbito disciplinar da musicologia, os quais têm por base a partitura, bem como, em alguns casos, o único registo áudio comercial da obra (na versão para concerto), gravado em 1986 e lançado pela PortugalSom em 1991. No entanto, *Libera me* é muito mais do que apenas a música de Constança Capdeville. Ou melhor, futuras apresentações desta obra serão certamente mais completas se a música de Constança Capdeville for entendida num cenário mais alargado, o qual pode, sem dúvida, ser complementado considerando-se as intervenções de Vasco Wellenkamp e Emília Nadal. O que se pretende aqui é trazer à luz o que terá sido outrora *Libera me* em todas as suas versões, nomeadamente, de bailado (1977), de concerto (1979) e de concerto e bailado (1981). Procurar-se-á então ilustrar a génese da obra na sua versão para bailado, com coreografia de Vasco Wellenkamp, música de Constança Capdeville e cenografia e figurinos de Emília Nadal. Acresce que, se trará também à memória em que contexto surgiram as versões de concerto (que trata apenas a música de Constança Capdeville) e de concerto e bailado (em que dança, música e artes plásticas coexistiram finalmente em perfeita simbiose).

Versão de bailado (1977)

A ideia para a criação de um bailado parte geralmente do coreógrafo que, tendo por base um trecho ou obra musical previamente composto/a, lhe ‘dá movimento’. Comum neste processo criativo é a colaboração de artistas plásticos que, partindo das ideias dos coreógrafos, dão forma aos cenários e figurinos dos bailados (Leaman, 2016). No caso de *Libera me*, nomeadamente no que respeita à versão para bailado, de 1977, tal não se processou exatamente desta forma. Antes, a obra resultou da criação simultânea de três autores: Vasco Wellenkamp, Constança Capdeville e Emília Nadal.

Disse-nos Vasco Wellenkamp que, ao regressar dos Estados Unidos da América, em meados da década de 70, sentiu vontade de coreografar um ambiente musical que remetesse para “um desafio de tensões”, incorporando canto gregoriano, canto de outras culturas e ainda música litúrgica barroca. Daí terá surgido a ideia para a criação de um bailado com música composta expressamente para o efeito. Por indicação de Maria Madalena de Azeredo Perdigão, o coreógrafo dirigiu o convite a Constança Capdeville que prontamente se mostrou interessada em participar no projeto, que contou também com a colaboração da artista plástica Emília Nadal.²⁵

No que se refere a *Libera me* houve, portanto, um trabalho de equipa. Nas palavras do coreógrafo: “Não escolhi previamente uma música a meu gosto. Tive de estar disponível para me adaptar e ir evoluindo em conformidade com o gosto e a sensibilidade das minhas duas colaboradoras.” (em 2º programa da temporada de 1976/77 do Ballet Gulbenkian). Apesar da iniciativa para a criação desta obra ter partido, efetivamente, do coreógrafo, o facto é que todo o trabalho de criação coreográfica, musical e cenográfica foi sendo desenvolvido em paralelo pelos três autores envolvidos. No 2º programa da temporada de 1976/77 do Ballet Gulbenkian, e no âmbito de uma entrevista a Vasco Wellenkamp (VW), Constança Capdeville (CC) e Emília Nadal (EN), o entrevistador Carlos Pontes Leça (CPL) refere, a este propósito, que:

“Em relação a *Libera me*, o primeiro facto para o qual se deve chamar a atenção é o de ser um bailado que é fruto de um trabalho de colaboração conjunta entre um coreógrafo, um artista plástico e um compositor musical. Entre nós, se a colaboração entre os dois primeiros tem sido normal e corrente, já o mesmo se não pode dizer da intervenção daquele terceiro elemento. [...] Ao longo da história do Ballet Gulbenkian – e já lá vão mais de onze anos – houve apenas um exemplo deste tipo: a *Encruzilhada*, em 1968, com coreografia de Francis Graça sobre música escrita expressamente para o efeito por Joly Braga Santos, e com a

²⁵ Informação transmitida por Vasco Wellenkamp, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 24 de janeiro de 2017, em Lisboa.

colaboração plástica do Artur Casais. Mesmo assim, esse não foi um trabalho tão de equipa como o que vocês agora realizaram.”

Deste processo criativo destaca-se ainda o seguinte excerto da entrevista supramencionada:

“CC – O ponto de partida foi o facto de o Vasco Wellenkamp estar interessado em trabalhar comigo. Tivemos uma conversa preparatória, e lembro-me de que ele então me falou vagamente em «vitrais». Fiquei a pensar no tema, e aconteceu que nesse mesmo dia – 18 de Outubro do ano passado – ouvi, num concerto aqui na Fundação, o *Requiem* de Mozart. De repente, feriu-me a atenção o grande *Amen* dessa obra. Fiquei impressionadíssima... Nunca mais sosseguei... e disse para comigo: «Tenho de compor uma sequência de *amens*»... Assim, a sequência musical que agora se encontra na parte final do bailado foi o núcleo que gerou todo o resto da minha construção. A partir daí, o Vasco e eu iniciámos o nosso trabalho de pesquisa. Devo acrescentar que, já há tempos, eu tinha a ideia de fazer uma composição com música original e colagens. Mas pensava que isso não resultaria como obra para apresentar em concerto. Agora, tratando-se de uma composição para bailado, entendi que era a oportunidade ideal para realizar essa experiência. [...]

CPL – E a Emília Nadal quando é que começou a intervir em todo este trabalho?

EN – Comecei a intervir também logo no princípio. Procurei saber qual era, tanto para o Vasco como para a Constança, a ideia fulcral da obra. E a partir daí – da unificação desejada pela Constança, e do ambiente intemporal pretendido pelo Vasco – concluí que, no aspecto plástico, deveria haver um conjunto de formas e de ritmos que sugerissem um grande movimento ascendente.”

Em *Libera me*, Vasco Wellenkamp elegeu como linguagem coreográfica a ‘Modern Dance’, com manifestas influências da técnica de Martha Graham, mas também do Ballet Clássico, para imprimir à coreografia do bailado um certo carácter místico e medieval. De acordo com o coreógrafo, *Libera me* evidencia “um trabalho do ponto de vista coreográfico muito arrastado pelo chão”.²⁶ Da estrutura coreográfica desenvolvida por Vasco Wellenkamp destaca-se ainda a figura do Eleito, do Homem que procura a libertação mediante a aceitação plena da sua condição humana, repleta de limitações e sofrimento. Nas palavras de Carlos Pontes Leça, publicadas no 4º programa da temporada de 1976/77 do Ballet Gulbenkian e baseadas em declarações dos autores aquando da estreia absoluta da obra:

²⁶ Ibid.

“A coreografia estrutura-se mediante o confronto entre um indivíduo – que pode ser o Homem, um Eleito, o representante do género humano – e, por outro lado, um grupo. Este grupo, no entanto, não é um mero conjunto de pessoas que executam movimentos «de fundo». O grupo funciona também como se fosse um solista. É uma personagem tão importante como o Homem, e tem um comportamento independente dele. Um e outro nunca se tocam. Mas existe, a partir de certo momento, uma outra figura – uma Mulher – que faz a ligação entre ambos. Destaca-se do grupo e passa a actuar em conjunto com o Homem. É ela que, de certo modo, leva o grupo até ele, ou o traz a ele até ao grupo.

No início, assistimos a um despertar do Homem, num clima de completa serenidade, numa atmosfera quase sideral. O Homem não está ainda consciente do que é e do que lhe vai acontecer. É o solo do bailarino principal, que marca o começo dessa consciencialização: o Homem sente uma carga de sofrimento, de limitação do seu próprio ser; sente a incapacidade de se ultrapassar a si mesmo. E, quase contemporaneamente, começa a desenvolver-se nele uma ânsia de libertação. Libertação essa que se irá realizando gradualmente, até culminar com a sequência musical dos amens. O homem liberta-se, afinal, supera o seu sofrimento, ao assumir a sua própria condição. Mas essa libertação não é meramente individual. Este Homem é uma personagem capaz de libertar os outros. Liberta-se a si, libertando os outros.”



Figura IV.1

Libera me, versão de bailado (1977), no Grande Auditório da FCG.
Bailarinos principais: Graça Barroso e Ger Thomas. Arquivo Gulbenkian (© Aires dos Santos & FCG).



Figura IV.2

Libera me, versão de bailado (1977), no Grande Auditório da FCG.
Bailarinos principais: Graça Barroso e Ger Thomas. Arquivo Gulbenkian (© Júlio Almeida & FCG).

Nesta linha, Constança Capdeville procurou criar um ambiente sonoro de grandes contradições que ao mesmo tempo se resolvessem numa unificação, a da libertação. “Para mim”, afirmou a compositora,

“essa personagem principal, esse Eleito, comporta-se de tal modo que o grupo que se move à sua volta não é, na realidade, um grupo, mas sim um conjunto de aspectos diferentes daquele uno que é o Eleito. Por isso, parti de elementos musicais muito diferenciados - designadamente, canto gregoriano e música ritual do Tibete -, elementos que aparentemente representam mundos opostos, mas que afinal vão dar ao mesmo caminho.” (em 2º programa da temporada de 1976/77 do Ballet Gulbenkian).

Com efeito, a composição musical, gravada sobre fita magnética, concebida por Constança Capdeville é constituída por uma série de colagens, de elementos verticais e horizontais, que a compositora usou como se ainda não tivessem sido compostos em articulação com música original. Usando uma vez mais as palavras de Constança Capdeville pode perceber-se que:

“A música original foi executada pelo Conjunto instrumental «Música Coleciva» (José Paulo Brandão, José Manuel Machado, Leonor Moreira, Sofia Mendia, Pedro Caldeira Cabral e eu própria), e foi toda composta por mim. Com o fim de obter determinados efeitos sonoros (como, por exemplo, o do princípio), que até por vezes podem dar a ilusão de música electroacústica utilizei a par de instrumentos tradicionais, diversos objectos, como, por exemplo, um copo de cristal, um tubo de plástico, uma serra, uma ocarina, ou as cordas do piano friccionadas com os dedos ou com seixos.

Há, a par disso as colagens. A este respeito, porém, devo esclarecer que não me limitei a justapor elementos. Os trechos que selecionei, tratei-os não como elementos já definitivamente compostos, mas como material sonoro ainda com algo para eu manipular e re-compor.” (em 2º programa da temporada de 1976/77 do Ballet Gulbenkian).

Acresce que Constança Capdeville articulou todos estes elementos em oito partes, uma introdução e 7 sequências, que mais tarde viria a notar detalhadamente na partitura da versão de concerto de *Libera me*. Não se pormenoriza no presente texto a referida estrutura musical, por já ter sido abordada exhaustivamente por autores como Gil Miranda e Manuel Pedro Ferreira no livro *Dez compositores portugueses. Percursos da escrita musical no século XX* (2007). Contudo, não se pode deixar de salientar que, a componente musical de *Libera me* é composta por sons que vão do predomínio da percussão para o da voz humana, e nesta caminham de murmúrios ininteligíveis para vocalizações desarticuladas e inquietantes, culminando em canto melódico, dotado de um texto, de grande libertação.

Por sua vez, Emília Nadal “diria que o mais importante nesta obra foi o procurar ir até à essência da condição humana. Tudo nela aponta [...] no sentido de um «regresso às origens». Mas – é importante sublinhá-lo – numa perspectiva ascendente e espacial.” (em 2º programa da temporada de 1976/77 do Ballet Gulbenkian). Por outras palavras, a artista procurou criar um cenário que sugerisse um grande movimento ascendente, de libertação. Para tal, a mesma esboçou um conjunto de formas, à base de tubos metálicos, prateados, em alusão ao sentido ascendente dos tubos de um órgão. Formas estas perfeitamente incorporadas pelo bailado. “Um cenário”, segundo Emília Nadal, “construído à base de tubos metálicos, que nasce da terra e se eleva no espaço: um misto de caverna (com uma estilização de estalactites e estalagmites) e de foguetões espaciais.” (em 4º programa da temporada de 1976/77 do Ballet Gulbenkian; ver figura IV.3).

Em relação aos figurinos a artista plástica optou por utilizar malha tingida em dégradé de um castanho escuro até à cor da pele, como se os corpos dos bailarinos fossem mudando de cor. Estes figurinos eram compostos por três peças: malhas inteiras (para as bailarinas), meias malhas (para os bailarinos) e capas (para bailarinas e bailarinos). São de salientar também os referidos figurinos pelo facto de representarem um avanço tecnológico na área, visto que na época não era usual ou prática recorrente o tingimento em dégradé. Nas palavras de Emília Nadal, “o Vasco tinha-me

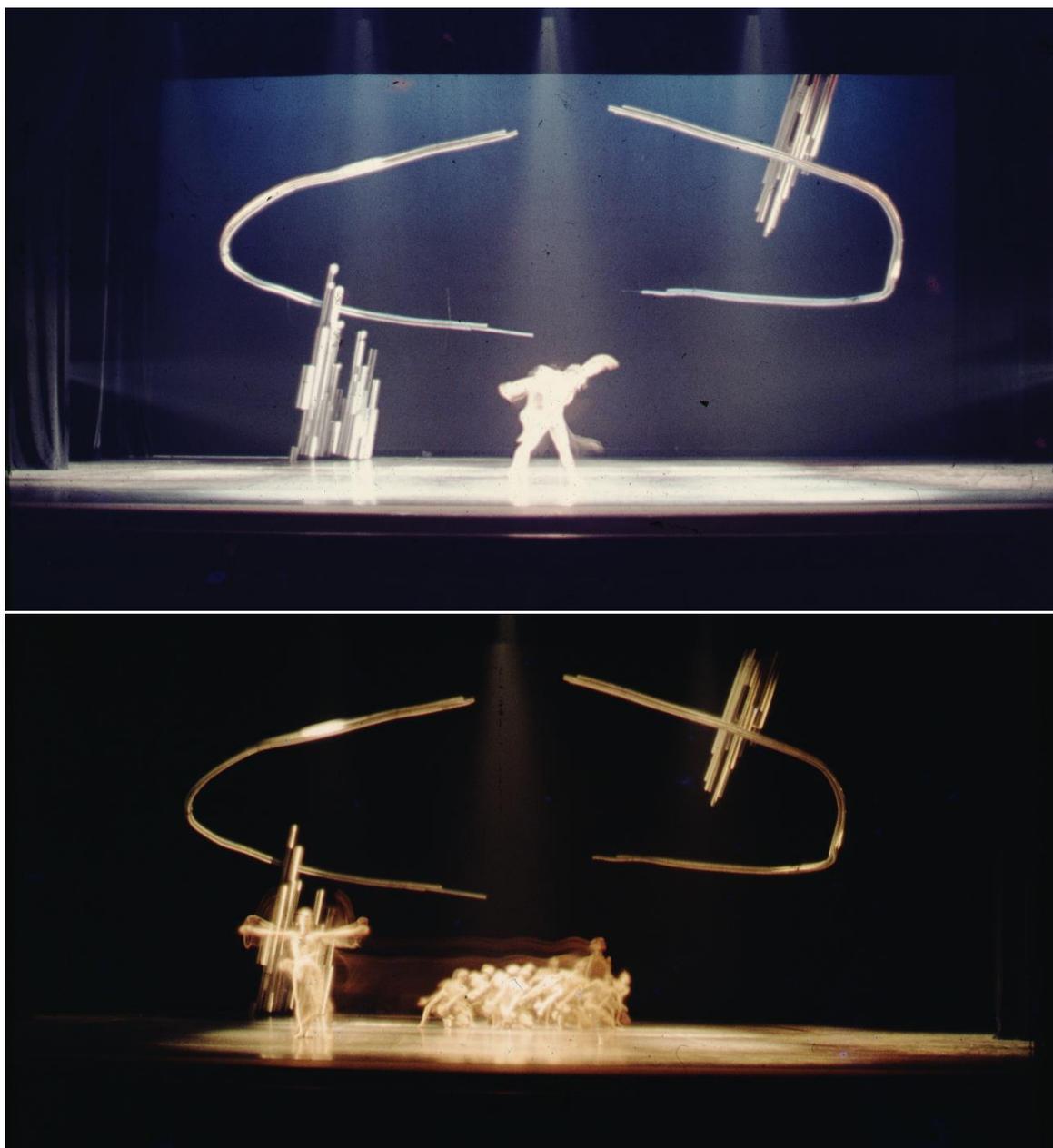


Figura IV.3

Libera me, versão de bailado (1977). Digitalização de diapositivos fotográficos relativos à estreia da obra, em fevereiro de 1977, no Grande Auditório da FCG, com o Ballet Gulbenkian. Bailarinos principais: Graça Barroso e Ger Thomas. Diapositivos fotográficos gentilmente cedidos por Emília Nadal. Digitalização por Andreia Nogueira.

pedido uma coisa extremamente simples e sóbria. Optámos por utilizar malhas. E quisemos fazer uns efeitos de «dégradé» [...] Mas também aqui surgiram problemas técnicos”, entrando “em acção a competência e a capacidade criativa do pessoal do «atelier» de costura.” (em 2º programa da temporada de 1976/77 do Ballet Gulbenkian). Atelier este que utilizou uma técnica especial para tingir as malhas dos figurinos de forma a se obter o efeito pretendido.²⁷

²⁷ Informação transmitida por Emília Nadal, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 21 de setembro



Figura IV.4

Figurinos para o bailado *Libera me*, da autoria de Emília Nadal. Legenda: *Libera me* (final) /EMÍLIA NADAL 77 / *Libera me* /coreografia de Vasco Wellenkamp / música de Constança Capdeville/ EMÍLIA NADAL 77. Documentação gentilmente cedida por Emília Nadal.

Em crítica publicada n’*O Dia*, de 18 de fevereiro de 1977, Luna Andermatt relata que o espetáculo de estreia desta versão de *Libera me*, que ocorreu a 11 de fevereiro de 1977, no Grande Auditório da FCG, foi “muito equilibrado e muito aplaudido.” (Andermatt, 1977: n.d.).²⁸ Mas a trajetória da obra não se ficou por aqui. Ela viria a tomar novas dimensões, mais arrojadas, que trariam a si comentários ainda mais elogiosos.

Versão de concerto (1979)

A 15 de fevereiro de 1980, *Libera me*, enquanto obra musical, foi estreada no Grande Auditório da FCG, numa nova versão, dita de concerto, concebida por Constança Capdeville em 1979, compreendendo apenas a componente musical criada pela compositora. Aqui *Libera me* ouviu-se pela primeira vez em versão para concerto, pelo Coro Gulbenkian, sob direção do maestro Jorge

de 2015, em casa da artista, no Estoril.

²⁸ Esta e todas as restantes críticas citadas neste capítulo foram disponibilizadas por Jorge Matta e Emília Nadal, a quem muito se agradece.

Matta, e ainda com a participação do pianista João Paulo Santos²⁹, de Emídio Coutinho, no sarrusofone, e de José Rosa e Soledad Santos, na percussão. A obra foi, portanto, apresentada sem o Ballet Gulbenkian e a cenografia de Emília Nadal (em programa do concerto).

Segundo Augusto Seabra, em crítica publicada no *Diário de Notícias*, de 28 de fevereiro de 1980, “entre o original [...] e a presente realização em concerto, as diferenças [a nível musical] são mínimas, existindo fundamentalmente um trabalho de transcrição.” (Seabra, 1980: 13). Trabalho esse que consistiu efetivamente em ‘transcrever’ a música gravada sobre suporte, em fita magnética, da versão de 1977, para uma notação ‘tradicional’ passível de ser utilizada em concerto, tendo daí resultado a partitura da obra (versão de concerto), datada de 1979 (ver anexos).

Disse-nos o maestro Jorge Matta que desafiou Constança Capdeville a compor uma versão de *Libera me* para coro e instrumentistas ao vivo.³⁰ Ao aceitar o desafio a compositora terá criado uma nova versão da obra que passou a utilizar outros meios instrumentais que não apenas a fita magnética, que Constança Capdeville optou, no entanto, por manter, mas que passou a conter, na sua generalidade, sons semelhantes ou idênticos aos produzidos ao vivo.

Alice Vieira, em crítica publicada no *Diário de Notícias*, de 3 de março de 1981, escreveu que: “No dia 24 de Abril, Constança Capdeville e Jorge Matta vão estar em Munique, convidados para o Festival de Música Viva. Vão lá dirigir esta «Libera Me», mas na sua versão de concerto.” (Alice Vieira, 1981: n.d.). Pode deduzir-se diante do exposto que a referida performance, que contou com a interpretação do coro da rádio Bávara, ocorreu em 1981 e não em 1991 como, por vezes, é mencionado na bibliografia publicada relativa à obra.

Libera me, na sua versão de concerto, teve igualmente um “estrandoso sucesso” (Ferreira, 2007a: 384), testemunhado, por exemplo, na crítica de João de Freitas Branco, no *Diário Popular*, de 25 de fevereiro de 1980, de acordo com a qual *Libera me* “actuou em cheio como peça de efeito, daquelas que positivamente agarram o público e lhe acendem o entusiasmo” (Branco *apud* Ferreira, 2007a: 384). Augusto Seabra, na crítica supramencionada, fez igualmente referência à “recepção entusiástica por parte do público (uma recepção absolutamente triunfal)” (Seabra, 1980: 13). O crítico acrescentou ainda,

“o que a apresentação de «Libera Me» veio demonstrar, sem margem para dúvidas, é a necessidade de tendo a música como centro se avançar numa perspectiva interdisciplinar e multimédia, transcendendo os limites clássicos do concerto, avançando numa perspectiva que, neste caso poderia ser exemplificada pela apresentação conjunta de «Libera Me», em versão de concerto e enquanto bailado.” (Seabra, 1980: 16).

²⁹ Contrariamente ao que vem expresso no programa do concerto, João Paulo Santos referiu, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 16 de dezembro de 2016, no Teatro Nacional de São Carlos (Lisboa), não ter participado neste evento. Segundo o seu testemunho terá sido a própria Constança Capdeville a executar a parte dedicada ao piano.

³⁰ Informação transmitida por Jorge Matta, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 9 de fevereiro de 2015, na NOVA FCSH (Lisboa).

Versão de concerto e bailado (1981)

Com estreia a 4 de março de 1981, no Grande Auditório da FCG, a obra *Libera me* foi apresentada numa nova versão, de “concerto e enquanto bailado”, para usar as palavras de Augusto Seabra *opus citatum*. Segundo Alice Vieira, tentou-se em *Libera me*, pela primeira vez, “uma experiência nova: a actuação em conjunto, do corpo de bailado [do Ballet Gulbenkian] e do coro [Gulbenkian] na nova versão de «Libera Me», uma coreografia de Vasco Wellenkamp para a música de Constança Capdeville, com cenografia de Emília Nadal e direcção musical de Jorge Matta.” (Vieira, 1981: n.d.). Alice Vieira escreveu ainda,

“todos [os autores] são unânimes em considerar que este «Libera Me» - que já foi apresentado em versão de concerto e em versão de bailado, é uma terceira versão da obra, e não o conjunto das outras duas. Este «Libera Me» é, por assim dizer, um corpo novo, quase uma estreia. De resto as mudanças foram muitas: cenário todo novo, alterações na música assim como na coreografia, em parte humana do coro no palco.” (Vieira, 1981: n.d.).

Com efeito, destaca-se a ausência das formas tubulares do cenário da versão de 1977 e a presença, na penumbra, do Coro Gulbenkian “**que Emília Nadal utilizou formidavelmente como elemento de cenário fazendo-o descobrir-se nos momentos mais importantes da obra.**” (? , 1981: 31; destaque do jornal). Segundo a artista plástica, ao surgir a possibilidade de colocar o Coro Gulbenkian em cena, passou a ser muito mais interessante desenvolver o sentido ascendente da obra pela colocação dos naipes corais em palco a diversas alturas, isto é, em plataformas diferenciadas.³¹ Acresce que os figurinos foram mantidos da versão original de 1977.³² Já o cenário da 1ª versão do bailado encontrava-se, à época, possivelmente destruído como consta no ponto 2 da Informação nº 168/81 do Serviço de Música: “Foi-nos dado comprovar que no local mencionado [antiga adega do Palácio dos Marquês de Portugal, em Oeiras] se encontram ainda alguns (aliás poucos) restos de cenários de óperas e bailados, mas completamente deteriorados, por acção das obras que ali estão a ser feitas”.

Esta versão de *Libera me* é também caracterizada por alterações à música como ficou evidente com o testemunho de Alice Vieira acima citado. Um outro autor, cuja identificação se desconhece, escreveu igualmente, em crítica, de 18 de março de 1981, publicada no *Correio da Manhã*, que para Constança Capdeville não se tratou “de mais uma apresentação do bailado mas sim de uma nova versão. **Com efeito a partitura foi modificada**” (destaque do jornal). De facto, quando comparada a partitura de 1979, da versão de *Libera me* para concerto, com a única gravação

³¹ Informação transmitida por Emília Nadal, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 21 de setembro de 2015, em casa da artista, no Estoril.

³² Informação constante em documentação escrita e visual do arquivo do Ballet Gulbenkian, consultada na FCG.

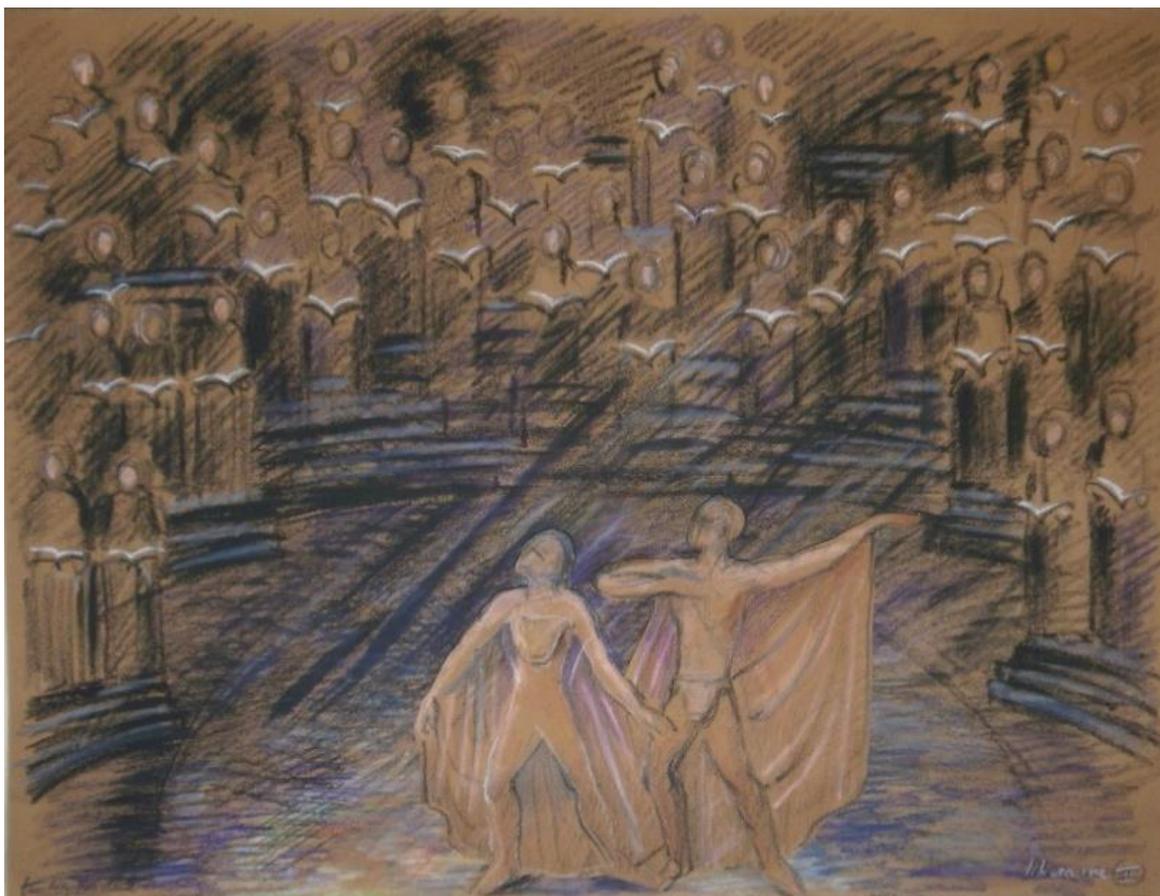


Figura IV.5

Desenho de Emília Nadal. Legenda: *Liber me II*. Documentação gentilmente cedida por Emília Nadal.



Figura IV.6

Liber me, versão de concerto e bailado (1981), no Grande Auditório da FCG. Bailarinos principais: Graça Barroso e Gagik Ismaily. Arquivo Gulbenkian (© Eduardo Gageiro & FCG).



Figura IV.7

Liberá me, versão de concerto e bailado (1981), no Grande Auditório da FCG. Bailarinos principais: Graça Barroso e Gagik Ismaily. Arquivo Gulbenkian (© Eduardo Gageiro & FCG).

comercial dessa mesma versão, publicada em 1991, mas registada em 1986, pode perceber-se que “em certos pontos, existe discrepância entre partitura e execução gravada.” (Miranda, 2007: 311). Isto indica que em algum momento, entre 1979 e 1986, Constança Capdeville fez alterações à partitura/obra. Terá sido nesta altura? Possivelmente. Os relatos apresentados apontam nesse sentido. No entanto, tal não pode ser afirmado assertivamente, visto que o falecimento de Constança Capdeville, em 1992, torna impossível recolher o testemunho da compositora. Na sua ausência, explicou-nos o maestro Jorge Matta que, durante os ensaios de preparação para os concertos/espetáculos das versões de 1979 e 1981, Constança Capdeville alterou efetivamente algumas das indicações tal como prescritas na partitura.³³

Quando questionado sobre as alterações efetuadas à coreografia do bailado Vasco Wellenkamp respondeu: “Se me dissessem assim: - Eras capaz de fazer outra vez o *Liberá me*? – Eu digo que era capaz, talvez, de agarrar a atmosfera que ele tinha, o ambiente plástico e todo o ambiente coreográfico. Não sou capaz de me lembrar de nenhum passo.”³⁴ Esta situação torna-se problemática ao percebermos que, na altura, o coreógrafo usava a memória como suporte primordial

³³ Informação transmitida por Jorge Matta, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 9 de fevereiro de 2015, na NOVA FCSH (Lisboa).

³⁴ Informação transmitida por Vasco Wellenkamp, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 24 de janeiro de 2017, em Lisboa.

de registo das suas coreografias.³⁵ Na falta dessa memória afigura-se agora impossível recuperar, com maior detalhe, o que terá sido a coreografia de *Libera me* e as alterações nela introduzidas em 1981.

Resta acrescentar que esta versão de *Libera me*, de concerto e bailado, foi muito bem-recebida pelo público como relatam os seguintes escritos:

“«Libera Me», foi para muitos o grande momento deste terceiro programa da temporada do Ballet Gulbenkian. O inédito de pela primeira vez o agrupamento de dança actuar conjuntamente com uma orquestra e coro levou muitos espectadores ao Grande Auditório da Fundação que assistiram deslumbrados ao «novo trabalho» de Wellenkamp, com música de Constança Capdeville, cenografia de Emília Nadal e direcção musical de Jorge Matta.” (? , 1981: 31 – destaque do jornal).

“enfim, pela criteriosa e harmoniosa qualidade do espetáculo, em que alternam as musas e os seus cantos, este 3.º programa [da temporada 1980/81, onde *Libera me* estreou na versão para concerto e bailado] valeu por tudo quanto foi dito e aplaudido e vai ficar, por certo, como um dos melhores da temporada.” (Azevedo, 1981: n.d.).

O mesmo não ficou, no entanto, na memória, uma vez que a informação publicada acerca de *Libera me* faz referência sobretudo às versões de bailado (1977) e concerto (1979) (Miranda, 2007; Ferreira, 2007a). Serve também por isso esta introdução para trazer novamente à lembrança *Libera me*, na sua versão de concerto e bailado (1981), que se apresenta como um marco na história das artes em Portugal, ao combinar pela primeira vez a atuação do Ballet e do Coro Gulbenkian juntamente com instrumentistas ao vivo.

Outras nuances de trajetória

Destaca-se agora a apresentação de *Libera me* (versão de concerto), a 26 de julho de 1991, na Igreja de São Domingos, em Lisboa, no âmbito do Festival dos Capuchos, pelo Coro Gulbenkian, com direção de Mátyás Antal, e pela Orquestra Sinfónica do Teatro Nacional de São Carlos. Neste concerto a música de Constança Capdeville foi acompanhada por uma intervenção plástica de Emília Nadal. Esta iniciativa induziu na obra uma nova nuance de trajetória. A artista plástica disse-nos ter criado para a ocasião “uns matacões de serapilheira gordos... Não eram colunas. Eram umas formas suspensas que acentuavam o dramatismo do próprio espaço [...] mas que, de certa

³⁵ Ibid.

maneira, o habitavam”.³⁶ Esta intervenção, praticamente desconhecida atualmente, indica que *Libera me*, nas suas diversas versões, era mutável e variável, pelo que se ia adaptando ao contexto de apresentação. Esta informação é relevante para o intérprete interessado em apresentar a obra.

Entre 1977 e 1981, o bailado *Libera me* foi ainda apresentado pelo Ballet Gulbenkian em diversos locais, tais como: Rivoli (Porto | 11 de maio de 1977); Casa da Cultura dos Trabalhadores da Quimigal (Barreiro | 14 de março de 1981); Cine Teatro Luísa Todi (Setúbal | 16 de março de 1981); Cinema Lido (Amadora | 17 de março de 1981); Auditório Nacional Carlos Alberto (Porto | 6 de junho de 1981); Teatro Gil Vicente (Coimbra | 12 de junho de 1981); Pavilhão Gimnodesportivo de Viseu (Viseu | 17 de junho de 1981); Teatro José Lúcio da Silva (Leiria | 19 de junho de 1981); Teatro Garcia de Rezende (Évora | 22 de junho de 1981); Teatro Municipal do Funchal (Funchal | 1 de julho de 1981); e Casino Estoril (Estoril | 5 de agosto de 1981). Desconhece-se se o bailado se fez acompanhar, nestas ocasiões, unicamente por música gravada ou por uma combinação de música gravada e ao vivo. Também não se encontrou informação sobre o cenário utilizado.³⁷

Há ainda que apontar para a apresentação de *Libera me* (versão para concerto), a 2 de agosto de 1986, na Igreja dos Salesianos, no Estoril, no âmbito do Festival da Costa do Estoril, com a participação do Coro Gulbenkian sob direção de Jorge Matta (em programa do evento). Este concerto serviu de mote ao único registo comercial de *Libera me*, já mencionado, cuja gravação decorreu nos dias 3 e 4 de agosto de 1986, no estúdio Jorsom.

Refira-se igualmente a interpretação de *Libera me* (versão para concerto), a 23 de maio de 2002, no Grande Auditório da Culturgest, no âmbito dos 26.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, pelo Coro Gulbenkian e o Remix Ensemble sob direção de Jorge Matta (em programa dos encontros).

Mais recentemente, são também de considerar as apresentações de *Libera me*, na versão para concerto, pelo ensemble *mpmp* sob direção de Jan Wierzba, primeiro no Porto, mais especificamente no Conservatório de Música daquela cidade, a 4 de outubro de 2012, e depois em Lisboa, no Auditório da Escola Superior de Música de Lisboa, a 25 de novembro do mesmo ano.

Em suma, falar sobre *Libera me* passa inevitavelmente por compreender todas as dimensões ou versões da obra até aqui abordadas que, mesmo podendo ser consideradas autónomas e independentes, estabelecem relações entre si que ajudam a melhor compreender cada uma delas.

³⁶ Informação transmitida por Emília Nadal, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 21 de setembro de 2015, em casa da artista, no Estoril.

³⁷ Informação constante em documentação do arquivo do Ballet Gulbenkian, consultada na FCG, nomeadamente os programas dos eventos enumerados.

Esta obra retrata o homem e a sua condição humana e apresenta-se como uma criação plural não apenas dada a multiplicidade autoral, que lhe imprime uma dimensão de obra total, mas sobretudo devido às diversas versões que encerra em si mesma, nomeadamente de bailado (1977), de concerto (1979) e de concerto e bailado (1981).

A trajetória de *Libera me* que aqui esboçámos é fruto de um olhar interdisciplinar e de um trabalho de documentação assente na recolha de testemunhos e outros vestígios documentais, muitos em fonte primária, como veremos em seguida.

IV.II Processo de documentação: metodologia, estratégias, desafios e resultados

A partir dos capítulos precedentes pôde compreender-se a necessidade do desenvolvimento de iniciativas focadas na documentação da criação musical de Constança Capdeville, na tentativa de recuperar a sua memória e história. O ideal seria mesmo documentar as obras da compositora de tal forma que estas pudessem vir a ser experienciadas no meio performativo e não apenas através de documentos históricos. Assim sendo, e no caso mais específico de *Libera me*, tornou-se necessária a aplicação de uma metodologia empírica, com base etnográfica, mediante a realização de entrevistas. Colaboraram neste processo de documentação de *Libera me*: Jorge Matta (entrevistado a 9 e a 14 de fevereiro de 2015, na NOVA FCSH - Lisboa) – que por diversas vezes dirigiu o Coro Gulbenkian na presença da compositora, pelo que o seu testemunho se mostrou fundamental ao esclarecimento de diversas questões; António de Sousa Dias (entrevistado a 3 de março de 2015, no Instituto Superior Autónomo de Estudos Politécnicos (IPA) - Lisboa) - assistente pessoal da compositora, que nos elucidou quanto a alguns aspetos musicais importantes; Emília Nadal (entrevistada a 21 de setembro de 2015, em casa da artista - Estoril) - que nos disponibilizou informação sobre a parte coreográfica e cenográfica das versões de bailado e concerto e bailado. Aliás, foi através da artista que se tomou conhecimento, em primeira mão, sobre a existência de uma terceira versão de *Libera me*; Jan Wierzba (entrevistado a 20 de abril de 2016, no Teatro Nacional de São Carlos - Lisboa) – que, em 2012, dirigiu o ensemble *mpmp* em duas apresentações de *Libera me*; Emídio Coutinho (entrevistado telefonicamente a 29 de novembro de 2016) – trombonista que participou como intérprete em *Libera me*, mas que infelizmente à data em que foi estabelecido o contacto não conseguiu prestar um testemunho claro e inequívoco, não recordando com detalhe e precisão as memórias inerentes à sua colaboração nesta obra; João Paulo Santos (entrevistado a 16 de dezembro de 2016, no Teatro Nacional de São Carlos - Lisboa) – que por diversas ocasiões se apresentou como pianista em *Libera me*; e Vasco Wellenkamp (entrevistado a 24 de janeiro de 2017, em Lisboa) – que muito amavelmente nos prestou o seu testemunho em relação à composição coreográfica de *Libera me* (ver figura IV.8).



Figura IV.8

Imagens dos vídeos das entrevistas conduzidas a: A – Jorge Matta (9 de fevereiro de 2015); B – Emília Nadal (21 de setembro de 2015); C – Jan Wierzba (20 de abril de 2016); D – António de Sousa Dias (3 de março de 2015); E – Vasco Wellenkamp (24 de janeiro de 2017); e F – João Paulo Santos (16 de dezembro de 2016).

Antes foi necessário proceder à elaboração de um guião para cada uma das entrevistas a conduzir, que se queriam semi-estruturadas. Motivo pelo qual se teve o cuidado em elencar todas as questões a colocar não se cerceando demasiado o discurso, dando-se assim liberdade aos entrevistados para introduzir informação nova e desconhecida. Os referidos guiões foram também pensados de forma a não se induzirem as respostas, condição fundamental à validação da informação transmitida, mas nem sempre de fácil concretização.

Mais se adianta que todas as entrevistas conduzidas foram registadas em áudio e vídeo. Para tal recorreu-se ao uso da câmara de vídeo Sony HDR-MV1, de pequenas dimensões, portanto, de grande portabilidade e especialmente vocacionada para a gravação de áudio de qualidade,

característica elementar considerando-se o objeto de gravação. Note-se que a qualidade de imagem conseguida com este aparelho nem sempre foi a melhor, nomeadamente na presença de excesso ou falta de iluminação, contudo o suficiente para uma perfeita e nítida compreensão do discurso visual dos entrevistados.

É ainda de referir o facto de todas as entrevistas realizadas terem sido posteriormente transcritas, sendo que as transcrições efetuadas se encontram ilustradas com imagens retiradas dos vídeos das entrevistas. Esta estratégia foi usada de forma a possibilitar uma melhor compreensão do discurso gestual apresentado pelos entrevistados, nem sempre de fácil apreensão mediante transcrição textual. Foram também incluídas imagens de documentos analisados por se considerar serem fundamentais à compreensão dos assuntos discutidos e analisados no decorrer das entrevistas. As transcrições efetuadas foram seguidamente enviadas aos respetivos entrevistados para que estes pudessem fazer as alterações que achassem convenientes e necessárias. Na grande maioria dos casos não se verificou a introdução de alterações à transcrição editada pela entrevistadora e autora desta tese.

A par desta incursão pela história oral da obra, foram igualmente contactadas diversas instituições tendo-se como objetivo ter acesso, tanto quanto possível, a todos os documentos textuais, visuais, sonoros, audiovisuais ou outra informação não publicada sobre *Libera me*, em todas as suas versões. Foi endereçado um email à organização do Festival de Música da Costa do Estoril a propósito da apresentação de *Libera me*, em 1986, nesse festival. Com este contacto, e através de Rita Marques, foi possível ter acesso ao programa do concerto, no entanto verificámos a ausência de registos fotográficos, fonográficos ou videográficos.

Também o pessoal do Teatro de São Carlos foi contactado, neste caso com o objetivo de se saber se existia alguma gravação, fotografias, o programa do concerto ou outra informação relativa à apresentação de *Libera me*, em 1991, na Igreja de São Domingos, em Lisboa, no âmbito do Festival dos Capuchos, com o Coro Gulbenkian e a orquestra Sinfónica do Teatro de São Carlos. Daqui não se obteve, porém, qualquer resposta.

A Culturgest, na pessoa de Margarida Mota, foi igualmente inquirida sobre a possibilidade de haver um registo da interpretação de *Libera me*, em 2002, no Grande Auditório da Culturgest, no âmbito dos 26.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, pelo Coro Gulbenkian e o Remix Ensemble sob direção de Jorge Matta. Pouco tempo após o envio do email à instituição mencionada, a resposta chega-nos, também por essa via, confirmando-se a existência de uma gravação do dito concerto. Registo esse que se encontrava em formato VHS, tendo o pessoal da Culturgest procedido à sua migração para os meios de armazenamento atuais. Entretanto, contactou-se o Remix Ensemble da Casa da Música, através de André Quelhas, bem como o Coro Gulbenkian, pela mão de Mariana Portas de Freitas, no sentido de se obter as autorizações necessárias à disponibilização da referida gravação (acessível no *caderno musical* de *Libera me*).

Procedeu-se ainda à consulta dos arquivos do Ballet Gulbenkian e da secção de Música da FCG. Com este procedimento conseguiu-se, por um lado, recolher um conjunto de documentos fotográficos acerca de *Libera me*, nas versões de 1977 e 1981, de extrema relevância dada a escassa informação publicada sobre as mesmas. Muitas das imagens acima introduzidas, aquando da descrição da obra, foram reunidas nessa altura. Por outro lado, é de destacar a existência, no arquivo do Ballet Gulbenkian, de três registos audiovisuais associados a *Libera me*, gravados sobre suporte em fita magnética (ver figura IV.9): um, de 13 de fevereiro de 1977, provavelmente da versão de bailado, em cuja capa se pode ler “LIBERA ME” e “DETALHES” (Philips videotape VPL 8); e outros dois, possivelmente de 1981, que se pensa serem relativos à versão de concerto e bailado (Sony HD VT V-60 & Sony HD VT V-60). Infelizmente, foi-nos dito por João Vieira que a FCG não possui o equipamento necessário à visualização do conteúdo dos referidos registos. Em alternativa foi-nos dada a possibilidade destas bobines nos serem emprestadas, por curto período de tempo, caso identificássemos uma entidade capacitada e especializada na prestação de serviços de transcrição/reprodução desse tipo de material e desde que suportássemos os custos inerentes ao processo, incluindo o seguro. Diversas entidades nacionais e internacionais foram contactadas, inclusivamente as marcas Philips e Sony, a fim de se proceder à digitalização do conteúdo das fitas supramencionadas. Contudo, nenhuma dessas entidades referiu possuir equipamento para o fazer.³⁸

Segundo indicação do maestro Jorge Matta, uma destas gravações terá já sido digitalizada com o fim de se exibir um pequeno excerto de *Libera me* no 12º programa do documentário *Percursos da Música Portuguesa*, apresentado pelo próprio e transmitido pela RTP (Rádio e Televisão de Portugal), em 2008, mas produzido pela Valentim de Carvalho.³⁹ Nesse documentário é possível ver e ouvir, durante pouco mais de um minuto, *Libera me* na sua versão para concerto e bailado. Contactou-se então a Valentim de Carvalho, bem como o arquivo da RTP, no sentido de se recuperar a dita digitalização na íntegra. Até à data apenas Filomena Fernandes, funcionária da RTP, respondeu à nossa solicitação, dizendo que infelizmente nos arquivos da instituição que representa não consta esse registo. É muito provável que esse trabalho de digitalização tenha sido efetuado pela Valentim de Carvalho, empresa à qual a RTP encomendou o programa, entidade que lamentavelmente não respondeu ao nosso contacto.

O espólio fonográfico em fitas magnéticas de Constança Capdeville, em depósito na Biblioteca Nacional de Portugal (BN), foi também consultado (ver figura IV.10), a 6 de fevereiro de 2015. Recorde-se que *Libera me* existiu em diversas versões que usaram a difusão de som gravado sobre suporte, em fita magnética. Na versão de bailado (1977), a obra musical composta por Constança Capdeville foi fixada exclusivamente sobre este suporte. Já as versões de concerto (1979) e concerto

³⁸ A este propósito é de salientar a colaboração de Maria João Serrão que incessantemente tem continuado a tentar encontrar alguém ou alguma empresa com capacidade para efetuar o processo de digitalização das fitas em causa. Até ao momento, infelizmente, sem sucesso.

³⁹ Informação disponível em <<https://www.rtp.pt/programa/tv/p24257>>. Acedido a 21 de junho de 2017.



Figura IV.9

Registos vídeo de *Liberia me* (escala $\approx 1: 2,5$). Arquivo do Ballet Gulbenkian. A: Philips videotape VPL 8 in IC/ Legenda: Liberia me (detalhes); B: Sony HD videotape V-60H/ Legenda: “Liberia me” (coro ao vivo). Vasco Wellenkamp; e C: Sony HD videotape V-60H/ Legenda: “Liberia me” (coro e orquestra). Coreografia: Vasco Wellenkamp.

e bailado (1981) contaram com música ao vivo, mas também com música gravada sobre fita magnética. Note-se, portanto, que seria de esperar encontrar pelo menos duas bobines no espólio da compositora. Não nos deparamos com duas, mas sim cinco fitas (ver figuras IV.11 a IV.15).



Figura IV.10

Espólio fonográfico em fitas magnéticas de Constança Capdeville.
Biblioteca Nacional.



Figura IV.11

Fita nº 8 do espólio fonográfico em fitas magnéticas de Constança Capdeville (escala $\approx 1:1,5$).
Biblioteca Nacional. Legenda (fita): LIBERA-ME; 21,35 ENSAIO; 2/2/77 VEL. 7 $\frac{1}{2}$. Legenda
(contracapa): LIBERA-ME; ENSAIO; (VERSÃO BAILADO); tempo 21'35\".



Figura IV.12

Fita nº 24 do espólio fonográfico em fitas magnéticas de Constança Capdeville (escala $\approx 1:1,5$).
Biblioteca Nacional. Legenda: LIBERA-ME; Constança; [BAILADO]; 7 ½.

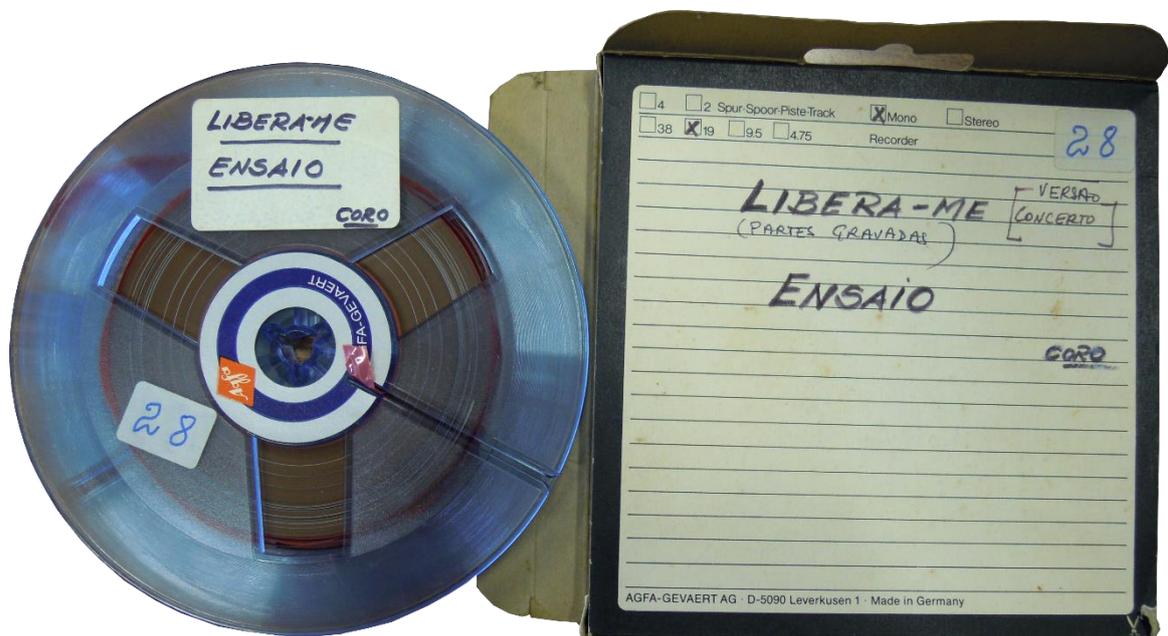


Figura IV.13

Fita nº 28 do espólio fonográfico em fitas magnéticas de Constança Capdeville (escala $\approx 1:1,5$).
Biblioteca Nacional. Legenda: LIBERA-ME; (PARTES GRAVADAS); [VERSÃO CONCERTO];
ENSAIO; CORO.



Figura IV.14

Fita nº 29 do espólio fonográfico em fitas magnéticas de Constança Capdeville (escala $\approx 1:1,5$).
Biblioteca Nacional. Legenda: LIBERA-ME; [CONCERTO]; ORIGINAL; CORO.

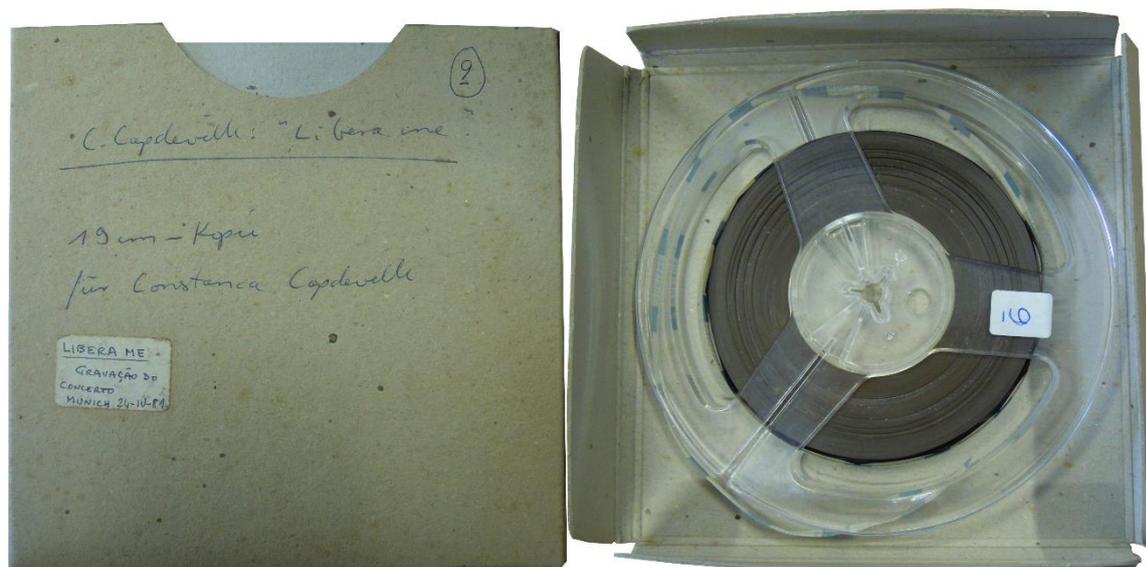


Figura IV.15

Fita nº 9 do espólio fonográfico em fitas magnéticas de Constança Capdeville (escala $\approx 1:2,5$).
Biblioteca Nacional. Legenda: C. Capdeville: "Libera me"; 19 cm – Kopn (?) für Constança Capdeville;
LIBERA ME; GRAVAÇÃO DO CONCERTO MUNICH 24-IV-81.

Se confiarmos nas descrições patentes nas referidas bobines, podemos deduzir que as fitas nº 8 e 24 remetem para *Libera me* na versão de bailado, de 1977. Na fita nº 8 pode ler-se 'LIBERA-ME; ENSAIO; (VERSÃO BAILADO)'. Terá esta gravação servido para ser usada durante a preparação para o espetáculo ou conterà a gravação de um ensaio? A segunda hipótese não nos parece muito

provável, mas não pode ser descartada. A outra fita apenas exhibe o seguinte texto ‘LIBERA-ME; Constança; [BAILADO]’. Conterá esta fita material original? Por seu lado, as fitas nº 28 e 29 parecem estar associadas às versões de *Libera me*, de 1979 e 1981. A fita nº 28, que apresenta a seguinte descrição: ‘LIBERA-ME; (PARTES GRAVADAS); [VERSÃO CONCERTO]; ENSAIO; CORO’, levanta o mesmo tipo de questões que a fita nº 8 já analisada. Haja, todavia, uma fita que parece conter material original: a fita nº 29, onde se pode ler ‘LIBERA-ME; [CONCERTO]; ORIGINAL; CORO.’ Acresce que a fita nº 9 aparenta conter a gravação da apresentação de *Libera me* (versão para concerto) em Munique, que ocorreu a 24 de abril de 1981. De todas estas fitas, decidiu proceder-se à digitalização das bobines nº 24 e 29 por razões óbvias: por possivelmente se tratar de material original indispensável à apresentação de *Libera me*, nas suas diversas versões. Esta escolha foi condicionada pela impossibilidade de digitalização de todas as fitas.

O referido procedimento de digitalização foi realizado *pro bono*, a 30 de janeiro de 2017, no estúdio Digital Mix, por Elvis Veigunha (ver figura IV.16).⁴⁰ Ambas as digitalizações, cada uma com uma faixa áudio (fita nº 24: faixa áudio com 21’45’’ e fita nº 29: faixa áudio com 11’12’’), estão disponíveis no *caderno musical* concebido a propósito da continuidade performativa de *Libera me*.



Figura IV.16

Imagem do vídeo da digitalização da bobine nº 29 do espólio fonográfico em fitas magnéticas de Constança Capdeville.

O maestro Jorge Matta havia-nos cedido, em fevereiro de 2015, uma cópia digital do som gravado a utilizar em *Libera me*, nas versões para concerto, o qual foi inclusivamente difundido aquando da apresentação da obra nos 26.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, sob

⁴⁰ A quem muito agradecemos o facto de ter acedido ao pedido de colaboração efetuado pela compositora Isabel Pires. Mais informações sobre o referido processo de digitalização estarão disponíveis na tese de doutoramento de Filipa Magalhães, especialmente dedicada à preservação do património musical que faz uso do suporte em fita magnética.

a sua direção. De salientar que a cópia disponibilizada por Jorge Matta se encontra seccionada, contando ao todo com 6 faixas áudio. Também Jan Wierzba nos disponibilizou uma digitalização do referido som gravado (neste caso segmentada em 7 faixas áudio), usada nos concertos de *Libera me* por ele dirigidos, em 2012. Curioso que ambas as cópias (que deveriam ser idênticas) apresentem diferenças. Desconhece-se a proveniência destas duas transcrições, pelo que não se consegue saber se as diferenças em causa terão resultado, por exemplo, de um tratamento sonoro aplicado a alguma delas ou da digitalização de diferentes bobines em fita magnética. Daí a importância do procedimento de digitalização supracitado a fim de se pôr termo na desordem instaurada.

Todas as digitalizações mencionadas (mesmo as realizadas no âmbito desta investigação doutoral) possuem, infelizmente, fraca qualidade sonora o que levanta a questão da sua reprodutibilidade em concerto. É aqui de apontar a existência do que se pensa ser a partitura do som gravado da versão para concerto (ver figura IV.17; ou para a totalidade do documento o *caderno musical* ou os anexos), disponível no espólio documental de Constança Capdeville, em depósito na BN. Esta partitura é bastante detalhada, podendo servir como um documento valiosíssimo na hipótese de ter de se refazer o som gravado. Isto se, alguma vez, tal se mostrar realizável e/ou desejável. Neste caso, a dificuldade será mesmo encontrar ou identificar as gravações às quais a compositora se refere na dita partitura.

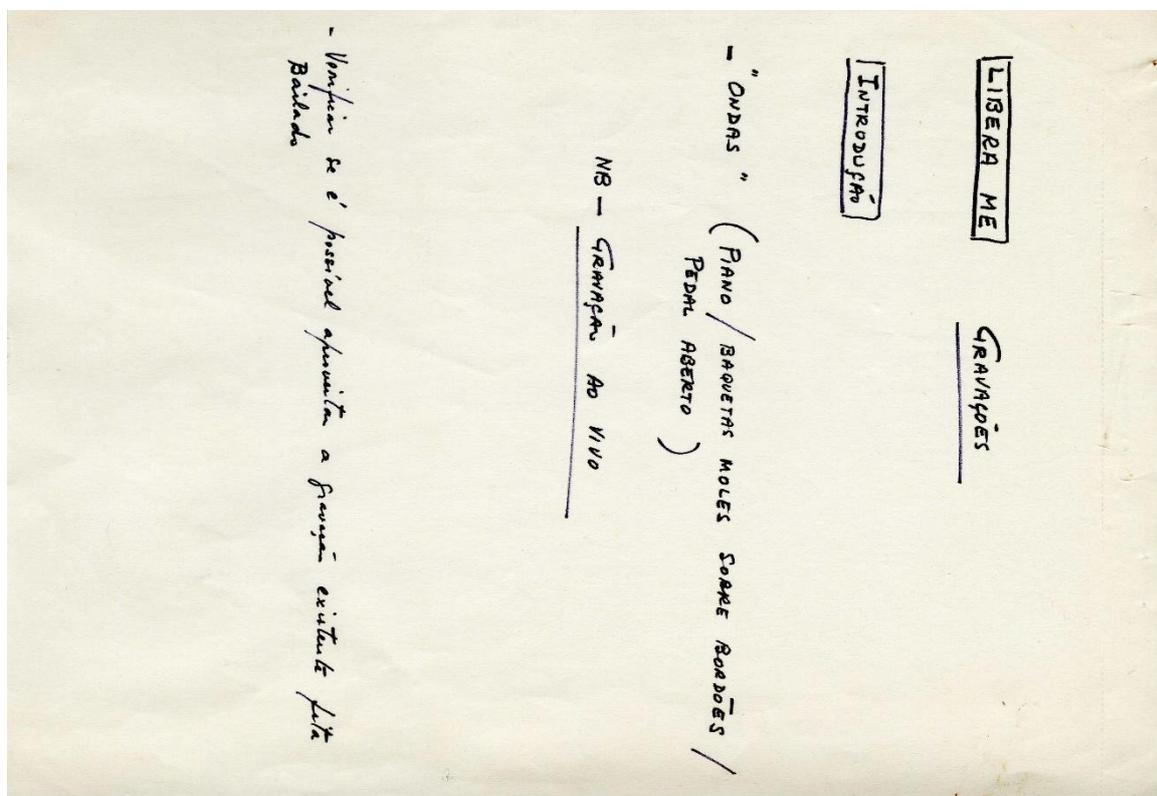


Figura IV.17a

Partitura do som gravado de *Libera me* (versão para concerto).
Biblioteca Nacional.

SEQUÊNCIA 3 GRAVADOES

1. - SEIXOS SOBRE AS COEDAS DURA: 15" c.

2. - CHOCHALHOS 10" c.

3. - SOM DA FITA EM BRANCO 8" c.

NB - ENCASERAR AS TRÊS GRAVADOES

4. - SEIXOS SOBRE AS COEDAS 12" c. + 12" c. + 12" c. gravar 1º e 2º pass. assim das 24" e logo 3º ve.

2. **CHOCHALHOS** ("ROUKO")
IN: **TIBET I**

FACE A / FAIXAS 6 e 7 (Solo)

CHOCHALHOS

TIBET I / FAS A, FAIXAS 6 e 7

TIBET III / FACE A / FAIXA 1 (Logo as primeiras)

SEQUÊNCIA 4 GRAVADOES

1. - **CHOCHALHOS** Solo 23" c. / silêncio / + 2 a 3 intervenções

IN **TIBET I**

FACE A / FAIXAS 6 e 7?

TIBET III / **TIBETAMISSE!** (Vide)

2. - **ONDA MULTIDAO** / DURA: 2 e 7 Trua no duas

IN: "TIBETAMISSES RITUAL" FACE 1 / FAIXA 2 (a partir da 2ª metade)

ATENÇÃO GRAVADOES → Deixa passar 1ª intervenção visual e 1ª intervenção instrumental

GRAVAR NA INTEGRA, 2ª INTERVENÇÃO VOCAI

Cochalhos podem ser instrumentais

VERIFICAR SE DEIXAR PASSAR 2ª INTERVENÇÃO INSTRUMENTAL E NEGATIVA IN: 3ª INTERVENÇÃO VOCAI REPETIR INTERV. DEIXAR PASSAR 3ª INTERVENÇÃO VOCAI (E' TUDO)

Claro? Estas unidades em "nos" de fundo? Verificar / ou as "nos" "o" as "vivo"?

Figura IV.17b

Partitura do som gravado de *Libera me* (versão para concerto).
Biblioteca Nacional.

Mostrou-se ainda premente e fundamental a consulta do arquivo do Coro Gulbenkian, com o intuito de analisar as partituras de *Libera me* usadas pelos coralistas do Coro Gulbenkian. Pela análise da descrição patente nas caixas de cartão em que as mesmas se encontram armazenadas, foi possível verificar que em algum momento terão existido 112 cópias, apesar de atualmente permanecerem arquivadas apenas cerca de 60. Tentou-se junto do arquivo do Coro Gulbenkian perceber inclusivamente os momentos de utilização dessas partituras, bem como identificar os cantores que as haviam usado, o que infelizmente não se conseguiu compreender. Foi, ainda assim, possível saber, graças à colaboração de Jorge Matta, que as mesmas terão sido utilizadas por diferentes cantores, em diversos concertos/espetáculos e sempre na presença da compositora, com exceção do concerto realizado em 2002, visto que Constança Capdeville havia já falecido.⁴¹

Para além disto, o estudo das partituras supracitadas, arquivadas no arquivo do Coro Gulbenkian, veio corroborar a existência de uma iluminação e teatralização específicas a *Libera me*. O movimento teatral descrito no segundo capítulo desta dissertação, a realizar pelos coralistas, na sequência 7, figurou, uma vez mais, em grande parte das anotações visíveis nas partituras em causa. A este propósito Jorge Matta comentou que:

“A Constança tinha um sentido teatral muito importante [...] Há nitidamente nesta sequência dos *Amens*, na sequência 7, uma espécie de diálogo de atitudes. Há *Amens* que são muito expansivos e *Amens* que são muito interiores. E durante os ensaios percebemos que podíamos acompanhar esses *Amens*, esse grau de expansividade ou de interioridade, com o movimento... olhar para cima (a expansão) ou olhar para baixo (a interioridade). [...] Quando se faziam esses *Amens*, exatamente no ataque, olhava-se para cima. Fazia-se o *Amen* todo olhando para cima. Quando acabava, voltava-se ao normal. E há outros *Amens* onde se baixa a cabeça... Imediatamente no ataque baixava-se a cabeça. Fazia-se o *Amen* e quando acabava voltava-se ao normal. Esse era um movimento que acompanhava a interpretação... que fazia parte da interpretação.”⁴²

O maestro acrescentou ainda:

“Cada *Amen* tinha uma cor de luz específica... mais brilhante, mais dourada ou menos dourada, mais fria. [...] E em vários outros sítios também... Por exemplo, começava bastante escuro... começava apenas com o piano ao vivo e com a gravação. Era relativamente escuro e havia diferenças de luz durante a... Eu na minha partitura tenho isso, mas não a encontrei em casa [...] E, no fundo, a Constança aproveitou a boleia da luz no bailado e resolveu

⁴¹ Informação transmitida por Jorge Matta, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 9 de fevereiro de 2015, na NOVA FCSH (Lisboa).

⁴² *Ibid.*

aproveitar alguma dessa parte da iluminação, não tão elaborada como no bailado, como é evidente, para a versão ao vivo [de concerto]”⁴³

Mais tarde, em entrevista, a 14 de fevereiro de 2015, Jorge Matta prestou ainda mais alguns esclarecimentos sobre a iluminação utilizada em *Libera me* (versão de concerto) que nos parecem importantes, daí que se apresente de seguida um pequeno excerto desse momento:

Andreia Nogueira (AN) – Ao nível da iluminação recorda-se de algum episódio concreto, particular? Falou-me que no início era mais escuro. Lembra-se como é que evoluía a iluminação?

Jorge Matta – Sobretudo a luz tinha um papel de sublinhar atmosferas e sublinhar clímax e momentos de repouso. Basicamente era isso [...]

AN – Em relação à iluminação, na sequência 7, dizia-me que variava nestes *Amens*.

Jorge Matta – Sim.

AN – Como é que se recorda dessa iluminação? Começava...

Jorge Matta – Não lhe posso já dar os pormenores, mas sei que esta secção era mais luminosa que o resto. Era uma secção em que algo se aclarava, mas já não lhe consigo dar pormenores. É pena que havia... (isso deve-se ter perdido)... Havia inclusive uma espécie de guia. Na Alemanha isso fez-se... um guia que se deu ao chefe electricista em Munique com a iluminação... Isso deve ter ficado com ele. Deve-se ter perdido completamente, porque havia.

Se dúvidas houvesse quanto à importância e intencionalidade dos gestos e das luzes em *Libera me* veja-se a seguinte afirmação de Augusto Seabra, em crítica para o *Diário de Notícias*, de 28 de fevereiro de 1980, a propósito da estreia da versão para concerto: “a pluralidade dos locais de emissão” sonora é “assinalada, escamoteada, complementada, por todo um jogo de luzes em mutação ao longo da obra” “e acompanhada por uma gestualidade que assume os diferentes papéis da «representação», nomeadamente o do maestro.” (Seabra, 1980: 13). Com isto pode dizer-se que apesar de se saber que existiu uma iluminação e géstica específicas em *Libera me* (versão para concerto) já não nos é possível, na ausência da compositora e de registos da obra, recuperar toda essa informação. Fica, no entanto, o conhecimento da sua existência, e mais do que isso, o exemplo da sua perda. Pode ser que assim se comece a perceber a importância de se dedicarem estudos à análise de testemunhos, memórias e outros documentos.

⁴³ Ibid

No artigo “*Libera me: uma leitura*”, Manuel Pedro Ferreira (2007a) refere, e passamos a citar, que: “Este *Amen* (de Ravel), cantado sobre o *dó* sustenido central com um harpejo pianístico do acorde de *fá* sustenido maior, marcado «muito tranquilo e sereno», foi riscado na partitura de que possuímos cópia, e substituído por um simples *Amen* unissónico sobre *mi*.” Também em diversas partituras usadas pelo Coro Gulbenkian foi possível verificar o sucedido. No entanto, em algumas delas o *Amen* de Ravel foi substituído pelo *Amen* de Josquin de Près (ver figura IV.18). Tais anotações podem estar relacionadas, visto que o *Amen* de Josquin de Près se compõe sobre o acorde de *mi*, neste caso maior dada a introdução do *sol* sustenido pela compositora. Quando questionado sobre esta alteração, Jorge Matta afirmou nunca ter testemunhado a execução de outro *Amen* que não o de Ravel, geralmente interpretado a solo por Orlando Worm. Talvez as referidas anotações não devam ser tidas em demasia, uma vez que podem ter sido fruto de uma experiência que não chegou a ser incorporada na obra, tal como referido pelo maestro.⁴⁴ Note-se que na gravação comercial de *Libera me*, lançada em 1991, se ouve, efetivamente, o *Amen* de Ravel.

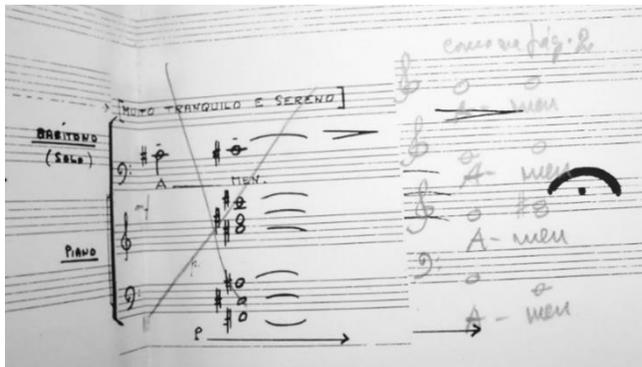


Figura IV.18

Excerto da partitura n.º 1 do arquivo do Coro Gulbenkian. Sequência 7, página 4.

Acresce que algumas das referidas partituras, usadas pelos coralistas do Coro Gulbenkian, se faziam acompanhar de diversas folhas soltas com textos em várias línguas (ver *caderno musical* ou os anexos). Quando interrogado sobre o propósito destes textos, Jorge Matta esclareceu que os mesmos serviam para ser usados nas zonas em que se pode ler na partitura “[ver texto]”. Na realidade, não era necessário que os coralistas usassem estes textos, eles apenas serviam como material de auxílio caso os mesmos não se recordassem de nenhum texto para dizer na altura indicada.⁴⁵

Quanto à forma como a compositora registou os instrumentos na partitura há algumas considerações a tecer. Mas primeiro é de compreender que: “O interesse demonstrado por Constança Capdeville nos instrumentos de percussão, de múltiplas formas, materiais e dimensões, tradicionais ou não, é evidente em toda a sua criação” (Serrão, 2006: 18). Também em *Libera me*, Constança Capdeville notou o uso de uma série de instrumentos de percussão alguns não

⁴⁴ Ibid

⁴⁵ Ibid

tradicionais, no seio da música dita erudita. Por exemplo, na sequência 1 a compositora regista o uso de “tubos plástico”, “ocarinas” e “tubo harmónico”, mas não especifica o número ou a cor tímbrica desses instrumentos. De acordo com Jorge Matta, a compositora tinha em mente um ambiente sonoro muito específico, pelo que trabalhou arduamente, junto com instrumentistas e coralistas, para que fossem utilizados os instrumentos certos. Nesse trabalho colaborativo muitos dos instrumentos empregues foram propostos pelos próprios coralistas, que pediam frequentemente para experimentar flautas, algumas “de feira de som feio”. “Lembro-me que” dizia Jorge Matta, “utilizávamos uma flauta de êmbolo de plástico, uma coisa completamente de feira.”⁴⁶ Note-se, no entanto, que nem todos os ‘tubos de plástico’ eram efetivamente de plástico, como se pode ver na figura seguinte, onde constam alguns desses instrumentos, que Jorge Matta guarda consigo, bem como os sinos usados e diversos seixos. O importante realmente era criar “um ambiente tranquilo e transparente quase sidéreo”, tal como prescrito na partitura.



Figura IV.19

Alguns dos instrumentos usados em *Libera me* (versão de concerto) em posse de Jorge Matta.

A mesma procura sonora fez-se também presente nos sinos e copos. Em relação aos sinos, e segundo com Jorge Matta, a notação na partitura não deve ser tida demasiado ‘ao pé da letra’, pelo que foi empregue com o intuito de indicar simplesmente que um sino é mais agudo e o outro mais grave.⁴⁷

Para rematar, apresenta-se o caso mais interessante e relevante de redescoberta de informação em relação a *Libera me* na versão para concerto. Constança Capdeville notou na partitura, como já se disse, o uso de um “trombone (sarrus.)” ou “trombone sarrusof.” (ver novamente figuras II.10 e II.11). O que é que isto significa? Explicou-nos Jorge Matta, que esta indicação designa o uso de um instrumento criado nas Oficinas da Gulbenkian propositadamente para a obra e que corresponde à réplica de uma trompa tibetana (ver figura IV.20).⁴⁸ Neste caso, o instrumento é tocado por um trombonista (com embocadura de trombone), daí a referência na designação instrumental a um

⁴⁶ Ibid

⁴⁷ Ibid

⁴⁸ Ibid

trombone. No entanto, o som do instrumento é mais semelhante ao de um sarrusofone, uma vez que projeta um som grave e ‘rouco’. A princípio, o maestro não sabia onde se encontrava armazenado este instrumento, que segundo o próprio era designado pela compositora como sarrusofone. Felizmente, passado pouco tempo Jorge Matta envia-nos um email dizendo que tinha conseguido localizar o sarrusofone e que este estava acessível no armazém de instrumentos da Orquestra Gulbenkian, podendo ser fotografado.



Figura IV.20

‘Sarrusofone’ no armazém de instrumentos da Orquestra Gulbenkian. Fotografia tirada no dia 27 de fevereiro de 2015.

Foi uma surpresa verificar que o instrumento se encontrava à vista de todos, no armazém de instrumentos da Orquestra Gulbenkian. De notar que, segundo Jorge Matta, este instrumento foi usado em todas as performances da obra por ele dirigidas, inclusivamente em Munique, em 1981, e na Culturgest, em 2002 (ver figura IV.21). Já em 2012, o ensemble *mpmp* decidiu utilizar um trombone. Disse-nos Jan Wierzba que o fizeram simplesmente por não terem tido conhecimento da existência deste instrumento.⁴⁹ Isto não quer dizer que o ‘sarrusofone’ tivesse sido usado caso Jan

⁴⁹ Informação transmitida por Jan Wierzba em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 20 de abril de 2016, no Teatro Nacional de São Carlos (Lisboa).

Wierzba soubesse da sua existência. O que isto significa é que o uso do trombone não teria sido imposto pela falta de informação, como foi o caso, mas resultado de uma escolha interpretativa. Escolha essa, que certamente teria considerado o uso de um instrumento com um som mais semelhante ao de uma trompa tibetana.



Figura IV.21

Libera me (versão de concerto). Performance na Culturgest (Lisboa), 23 de maio de 2002. Imagem retirada da gravação do concerto disponibilizada pela Culturgest.

A utilização de instrumentos em referência ao universo musical tibetano em *Libera me* remonta a 1977, altura em Constança Capdeville utilizou, para a composição da versão de bailado, diversos instrumentos de origem tibetana. Na verdade, “três instrumentos tibetanos isolados: um tambor, duas espécies de trompas, e vários tipos de chocalhos.” (em 2º programa temporada 1976/77, Ballet Gulbenkian). Encontra-se atualmente em posse do compositor António de Sousa Dias um chocalho de Constança Capdeville, o qual terá sido possivelmente usado em diversas apresentações desta obra (ver figura IV.22).

É tempo agora de abordar a criação do *caderno musical* (ver figura IV.23), documento último do processo de preservação de *Libera me*, que resultou da análise e tratamento de toda a informação recolhida e produzida previamente, para reunir num mesmo substrato, informação considerada essencial à continuidade performativa de *Libera me* em todas as suas versões. O referido *caderno musical* agrega, por isso:



Figura IV.22

Chocalho. Fotografia gentilmente cedida por António de Sousa Dias.

- ◇ Documentação sobre o cenário da versão de bailado.
- ◇ Documentação sobre o cenário da versão de concerto e bailado.
- ◇ Documentação sobre os figurinos das versões de bailado e concerto e bailado.
- ◇ A partitura da versão de concerto.
- ◇ Alguns esclarecimentos em relação ao texto musical precedente. É particularmente relevante a inclusão da informação recolhida acerca dos instrumentos utilizados pela compositora, bem como dos textos em diversas línguas que nos foi permitido recuperar pela análise das partituras do Coro Gulbenkian.
- ◇ A partitura do som gravado da versão de concerto.
- ◇ Um CD com:
 - O som gravado da versão de bailado (digitalização da bobine em fita magnética nº 24 do espólio fonográfico de Constança Capdeville, em depósito na Biblioteca Nacional) – Faixa 1
 - O som gravado da versão de concerto (digitalização da bobine em fita magnética nº 25 do espólio fonográfico de Constança Capdeville, em depósito na Biblioteca Nacional) – Faixa 2
 - O registo áudio de *Libera me* (versão de concerto), lançado pela PortugalSom em 1991 e supervisionado por Constança Capdeville – Faixa 3
 - O registo áudio e vídeo do concerto de apresentação de *Libera me* (versão de concerto), a 23 de maio de 2002, na Culturgest, com interpretação do Coro Gulbenkian e do Remix Ensemble sob direção de Jorge Matta.

Complementarmente a este *caderno musical* foi organizada uma documentação anexa que contempla todos os materiais recolhidos e produzidos, pelo que compila todos aqueles elementos que serviram de base para a produção do referido caderno, desde os registos áudio e vídeo às transcrições das entrevistas, programas de concerto e de apresentação do bailado, digitalização das partituras do Coro Gulbenkian analisadas, desenhos e outra documentação fotográfica cedida por Emília Nadal, entre outros documentos.

Na falta de um arquivo fonográfico nacional ou outro(s) vocacionado(s) para a preservação deste tipo de obras e documentação relacionada, serve o Laboratório de Documentação e Preservação de Arte Contemporânea do DCR da FCT/UNL e o CESEM da NOVA FCSH para armazenar, manter e disponibilizar toda a vasta documentação mencionada, que se apresenta em variadíssimos formatos e substratos, o que requer estruturas especificamente desenhadas para o seu arquivo, preservação, manutenção e disponibilização.

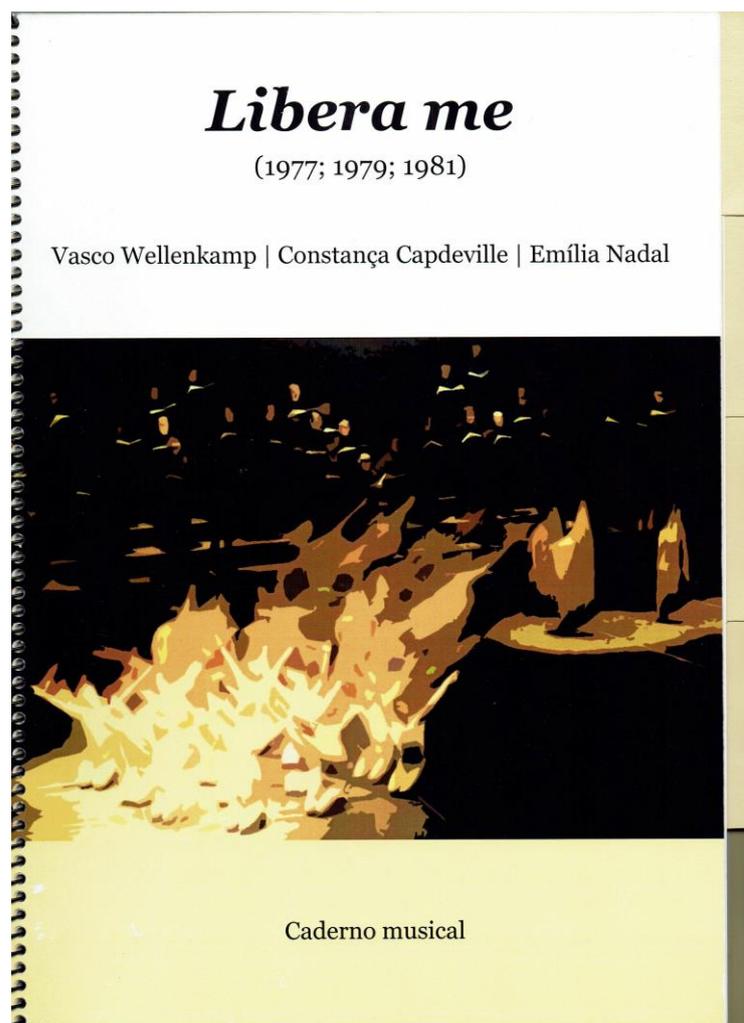


Figura IV.23

Caderno musical de Libera me.
Tamanho real: A4.

Finda a descrição do processo de documentação/ preservação de *Libera me* é de notar que vários foram os desafios e constrangimentos enfrentados, mas também os resultados positivos obtidos, nomeadamente com a redescoberta de muita e diversificada informação já esquecida, sobretudo mediante a recolha de testemunhos e memórias, o que demonstra a importância da realização de um trabalho de campo junto da matéria primeira do saber: o Homem.

Nesta reflexão sobre o processo de documentação de *Libera me* deixam-se, portanto, algumas indicações que se pensam ser relevantes para futuras apresentações da obra, na ausência de quem já a tenha apresentado. Todavia, para um trabalho mais sistemático e completo é necessário fazer-se a experiência de dar a obra, nas suas diversas versões, a interpretar a diferentes músicos, bailarinos ou outros que não os instruídos por Vasco Wellenkamp, Constança Capdeville e Emília Nadal.

Por outro lado, é de constatar que, existe muito material associado a *Libera me* ainda em bruto, por tratar, não sendo possível a sua análise ou estudo. Exemplo disso são as diversas fitas

magnéticas, já introduzidas neste estudo, cujos conteúdos permanecem inacessíveis. Quanto mais tempo passar mais difícil será ter acesso a esses materiais em condições de serem tidos em futuros estudos dedicados a *Libera me*. A documentação produzida a propósito desta obra fica assim incompleta e sem perspectiva de ser melhorada. Sabendo-se presentemente que existem outros materiais que podem ser explorados é frustrante não se ser capaz de ir mais longe. Existe a vontade, mas faltam os meios e os recursos financeiros. Se esta situação se mantiver é provável que daqui a uns anos já nem esses materiais subsistam. E nesse caso de nada valem a vontade ou os meios. O tempo de atuar é agora. Passa o tempo, perde-se a memória e com a ela a obra e parte significativa da história da arte portuguesa e da identidade cultural de um povo. A compositora faleceu cedo e estão agora a morrer os poucos e escassos documentos históricos que ainda existem. Por outras palavras, neste panorama muitas são as questões que ficam sem resposta e um património em risco de se perder. Uma grande parte das fitas magnéticas do espólio de Constança Capdeville encontra-se já deteriorada. É, por isso, tempo de se olhar para este património enquanto ainda é possível mantê-lo em boas condições para as gerações futuras.

Como vimos, muitos materiais e memórias se vão desvanecendo e desaparecendo com o tempo. Importante, por isso, se afigura a documentação produzida, que fez por reconstituir ou recuperar muitos desses elementos, a bem de se perpetuar o que terá sido *Libera me*, pelo menos um vislumbre da sua trajetória. Não só é importante que este trabalho tenha sido feito por questões práticas de performance da obra, mas também e sobretudo para que *Libera me* possa servir como legado-base para que novas obras possam ser criadas. Tal como Constança Capdeville se baseou em obras de outros autores para a criação de *Libera me*, também *Libera me* poderá servir para que outros criem novas obras. Mas para tal é necessário que esta obra siga um caminho ascendente na memória futura e não descendente, votado ao esquecimento. Espera-se com este estudo contribuir para que esse caminho seja ascendente, uma vez que *Libera me* se apresenta como um marco nacional na história da arte em Portugal, devido ao contexto criativo em que se insere, único na época. Também por isso esta obra merece a nossa atenção, dedicação, documentação e investigação. Se os autores de *Libera me* não o fizeram, façamo-lo nós, que somos agora, também em parte, detentores deste património, que se quer incluído na História da Música e da Arte em Portugal, no repertório dos músicos, bailarinos, coreógrafos e artistas contemporâneos e na experiência do público.

V. *Jogo Projectado I* (1979)

V.I Descrição geral da obra

Como já foi dito no segundo capítulo desta dissertação, existem múltiplas divergências nos vários escritos dedicados a *Jogo Projectado I*. Referimo-nos à dissertação de doutoramento de Francisco Monteiro (2003a) e às teses de mestrado de Anne Kaasa (2008) e Maria Beatriz Serão (2011). Tais divergências apontam para a existência de várias versões de *Jogo Projectado I* ao nível do envolvimento visual. Não obstante, há falta de informação sobre todas essas versões, e no sentido de não se criar uma leitura fictícia, ou pior, uma não leitura sobre a obra, abordar-se-á mais detalhadamente *Jogo Projectado I*, enquanto peça multimédia para piano, com envolvimento visual da autoria de Eduardo Sérgio (n.1937). Esta versão foi apresentada nos 3.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, existindo informação suficiente para criar um envolvimento narrativo consistente e fidedigno, que joga com a realidade dos factos passados e testemunhos presentes. Tal incursão não invalida a referência a outras possíveis versões do envolvimento visual da obra. Contudo, o grau de profundidade do discurso apresentado em relação a essas versões é francamente inferior.

Versão apresentada nos 3.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea (1979)

“Jogo Projectado” foi inspirado e baseado num poema “aberto” de Marta Cristina Araújo. Este foi concebido sob a forma de uma série de placas de acrílico transparente, o que permite uma multiplicidade de sobreposições e, conseqüentemente, uma extrema variabilidade de leituras. A concepção da obra musical segue fielmente a forma global do poema. Baseadas, uma e outra, numa técnica combinatória (a qual dá origem a associações sempre variáveis dos distintos elementos poéticos, bem como dos motivos musicais seus correspondentes), a simbiose poético-musical alarga-se ao âmbito plástico, através de um envolvimento de

projeções visuais da autoria de Eduardo Sérgio, sendo este último vector também estruturalmente vinculado ao processo formal do poema e da música.

A obra, escrita para piano, desenrola-se segundo um “processo descritivo de saber neo-impressionista” (no dizer da autora) e eminentemente lírico. No ponto de vista técnico, ela utiliza uma série dodecafónica composta por três fragmentos de quatro notas cada, os quais dão origem não só a três células melódicas, mas também a três acordes.

Cada fragmento musical corresponde a uma determinada frase do poema e a sua combinação é dada através de uma técnica de “variações”.

Como atrás foi dito, o poema permite várias leituras (algumas até contraditórias) em função do “jogo” proposto, variando por conseguinte e paralelamente a “leitura musical”.

em programa dos 3.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea.

Fundação Calouste Gulbenkian – Serviço de Música.

Auditório dois, sexta-feira, 1 de Junho de 1979 – 21h30.

Jogo Projectado – primeira audição em Portugal.

O texto precedente, patente no programa do concerto em que a obra foi dada a ouvir e a ver pela primeira vez em Portugal, serve como ponto de partida para a descrição que a seguir se apresenta e que tem como base *Jogo Projectado I* na sua conceção inicial: obra para piano com música de Clotilde Rosa e envolvimento visual da autoria de Eduardo Sérgio (concebido a convite da compositora), ambos sobre um poema aberto de Marta Cristina Araújo, numa simbiose entre som, texto e imagem de ímpar concretização em diaporama. Esta técnica permite a construção de um espetáculo audiovisual que usa a projeção em fundido encadeado de imagens fixas em diapositivos ou slides e também a difusão de um material áudio síncrono. Neste caso o da performance musical do pianista.⁵⁰

Mas antes, e de forma a compreender a articulação entre as dimensões sonora e visual da obra, voltemos ao princípio, ao poema de Marta Cristina Araújo:

Amo a flama o rio

Oiro lento

Ave o vento

Plano vê lembra a fonte

Abre arde

⁵⁰ Informação transmitida por Eduardo Sérgio, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 23 de junho de 2016, em casa do artista, em Colares (Sintra).

O rosto espelho mosto
 Anula a morte
 Tarde amo-te

O dito poema encerra diversas leituras e interpretações. O leitor, de acordo com a sua sensibilidade e entendimento, pode ler o poema a partir de diversas combinações textuais, visto que cada um dos versos se encontra escrito sobre uma placa de acrílico transparente. As diversas placas, e conseqüentemente os diferentes versos do poema, podem ser combinadas(os) numa multiplicidade de sentidos e leituras.

Partindo desta conceção aberta, Clotilde Rosa compôs *Jogo Projectado I* assente em princípios aleatórios e indeterminados. Com efeito, a autora serviu-se deste jogo textual para compor a obra em treze secções, as quais foram pensadas a partir de um ou mais versos do poema de Marta Cristina Araújo, que Clotilde Rosa numera de um a oito. Veja-se a tabela seguinte:

| Numeração do poema de Marta Cristina Araújo por Clotilde Rosa | Secção musical | Verso(s) |
|---|----------------|----------|
| | 1 | 1+8 |
| | 2 | 8+2 |
| | 3 | 1+6+8 |
| 1- Amo a flama o rio | 4 | 8+6 |
| 2- Oiro lento | 5 | 2+5 |
| 3- Ave o vento | 6 | 6+7 |
| 4- Plano vê lembra a fonte | 7 | 1+2 |
| 5- Abre arde | 8 | 4+8 |
| 6- O rosto espelho mosto | 9 | 1+2+3+8 |
| 7- Anula a morte | 10 | 3+7 |
| 8- Tarde amo-te | 11 | 4+7 |
| | 12 | 5+6 |
| | 13 | 8 |

Clotilde Rosa usa assim cada um dos versos do poema de Marta Cristina Araújo como se de uma textura, técnica ou subestrutura musical se tratasse (Monteiro, 2003a), conjugando-os de forma a criar treze secções que podem ser tocadas aleatoriamente dentro de determinadas regras especificadas pela compositora na partitura (ver *caderno musical* ou os anexos da presente dissertação). Isto é, apesar da ordem de execução das diferentes secções ser livremente fixada pelo intérprete, este não pode executar consecutivamente duas secções que comecem com o mesmo

número. Por exemplo, as secções sete e nove não podem ser interpretadas de seguida. O intérprete tem ainda obrigatoriamente de terminar na secção treze. Aqui e seguindo a prescrição presente na partitura: “Pode tocar se [sic] saltando de A p C ou D ou B quantas vezes se quizer [sic] finalizando com A ou C sempre. O A de forma mais ou menos obcessiva [sic]”. Para uma análise mais pormenorizada da relação poético-musical desta obra sugere-se a consulta da dissertação de doutoramento de Francisco Monteiro (2003a).

O poema de Marta Cristina Araújo não só serviu de base à criação musical de Clotilde Rosa, como também inspirou Eduardo Sérgio na conceção da parte visual do diaporama. Em referência a este elemento, disse-nos o autor: “É uma das grandes obras da minha criação audiovisual.”⁵¹ A mesma é composta por vinte e nove slides: dois pretos; vinte e seis diapositivos com o texto do poema de Marta Cristina Araújo disposto/escrito em espiral, cuja posição e cor vai alterando; e um diapositivo abstrato (ver figuras V.1 e V.11). Nas palavras do autor, em entrevista, a 23 de junho de 2016:

“O que eu fiz foi inventar um sistema em que as frases do poema estão escritas numa espiral que começa no centro e se desenvolve assim... e que termina cá fora. [...] Na totalidade [o poema] é extremamente difícil de ler, porque as letras têm uma certa interpenetração... [...] Ah! É tudo escrito em minúsculas de propósito para criar, no final, um travão ao óbvio... Foram escolhidas letras minúsculas de propósito para tirar partido (aqui tem a ver com a construção gráfica do que se via no ecrã) de o b, o d e o t terem pernas para cima e o p e o q terem pernas para baixo. As pernas estão onde calhar. E, portanto, aquilo foi arrumado geometricamente, não foi assim ao calhas. E depois teve de se fazer uns pequeninos ajustes para que um não matasse perfeitamente o outro, deixando-se um bocadinho de leitura.”



Figura V.1

Diapositivos de *Jogo Projectado I* da autoria de Eduardo Sérgio (seleção).
Diapositivos gentilmente cedidos pelo artista. Digitalização por Andreia Nogueira.

⁵¹ Ibid.

Os diapositivos em questão, segundo Eduardo Sérgio, costumavam ser projetados sempre com a mesma ordem (tal como apresentada no *caderno musical* ou mais adiante aquando da problematização do processo de documentação de *Jogo Projectado I*), ao fundo do espaço performativo e em retroprojeção. Esta condição de exibição foi pensada propositadamente para mitigar o ruído dos projetores utilizados, a fim de não se perturbar a perceção da performance musical. Acresce que os diapositivos mencionados eram projetados em fundido encadeado. Ou seja, dois slides não eram apresentados simplesmente um a seguir ao outro, como acontece com a comum projeção de diapositivos. Antes, a passagem de um slide para o outro pressupunha, durante determinado momento, a sobreposição das imagens de ambos os diapositivos. Isto significa que o primeiro diapositivo ia desaparecendo pelo aparecimento do seguinte, criando-se assim uma animação obtida pelo ‘fade-out’ do diapositivo projetado e ‘fade-in’ simultâneo do diapositivo a projetar. Daqui resultava uma terceira imagem, produzida pela fusão dos slides em causa. Este efeito era criado mediante o recurso a dois projetores de diapositivos, que projetavam os slides alternadamente para a mesma zona de projeção, e pelo emprego de uma unidade eletrónica de fundido encadeado, usada para coordenar as projeções de ambos os projetores, bem como a intensidade luminosa das referidas projeções.⁵²

Todo este envolvimento visual era projetado sobre uma cortina branca confeccionada especificamente para o efeito e composta por várias faixas de tecido, com cerca de 10 cm de largura e 200 cm de comprimento, em aproximadamente 200 cm de largura total da cortina. Estas faixas eram rematadas com pequenas barras de alumínio, em baixo, de forma a manterem-se esticadas. Perto do final da performance, as imagens projetadas eram distorcidas pelo movimento das faixas da cortina, provocado pelo vento gerado por uma ventoinha colocada por detrás da mesma, quando possível, ou então pela mão do próprio Eduardo Sérgio. A referida agitação, segundo o artista, ia-se intensificando, conduzindo ao bater das barras de alumínio, que faziam “dlim, dlim, dlim...”⁵³, momento que anunciava o término da performance.⁵⁴

O envolvimento visual criado por Eduardo Sérgio compreendia ainda a projeção da partitura de *Jogo Projectado I*, em retroprojeção, sobre uma tela, em papel vegetal, de tamanho A3, também produzida especialmente para o efeito, a colocar na zona da estante do piano. Esta projeção foi pensada para uso do próprio intérprete, na altura Jorge Peixinho, que a controlava segundo um mecanismo criado e desenvolvido pelo artista, que lhe permitia avançar os diapositivos na ordem previamente estabelecida no carregador de slides. Segundo o testemunho de Eduardo Sérgio:

⁵² Informação transmitida por Eduardo Sérgio, em entrevistas presenciais conduzidas por Andreia Nogueira, a 23 de junho e a 27 de outubro de 2016, em casa do artista, em Colares (Sintra).

⁵³ Informação transmitida por Eduardo Sérgio, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 23 de junho de 2016, em casa do artista, em Colares (Sintra).

⁵⁴ Ibid.

“construí um ecrã no sítio onde se põe a partitura no piano e o projetor destes slides estava aqui assim na ponta oposta ao teclado e projetava por retroprojeção... Depois criei um comando à distância que era preso... já não me lembro se à direita do teclado se à esquerda. Deixei essa possibilidade. Acho que depois o Jorge Peixinho preferia ter à esquerda, portanto, naquele espaçozinho depois do lá, preso com fita gomada”⁵⁵

A própria partitura funcionava, portanto, como elemento plástico, não fosse ela visualmente muito interessante, tendo sido inclusivamente desenhada, segundo palavras de Clotilde Rosa, pelo seu filho e arquiteto João Sá Machado.⁵⁶ Resta acrescentar que a iluminação, em *Jogo Projectado I*, era dada pela luz que provinha: i) da projeção dos diapositivos da autoria de Eduardo Sérgio; e ii) da projeção da partitura na ‘estante’ do piano. O espaço permanecia assim na penumbra, condição fundamental à eficaz apresentação do diaporama.

Eis *Jogo Projectado I* na sua conceção inicial, cuja estreia permanece desconhecida. Sabe-se apenas que a obra, tal como descrita até aqui, foi apresentada pela primeira vez em Portugal, a 1 de junho de 1979, no âmbito dos 3.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, no Auditório dois da FCG. A estreia deu-se noutra local e data desconhecidos. Segundo relato de Eduardo Sérgio, a mesma terá ocorrido no âmbito de uma digressão do GMCL, que o artista acompanhou a fim de controlar o envolvimento visual de *Jogo Projectado I*.⁵⁷ Permanece também por perceber se anteriormente a estas datas a obra terá sido apresentada sem a componente visual. A contradição dos testemunhos que se apresentam de seguida evidencia a dificuldade na construção de um discurso inequívoco.

AN – Sabe se a obra foi alguma vez apresentada inicialmente sem a componente multimédia?

João Sá Machado – Que eu tenha conhecimento não. Aliás, a primeira audição foi exatamente essa. Foi com diaporama.⁵⁸

AN – Sabe se Jorge Peixinho já tinha apresentado *Jogo Projectado I* sem a parte visual?

Eduardo Sérgio – Essa parte eu não sei. Acho que sim, porque o desagrado... Desde que me telefonou que eu andei a tentar pesquisar, pesquisar, pesquisar na minha memória (risos). E eu acho que havia, quando a Clotilde me desafiou para fazer isto, da parte dela, uma insatisfação qualquer que eu não sei. Havia uma insatisfação.⁵⁹

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Informação transmitida por Clotilde Rosa, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 26 de abril de 2016, em casa da compositora, em Algés (Oeiras).

⁵⁷ Informação transmitida por Eduardo Sérgio, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 23 de junho de 2016, em casa do artista, em Colares (Sintra).

⁵⁸ Excerto de entrevista presencial a João Sá Machado, conduzida por Andreia Nogueira, a 27 de junho de 2016, em Alcântara (Lisboa).

⁵⁹ Excerto de entrevista presencial a Eduardo Sérgio, conduzida por Andreia Nogueira, a 23 de junho de 2016, em casa do artista, em Colares (Sintra).

Na ausência de uma evidência que demonstre a autonomia da parte musical composta por Clotilde Rosa, é premente entender-se *Jogo Projectado I* na sua dupla construção artística. Esta condição impõe-se porque, como adiante se demonstrará, na ausência da componente visual criada por Eduardo Sérgio, possivelmente devido a constrangimentos financeiros, outros elementos visuais foram introduzidos, mais simples, é certo, mas igualmente interligados com a componente musical e poética da obra.

Outras nuances de trajetória

A par do envolvimento visual criado por Eduardo Sérgio é comum fazer-se alusão à projeção de diapositivos da autoria de João Sá Machado em referência a *Jogo Projectado I*. Todavia, tal como se pode inferir pela citação primeira desta descrição, os mesmos não fizeram parte da conceção inicial da obra, pelo que terão sido possivelmente introduzidos numa posterior versão da componente visual de *Jogo Projectado I*.

Através do testemunho de João Sá Machado chegámos à maquete usada para a elaboração dos referidos slides. A mesma é composta por oito folhas soltas (entretanto agrafadas por João Sá Machado para não se perderem) cada uma contendo um verso do poema de Marta Cristina Araújo. Quando sobrepostas todas as folhas, pode ler-se o poema na íntegra, tal como nos é dado a comprovar na figura V.2. A forma como esta maquete terá sido utilizada para a criação dos diapositivos em causa não é, todavia, totalmente clara. Isto deve-se ao facto de não terem chegado até aos nossos dias os slides efetivamente usados em concerto, pelo que nos interrogámos: Quantos diapositivos terão sido criados a partir deste documento? Treze? Muito provavelmente, disse-nos João Sá Machado: treze diapositivos com as combinações textuais presentes nas treze secções musicais compostas por Clotilde Rosa.⁶⁰ Também a compositora apontou para esse cenário:

AN – Algumas das secções musicais que compõem a obra articulam mais do que um verso do poema. Uma das secções, por exemplo, compreende os versos um e oito. Como era feita a projeção dos slides neste caso?... Era projetado o texto destes dois versos?

Clotilde Rosa – Exatamente. Só se projetava os que estavam ali (os que estão aqui)... como estão na partitura. Este era assim *plano... a fonte/ anula a morte* [secção onze].⁶¹

⁶⁰ Informação transmitida por João Sá Machado, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 27 de junho de 2016, em Alcântara (Lisboa).

⁶¹ Excerto de entrevista presencial a Clotilde Rosa, conduzida por Andreia Nogueira, a 5 de maio de 2016, em casa da compositora, em Algés (Oeiras).



Figura V.2

Maquete dos slides de *Jogo Projectado I*, da autoria de João Sá Machado.
Documentação gentilmente cedida pelo autor. (Data desconhecida).

Há também quem mencione a projeção da partitura ao fundo do espaço performativo. Tal nuance terá certamente dado lugar a uma nova versão da componente visual de *Jogo Projectado I*, sobre a qual não existe qualquer registo documental, mas os testemunhos que se seguem.

Quando questionado sobre a possibilidade de ter existido uma segunda projeção da partitura ao fundo do espaço performativo, Eduardo Sérgio esclareceu:

AN – Li na tese de mestrado de Maria Beatriz Serrão que havia uma dupla projeção da partitura: na estante do piano e ao fundo do espaço.

Eduardo Sérgio – Houve essa possibilidade.

AN – Mas chegou a existir assim?

Eduardo Sérgio – Verificou-se que não tinha interesse, porque a partitura para estar legível pelo público tinha de ser enorme e para ser enorme tirava importância à outra projeção. Eram duas coisas que brigavam. [...]

AN – Então abandonaram a ideia?

Eduardo Sérgio – Não fazia sentido. Tudo o que fizemos na digressão... em todos os sítios nunca foi usado... porque não fazia sentido.

AN – Então, havia apenas a projeção da partitura na estante do piano e dos slides da sua autoria ao fundo do espaço?

Eduardo Sérgio – Exatamente. E foi sempre assim.⁶²

Apesar da ausência de registos documentais sobre a possibilidade de projeção da partitura ao fundo do espaço performativo, o certo é que Clotilde Rosa testemunha a sua ocorrência. Também Francisco Monteiro, aclamado intérprete português de música contemporânea, em entrevista presencial a 6 de julho de 2016, refere ter apresentado *Jogo Projectado I*, entre 2001 e 2002, no âmbito da sua investigação doutoral, em Inglaterra, projetando a partitura apenas ao fundo do espaço, pela qual guiou a performance musical.⁶³

Para rematar é de salientar o seguinte depoimento de Clotilde Rosa:

AN – Tive conhecimento de que a início havia em *Jogo Projectado I* um aparato cénico da autoria de Eduardo Sérgio...

Clotilde Rosa – Pois era. Muito bonito. O Eduardo Sérgio era um artista plástico. E então tinha uma projeção de várias telas que ele fez. E havia um projetor atrás. O plano combinava-se antes do pianista tocar e o pianista tinha na partitura (era interessante)... tinha também como que um... uma pequena tela branca e nela era projetada a página que ia ser tocada. O pianista não sabia qual era a página que ia ser tocada. Era assim uma forma aberta. Mas claro, como já tinha estudado... Mas era assim... era o *Jogo Projectado*.

⁶² Excerto de entrevista presencial a Eduardo Sérgio, conduzida por Andreia Nogueira, a 23 de junho de 2016, em casa do artista, em Colares (Sintra).

⁶³ Informação transmitida por Francisco Monteiro, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 6 de julho de 2016, na ESE/IPP (Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto).

AN – Soube que a partitura era também projetada ao fundo do espaço performativo.

Clotilde Rosa – Ah! Isso foi mais tarde que se fez já sem o Eduardo Sérgio. Não. Naquela altura era só sobre o piano... sobre essa tela.

AN – E os slides de João Sá Machado? Eram projetados como?

Clotilde Rosa – Eram projetados como estava na partitura. Não... Esses não eram nessa altura... Mais tarde no Porto... Já não tinha o Eduardo Sérgio nessa altura comigo, porque não tinha. Já não me lembro.⁶⁴

Pelo exposto é de constatar que, efetivamente, após uma série de momentos em que *Jogo Projectado I* terá sido apresentado com o envolvimento visual da autoria de Eduardo Sérgio, em dupla projeção (de diapositivos da sua autoria ao fundo do espaço e das folhas da partitura na zona da estante do piano), a obra veio a sofrer novos desenvolvimentos que se caracterizam como novas versões ao nível da componente visual. Com efeito, em algum momento na sua história a obra terá sido apresentada com a performance musical a ser articulada com a projeção de slides da autoria de João Sá Machado, que se pensa compreenderem os versos do poema associados a cada uma das treze secções musicais, o que perfaz, portanto, a projeção de treze slides. Também num dado momento, *Jogo Projectado I* terá contado com a projeção da partitura ao fundo do espaço performativo. Se em ambos os casos a partitura terá sido igualmente projetada na zona da estante do piano não nos foi possível saber. No entanto, compreendendo que nestes momentos Eduardo Sérgio não esteve presente o mais provável é que esta projeção não tenha ocorrido, visto que era necessário um mecanismo específico da sua autoria.

Pena que os registos destas envolventes visuais mais tardias da obra não tenham chegado até aos nossos dias para que um entendimento mais alargado daquilo que terá sido *Jogo Projectado I* pudesse ser delineado, e não aquele que aqui se estabelece, que fixa a obra no momento da sua conceção inicial, que é sem dúvida relevante, mas redutor no que toca às possibilidades interpretativas associadas à obra na sua plena construção artística. Algumas das questões levantadas no segundo capítulo desta dissertação ficam, assim, sem resposta.

⁶⁴ Excerto de entrevista presencial a Clotilde Rosa, conduzida por Andreia Nogueira, a 26 de abril de 2016, em casa da compositora, em Algés (Oeiras).

V.II Processo de documentação: metodologia, estratégias, desafios e resultados

Dando continuidade ao discurso precedente é, antes de mais, essencial realçar o facto de Francisco Monteiro, Anne Kaasa e Maria Beatriz Serrão terem contactado Clotilde Rosa, para a realização de entrevistas ou através de conversas e encontros, no âmbito das suas investigações de doutoramento e mestrado, respetivamente. Maria Beatriz Serrão menciona, na sua tese, ter ainda entrevistado Eduardo Sérgio, sendo que a descrição que apresenta relativamente ao envolvimento cénico de *Jogo Projectado I* se baseia em informação cedida pelo artista. Posto isto percebe-se que, com diferentes testemunhos, os autores apresentam diferentes descrições do envolvimento visual de *Jogo Projectado I*.

Tal evidência demonstra expressamente que, para uma completa e credível documentação de *Jogo Projectado I*, há que recolher toda a informação possível acerca da obra, o que envolve, entre outras coisas, registar o testemunho de todos aqueles que direta ou indiretamente estiveram envolvidos na sua criação ou performance, para assim se elaborar um documento de preservação que vá de encontro ao que na realidade terá sido *Jogo Projectado I*. Assim, após uma primeira fase de análise da informação publicada sobre a obra, mostrou-se fundamental a recolha de informação não publicada. Neste sentido diversas instituições ou indivíduos foram contactados.

Junto do arquivo da FCG, tentámos saber se existia algum registo da performance da obra no âmbito dos 3.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. Infelizmente esse registo não foi encontrado. Segundo informação transmitida pela instituição, o mesmo poderá existir, não se encontrando disponível de momento.

Também o GMCL, na pessoa de José Sá Machado, filho de Clotilde Rosa, foi contactado a fim de se obter mais informações sobre a estreia de *Jogo Projectado I*, realizada certamente por Jorge Peixinho no âmbito de uma digressão do referido grupo. Através deste contacto foi possível saber que, efetivamente, antes da primeira audição nacional, que ocorreu a 1 de junho de 1979, nos 3.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, *Jogo Projectado I* havia já sido apresentado, com o envolvimento visual de Eduardo Sérgio, a 14 de maio do mesmo ano, na Bienal de Música de Zagreb (Muzički Biennale Zagreb), na Croácia. Informação esta patente no programa do concerto disponibilizado por José Sá Machado. Não conseguimos perceber, contudo, se *Jogo Projectado I* terá estreado no referido evento.

Foi ainda dirigido um email ao Festival do Estoril a propósito da apresentação de *Jogo Projectado I* no âmbito dos Cursos de Verão da Costa do Estoril de 1979, que Anne Kaasa aponta como sendo a estreia da obra. A resposta chegou-nos por Rita Marques que nos informou não existir, em posse do Festival do Estoril, nenhum exemplar dos programas das audições realizadas no âmbito dos Cursos de 1979. De qualquer forma, mesmo que *Jogo Projectado I* tenha sido apresentado no âmbito dos referidos cursos, tal ocorreu certamente durante os meses de verão, o

que exclui o concerto mencionado de corresponder à estreia da obra, permanecendo a data e local da primeira audição mundial de *Jogo Projectado I* em aberto.

Paralelamente, avançou-se com a realização de uma série de entrevistas presenciais, todas gravadas em áudio e vídeo pelo recurso à camara de vídeo Sony HDR-MV1. Ao todo foram conduzidas seis entrevistas (ver figura V.3), mais especificamente: a Clotilde Rosa (26 de abril de 2016 & 5 de maio de 2016, em casa da compositora, em Algés - Oeiras); a Eduardo Sérgio (23 de junho de 2016 & 27 de outubro de 2016, em casa do artista, em Colares - Sintra); a João Sá Machado (27 de junho de 2016, em Alcântara - Lisboa); e a Francisco Monteiro (6 de julho de 2016, na ESE/IPP - Porto). Previamente, foi esboçado um guião para cada entrevista, no sentido de se elencar todas as questões a colocar, tendo-se sempre em atenção o facto de não se pretender fechar demasiado as respostas, o que resultou na realização de entrevistas semi-estruturadas. Acresce que, no processo de constituição dos referidos guiões, teve-se cuidado em esboçar questões que não induzisse as respostas dos entrevistados, condição fundamental à validação da informação recolhida desta forma. Tarefa, por vezes, difícil a de não o fazer, uma vez que se pode incorrer o erro de passar a imagem de falta de conhecimento acerca dos assuntos discutidos. Considerando o caso de *Jogo Projectado I*, em que não se tinha uma ideia clara do que teria sido a componente visual da obra, esta estratégia mostrou-se realmente fundamental.



Figura V.3

Imagens dos vídeos das entrevistas conduzidas a: A – Clotilde Rosa (5 de maio de 2016); B – João Sá Machado (27 de junho de 2016); C – Eduardo Sérgio (23 de junho de 2016); e D – Francisco Monteiro (6 de julho de 2016).

Todas as entrevistas conduzidas foram subsequentemente transcritas, sendo que as transcrições se encontram ilustradas com imagens retiradas dos vídeos das gravações para uma melhor compreensão do discurso gestual apresentado pelos entrevistados. Foram também incluídas imagens de documentos analisados por se considerar serem fundamentais à compreensão dos assuntos discutidos e analisados no decorrer das entrevistas. As transcrições efetuadas foram seguidamente enviadas aos respetivos entrevistados para que estes pudessem fazer as alterações que achassem convenientes e necessárias. Na grande maioria dos casos não se verificou a introdução de alterações à transcrição editada pela entrevistadora e autora desta tese.

Um questionário foi ainda enviado a Anne Kaasa, a qual não se limitou apenas a completá-lo, a 13 de outubro de 2016, mas teve ainda a iniciativa de estabelecer um contacto telefónico no sentido de esclarecer alguns assuntos. Maria Beatriz Serrão não aceitou ao nosso pedido em partilhar a sua experiência quanto ao trabalho desenvolvido no âmbito da sua tese de mestrado relativo à obra em causa. Pensou-se ainda em estabelecer contacto com Marta Cristina Araújo, contudo o avançado estado de saúde em que a mesma se encontrava, vindo a falecer em meados de 2016, demoveu-nos de o fazer.

Neste processo de documentação vários foram os desafios e constrangimentos enfrentados, mas também os resultados positivos obtidos, nomeadamente com a redescoberta de informação já dada como perdida.

O primeiro desafio foi mesmo tentar encontrar algum sentido nos discursos apresentados por Maria Beatriz Serrão, Anne Kaasa e Francisco Monteiro a propósito da componente visual de *Jogo Projectado I*. Porém, como já tivemos oportunidade de expor, foram mais as divergências encontradas do que as concordâncias assimiladas.

Clotilde Rosa, com cerca de 85 anos na altura em foi entrevistada, teve dificuldade em relembrar detalhadamente as várias versões do envolvimento visual de *Jogo Projectado I*, apesar da alegria e entusiasmo demonstrados. Esta situação torna-se problemática na ausência do pianista que, na época, interpretou por diversas vezes a obra, Jorge Peixinho. Daí que a descrição acima apresentada sobre *Jogo Projectado I* não consiga prestar detalhe a todas as versões da componente visual da obra, ficando diversas questões por responder.

A falta de memória, dada a distância temporal, é no caso de *Jogo Projectado I*, muito evidente. Um exemplo claro desta realidade prende-se com a descoberta de 9 diapositivos de *Jogo Projectado I* (em que dois são repetidos) em casa de Clotilde Rosa, a 26 de abril de 2016 (ver figuras V.4 e V.5). Infelizmente, após o desenrolar de toda a investigação não se conseguiu saber pormenores sobre estes elementos, apenas o que já se sabia à partida com a digitalização: que cada um dos diapositivos contém um verso do poema de Marta Cristina Araújo usado como base por Clotilde Rosa na composição musical. Este material não servia, certamente, para ser usado em performance, se contarmos que a compositora compôs treze secções tendo por base, na maioria dos casos, diversos versos do poema, razão pela qual não se incluiu na descrição da obra informação sobre

estes diapositivos. Na verdade, não se conseguiu perceber se alguma vez terão sido usados em concerto e como era estabelecida a sua articulação com a performance musical. Também não se sabe quando é que foram produzidos. Segundo João Sá Machado, presumível autor, os diapositivos em causa terão sido possivelmente usados numa posterior reposição da obra.⁶⁵

A ambiguidade da informação transmitida por Clotilde Rosa e João Sá Machado, a respeito dos diapositivos supracitados, torna-a insuficiente para a construção de uma narrativa histórica consistente e precisa. Por outras palavras, nem João Sá Machado, nem Clotilde Rosa e muito menos Jorge Peixinho (intérprete da obra, na época), já falecido, possuem uma memória inequívoca sobre estes elementos, ficando assim por relevar e compreender esta parte interessante da biografia de *Jogo Projectado I*. O problema da falta de memória ou documentação que a substitua, é que, precisamente, fixa as obras em relação àquilo que se conhece ou sabe e não necessariamente àquilo que existiu. O *caderno musical* de *Jogo Projectado I* é exemplo dessa realidade, uma vez que perpetua apenas uma versão do envolvimento visual da obra (tal como apresentado nos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea). Isto acontece porque os vestígios documentais e os testemunhos recolhidos apenas nos elucidam quanto à referida versão e não relativamente a todas as outras, que apesar de sabermos que existiram caíram no esquecimento.

Pelo exposto é de compreender que os vestígios documentais associados a *Jogo Projectado I* sejam, por vezes, de difícil acesso ou compreensão e também escassos. Que se conheça não existe nenhuma gravação audiovisual desta obra. De lembrar que Francisco Monteiro e Anne Kaasa lançaram, em 2013, um cd com toda a obra para piano de Clotilde Rosa, não contemplando *Jogo Projectado I*, o que se justifica se considerarmos que uma gravação áudio não serve para transmitir esta obra na sua totalidade, nomeadamente enquanto criação multimédia. Neste cenário, há também que considerar o caso da gravação de *Jogo Projectado I* nos Encontros Gulbenkian de Música



Figura V.4

Clotilde Rosa, a 26 de abril de 2016, no seu escritório, segurando uns diapositivos relativos a *Jogo Projectado I*.

⁶⁵ Informação transmitida por João Sá Machado, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 27 de junho de 2016, em Alcântara (Lisboa).



Figura V.5a

Slides de *Jogo Projectado I*, em posse de Clotilde Rosa.
Diapositivos gentilmente cedidos pela compositora. Digitalização por Andreia Nogueira.



Figura V.5b

Slides de *Jogo Projectado I*, em posse de Clotilde Rosa.
Diapositivos gentilmente cedidos pela compositora. Digitalização por Andreia Nogueira.

Contemporânea que, segundo informação da FCG, poderá existir, não se encontrando, todavia, disponível de momento. Contudo, caso esse registo, de facto, subsista muito certamente existirá na forma de um documento áudio, visto que quase todas, senão todas, as gravações efetuadas no âmbito dos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea são dessa natureza, apresentando-se esse registo como um documento incompleto na medida em que lhe falta o visual. Falta-lhe parte significativa da experiência estética a transmitir ao público. É interessante a este respeito o seguinte testemunho de Eduardo Sérgio,

“a linguagem do audiovisual tem dois vetores: a linguagem da imagem (só a parte do diaporama sem som) e depois o som, a linguagem do som. Aqui a similitude é total com o cinema, o som no cinema... Quando a pessoa vê um filme em que lhe tira o som, o discurso da imagem dá-nos uma coisa. Quando vê o mesmo filme com o som está a ver a globalidade da obra. Quando fecha os olhos e ouve só o som da imagem, ouve uma coisa esquisitíssima, mas há um discurso. Isto era analisado. [...] Isto é um processo analítico que levanta a problemática do discurso da imagem e do discurso sonoro e da ligação mais ou menos feliz entre os dois, o que dá a linguagem audiovisual.”

Neste sentido pode dizer-se que, se retirarmos o visual a *Jogo Projectado I* podemos incorrer o erro de criar uma falsa leitura da obra. Ou melhor, uma outra leitura. De facto, enquanto criação audiovisual *Jogo Projectado I* não consegue ser experienciado através de um registo áudio.

Francisco Monteiro referiu ter apresentado algumas vezes *Jogo Projectado I*, entre 2001 e 2002, no âmbito da sua investigação de doutoramento. Mas também ele não registou esses momentos. Por sua vez, Anne Kaasa disse-nos nunca ter interpretado *Jogo Projectado I*, simplesmente por opção pessoal.

Independentemente das dificuldades encontradas no decorrer do processo de documentação em escrutínio, conseguiu-se, ainda assim, recuperar informação considerada indispensável e imprescindível à continuidade performativa da obra, tal que foi possível redescobrir *Jogo Projectado I*, sobretudo a sua componente visual, como apresentada nos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. O exemplo maior desta redescoberta prende-se com o envolvimento visual da autoria de Eduardo Sérgio,⁶⁶ até aqui dado como perdido, informação publicada, pela primeira

⁶⁶ A nota de campo que se apresenta de seguida, registada durante entrevista presencial conduzida a Eduardo Sérgio, a 23 de junho de 2016, em casa do artista, descreve o momento físico da descoberta dos diapositivos da sua autoria que compõem parte da experiência visual de *Jogo Projectado I*.

Na presença de diversos carrocéis Eduardo Sérgio exclama: - Não me diga que vamos ter uma alegria os dois. Dito e feito! Após breves instantes e uma rápida procura eis que encontramos os dois carroséis (o par e o ímpar) com os slides de Jogo Projectado I. Ao que acrescenta Eduardo Sérgio: - Já viu a vantagem que teve na sua investigação ter vindo até cá?

vez, por Francisco Monteiro, na sua tese de doutoramento, em 2003. Segundo o pianista esta informação ter-lhe-á sido transmitida, possivelmente, por Clotilde Rosa.⁶⁷

Teve-se a oportunidade de verificar que, para além dos diapositivos (ver figuras V.6 e V.7), Eduardo Sérgio guarda também todo o equipamento utilizado, na altura, para a projeção em diaporama (ver figura V.8). De acordo com o artista o referido equipamento encontra-se ainda operacional.



Figura V.6

Eduardo Sérgio, a 23 de junho de 2016, em sua casa, segurando os carrosséis com os diapositivos relativos a *Jogo Projectado I*, da sua autoria.



Figura V.7

Andreia Nogueira segurando um dos slides de *Jogo Projectado I*, da autoria de Eduardo Sérgio, em casa do artista, a 23 de junho de 2016. Dimensão física do diapositivo: 5cm x 5cm.

⁶⁷ Informação transmitida por Francisco Monteiro, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 6 de julho de 2016, na ESE/IPP (Porto).



Figura V.8

Eduardo Sérgio, a 23 de junho de 2016, em sua casa, mostrando o seu equipamento de projeção de slides/ diaporama.

Agora que os diapositivos foram redescobertos, a reposição de *Jogo Projectado I* mostra-se fundamental de forma a se poder perceber e documentar concretamente como era feita a projeção em diaporama dos slides da autoria de Eduardo Sérgio, inclusivamente no que respeita à sua articulação com a performance musical. Nesta obra, não estamos perante uma simples projeção de diapositivos, em que um slide é projetado a seguir ao outro. Existe toda uma série de animações que não são facilmente apreendidas no abstrato. Para além de que, a tecnologia utilizada na época, se encontra atualmente obsoleta. Um quase completo desconhecimento acerca dessa tecnologia não nos permite fazer a ponte entre a descrição de Eduardo Sérgio e o resultado final.

Performance por Francisco Monteiro, a 21 de abril de 2017, na ESML

Felizmente, e graças à colaboração *pro bono* do pianista Francisco Monteiro, a dita reposição concretizou-se, a 21 de abril de 2017, no Pequeno Auditório da ESML (ver figura V.9), no âmbito do encontro *Dois acontecidos happenings & outras performatividades*, com organização de Cláudia Madeira, Isabel Pires, Hélia Marçal e Andreia Nogueira. Na sequência do trabalho de documentação até aqui realizado foi possível trazer novamente a palco *Jogo Projectado I* passados cerca de 40 anos da sua última reposição, tal como apresentado nos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, com envolvimento visual da autoria de Eduardo Sérgio.



Figura V.9

Jogo Projectado I, com interpretação de Francisco Monteiro,
a 21 de abril de 2017, no Pequeno Auditório da ESML.

O primeiro passo para a preparação do concerto em epígrafe assentou na digitalização dos slides da autoria de Eduardo Sérgio (ver figura V.10). Este procedimento foi realizado em casa do artista, a 27 de outubro de 2016, pelo recurso ao digitalizador Epson Perfection V600 Photo e respetivo software em conexão com o notebook ASUS. Acresce que a referida digitalização foi concretizada pela autora desta dissertação em colaboração com o artista. Os diapositivos foram transferidos para domínio digital, em modo profissional, por película positiva a cores e em formato TIF, com a resolução de 300 dpi (ver figura V.11).



Figura V.10

Registo do processo de digitalização dos diapositivos de Eduardo Sérgio.
Procedimento realizado em casa do artista, em Colares (Sintra), a 27 de outubro de 2016.

Figura V.11

Diapositivos de *Jogo Projectado I* da autoria de Eduardo Sérgio.



preto



slide 1



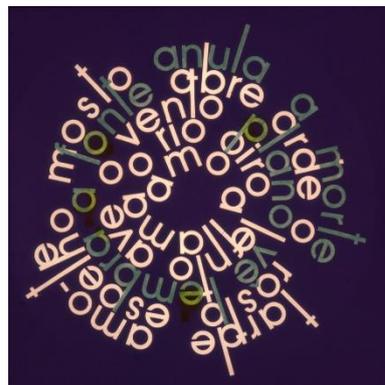
slide 2



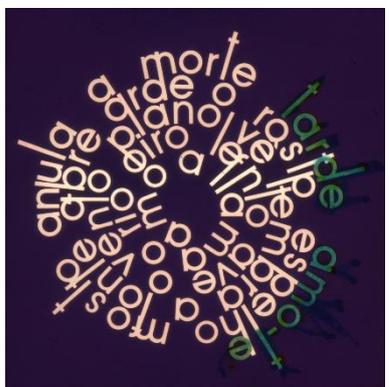
slide 3



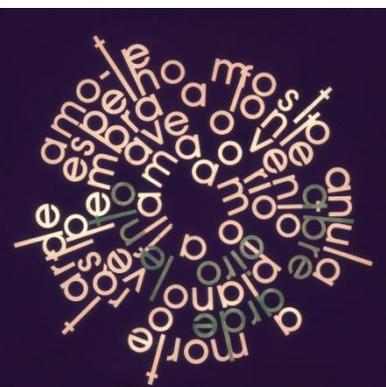
slide 4



slide 5



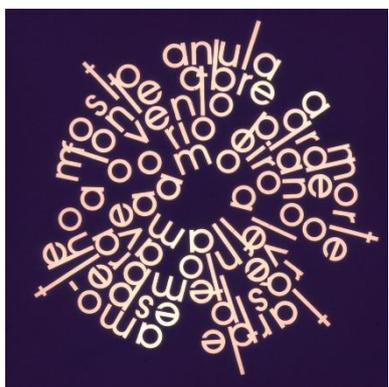
slide 6



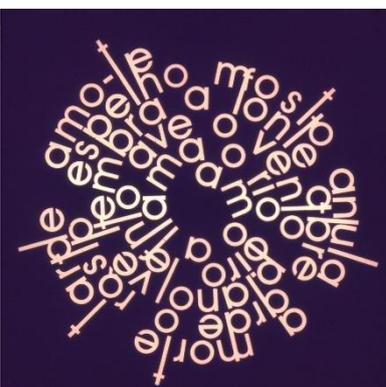
slide 7



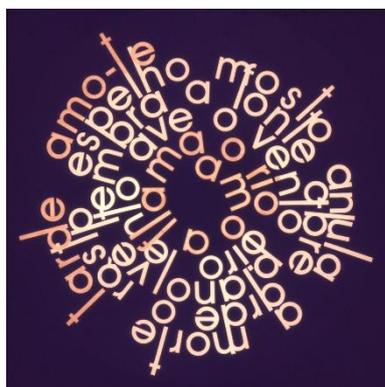
slide 8



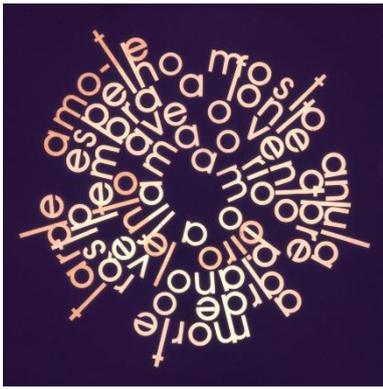
slide 9



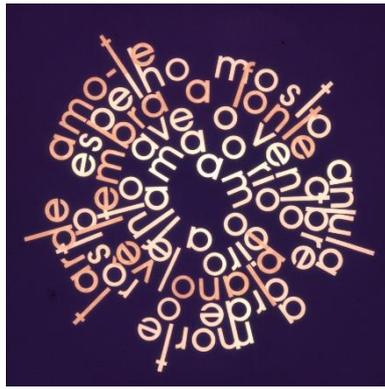
slide 10



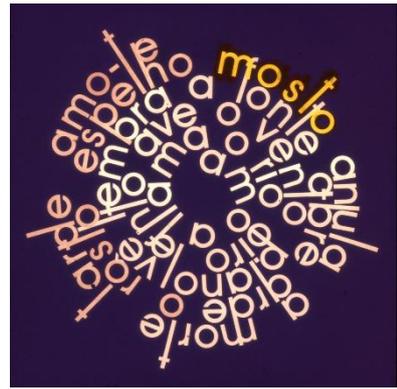
slide 11



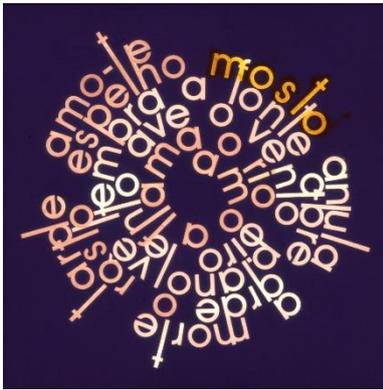
slide 12



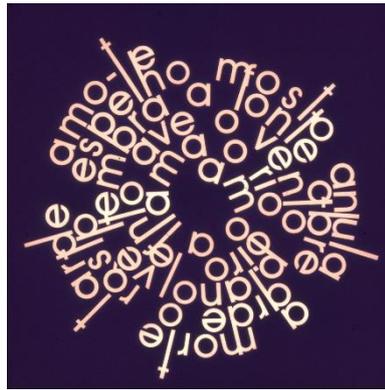
slide 13



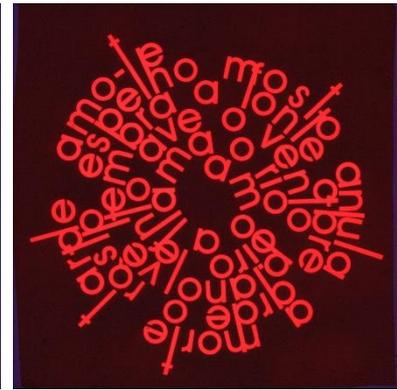
slide 14



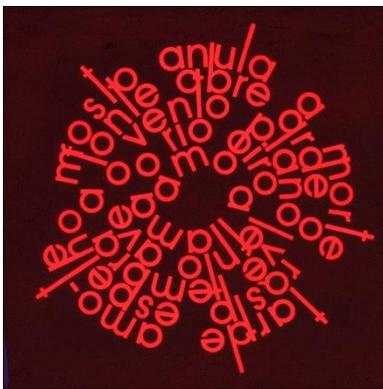
slide 15



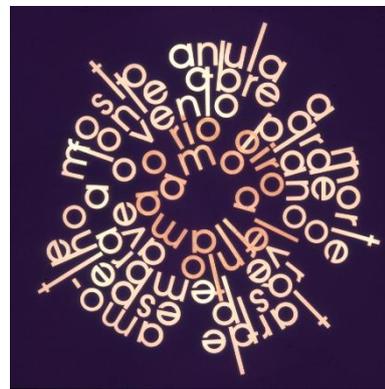
slide 16



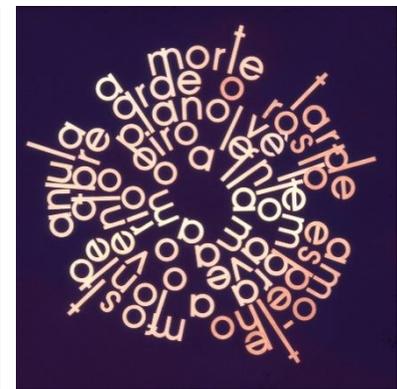
slide 17



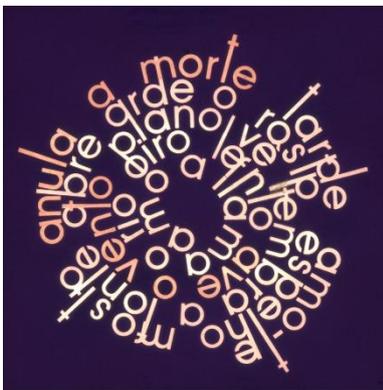
slide 18



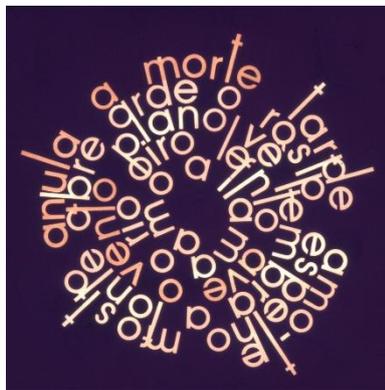
slide 19



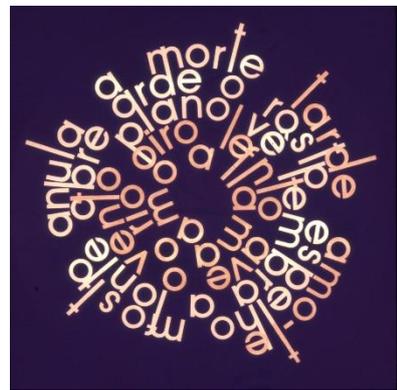
slide 20



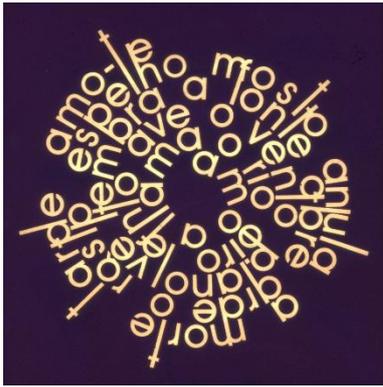
slide 21



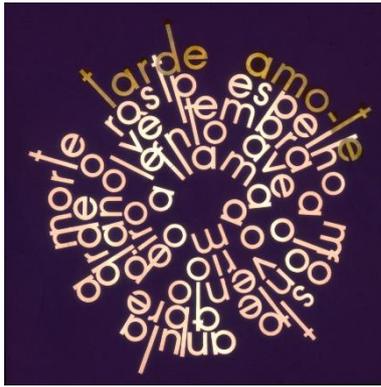
slide 22



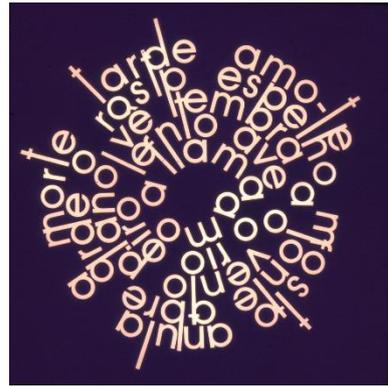
slide 23



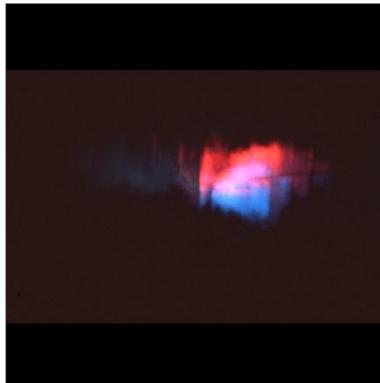
slide 24



slide 25



slide 26



slide 27



preto

De seguida, partiu-se para a criação, em domínio digital, de ambas as projeções visuais (da partitura na zona da estante do piano e dos slides de Eduardo Sérgio ao fundo do espaço), mediante o uso do PowerPoint. Findo este trabalho foi necessário deslocarmo-nos novamente a Colares (Sintra), a casa de Eduardo Sérgio, a 3 de abril de 2017, para que este nos pudesse elucidar quanto às animações a introduzir no PowerPoint relativo à projeção dos diapositivos agora digitalizados. Note-se que o referido PowerPoint contou com vinte e nove diapositivos, sendo o total dos slides da autoria de Eduardo Sérgio. A transição de um diapositivo para o outro foi estabelecida através da animação desvanecer, com a duração de 7'' (ver figura V.12). Estes diapositivos foram ainda configurados para avançar de forma automática ao fim de 22'' de projeção. Para uma melhor compreensão acerca das animações descritas aconselha-se a visualização do registo áudio e vídeo do concerto em escrutínio, disponível no *caderno musical* de *Jogo Projectado I*. Acresce que, por constrangimentos impostos pelo Pequeno Auditório da ESML e também por falta de disponibilidade financeira, não foi possível conceber e utilizar a tela composta por múltiplas fitas anteriormente descrita. Antes, a projeção dos diapositivos foi efetuada sobre a parede do espaço performativo. Esta solução foi pensada em colaboração com os autores e admitida dado não se comprometer a perceção visual da obra. Note-se ainda que esta componente de *Jogo*

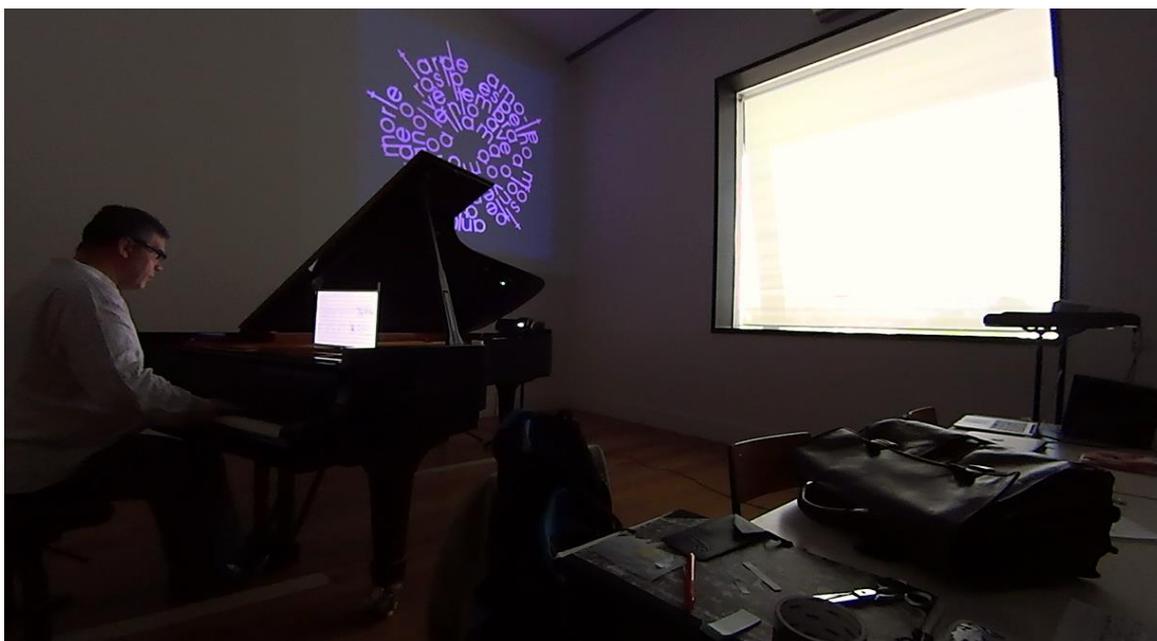


Figura V.13

Ensaio geral, por Francisco Monteiro, para a apresentação de *Jogo Projectado I*, 21 de abril de 2017, no Pequeno Auditório da ESML.

Mas voltemos à preparação do concerto. Houve ainda que testar e ensaiar as referidas projeções com Francisco Monteiro, em sua casa, no Porto, a 13 de abril de 2017. Por último, e contando com as indicações de Francisco Monteiro e Eduardo Sérgio, seguiu-se para a criação da tela a usar na zona da estante do piano, a qual foi concebida pela utilização de uma folha A3 de papel vegetal, de boa qualidade, com 90g./m², fixada com perfis de PVC brancos (ver figura V.14). A referida tela não foi colocada exatamente na zona da estante do piano, mas um pouco mais recuada para permitir ao pianista intervir nas cordas do piano tal como prescrito na partitura (ver figura V.15).

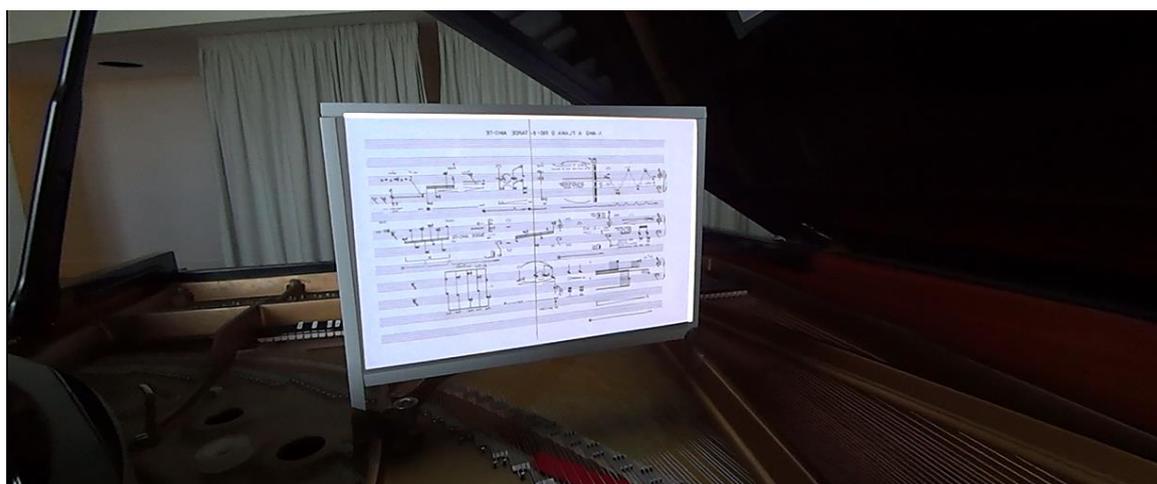


Figura V.14

Pormenor de *Jogo Projectado I*, no ensaio geral, a 21 de abril de 2017, no Pequeno Auditório da ESML.

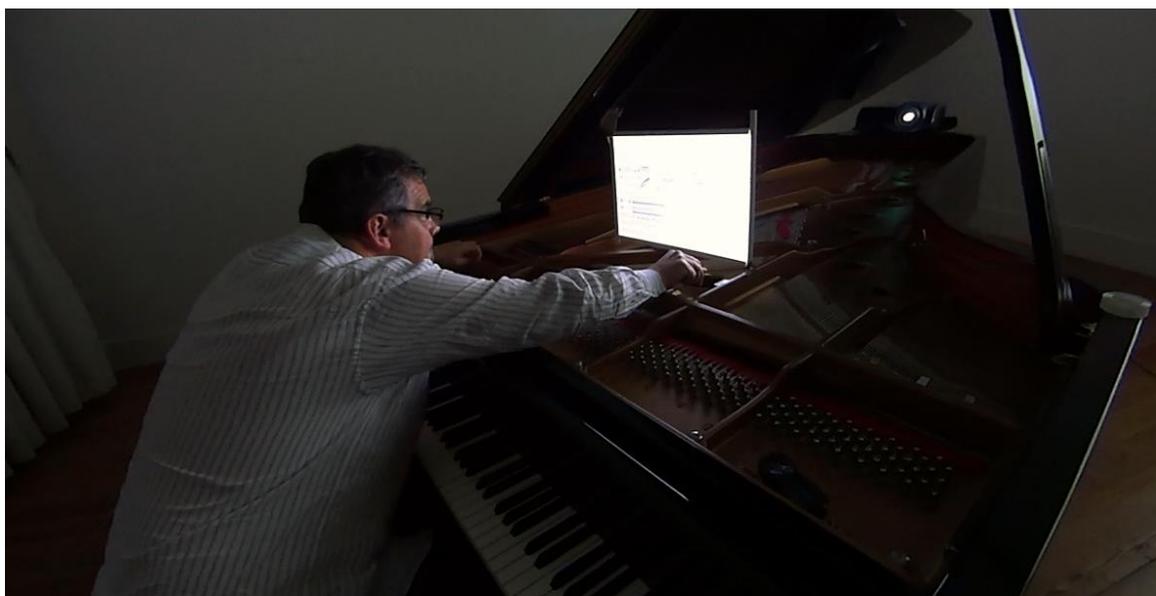


Figura V.15

Pormenor de *Jogo Projectado I*, no ensaio geral, a 21 de abril de 2017, no Pequeno Auditório da ESML.

A anteceder a apresentação de *Jogo Projectado I*, por Francisco Monteiro, houve tempo para a exposição da comunicação da autora desta investigação intitulada “Aspetos sobre a preservação de *Jogo Projectado I*”. O momento foi usado para a explanação e discussão da problemática de preservação associada a esta obra, bem como para a elucidação quanto ao processo de preservação e recuperação de informação vital à reposição em causa. Finda a performance de Francisco Monteiro, que decorreu após a dita comunicação, seguiu-se um debate que contou com o testemunho de Eduardo Sérgio e que visou refletir sobre a continuidade de *Jogo Projectado I*, em particular, e do património musical contemporâneo nacional, em geral. Apesar de Clotilde Rosa ter confirmado a sua presença no evento, não pôde estar presente devido a problemas de saúde. Na referida discussão, Eduardo Sérgio recordou um pormenor importante ao nível da projeção da partitura, nomeadamente que a mesma era ainda constituída por dois pretos (com um círculo branco no meio), um no início e outro no final da projeção (ver figura V.16).

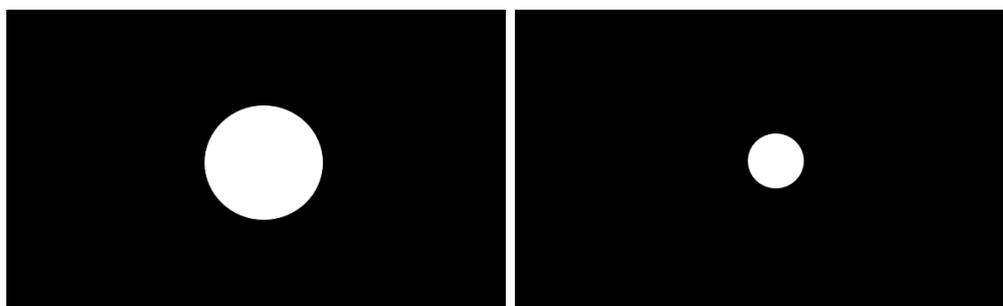


Figura V.16

Diapositivos de *Jogo Projectado I* relativos à projeção da partitura: primeiro e último slides, respetivamente. Recriação de Andreia Nogueira seguindo as indicações de Eduardo Sérgio.

É chegado o momento da constituição do *caderno musical* (ver figura V.17). Partindo da análise e tratamento de toda a informação recolhida e produzida até aqui, foi possível agregar no mesmo documento para além da partitura da obra outra informação considerada essencial à continuidade performativa de *Jogo Projectado I*, tal como apresentado nos 3.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. De especial relevância é o registo audiovisual da reposição de *Jogo Projectado I*, por Francisco Monteiro, bem como os ficheiros digitais resultantes da digitalização dos slides da autoria de Eduardo Sérgio. Sem estes elementos a partitura por si só não é suficiente para que esta obra possa existir futuramente enquanto peça multimédia.

O referido *caderno musical* compreende, portanto:

- ◇ A partitura de *Jogo Projectado I*.
- ◇ Os diapositivos da autoria de Eduardo Sérgio.
- ◇ Um CD com:
 - Os diapositivos de Eduardo Sérgio em formato digital (TIF, com uma resolução de 300dpi).
 - O registo áudio e vídeo da reposição de *Jogo Projectado I*, na ESML, a 21 de abril de 2017, com interpretação de Francisco Monteiro e assistência técnica de Andreia Nogueira.

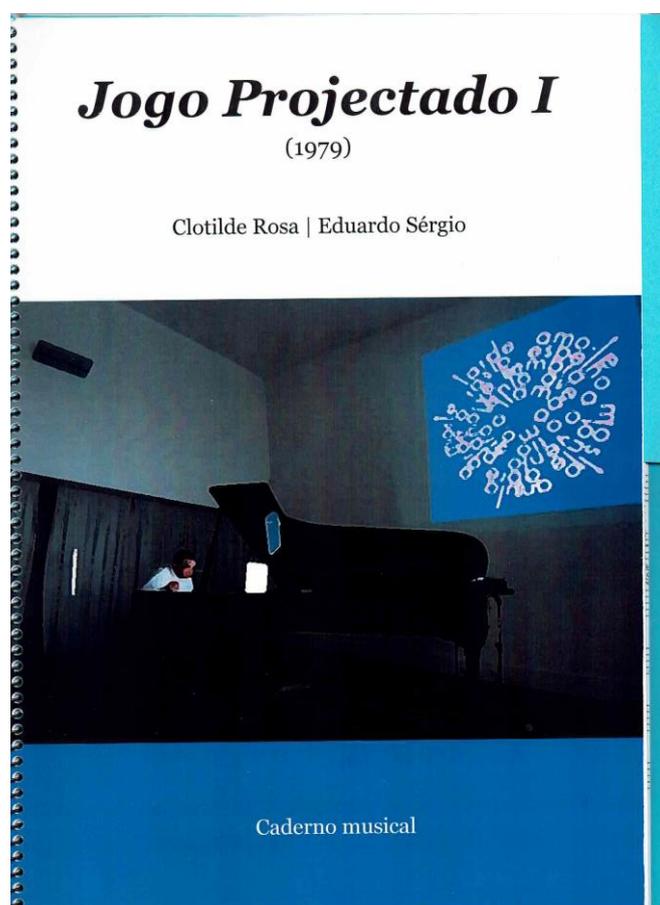


Figura V.17

Caderno musical de *Jogo Projectado I*. Tamanho real: A4.

Adicionalmente a este *caderno musical*, foi constituída uma documentação que engloba todos os materiais recolhidos e produzidos em fonte primária, pelo que contempla desde entrevistas, a programas de concerto, entre outros documentos. Também no caso de *Jogo Projectado I*, serve o Laboratório de Documentação e Preservação de Arte Contemporânea do DCR da FCT/UNL e o CESEM da NOVA FCSH para armazenar, manter e disponibilizar toda a documentação supramencionada.

Apesar dos desafios e constrangimentos enfrentados no decorrer do processo de documentação de *Jogo Projectado I*, o balanço é sobremaneira positivo. Muita informação e documentação foi recuperada, reavendo-se com ela uma leitura há muito esquecida da obra, impressa por diversas ocasiões nos testemunhos de Clotilde Rosa, João Sá Machado, Eduardo Sérgio e Francisco Monteiro e corroborada pela observação e participação no fenómeno musical em causa, numa metodologia complementar à tradicional análise da partitura. Como se pode perceber pelo caso de *Jogo Projectado I*, tal prática analítica não seria suficiente para a prossecução dos objetivos do estudo: trazer à lembrança e ao mesmo tempo perpetuar aquilo que terá sido *Jogo Projectado I* pelo esclarecimento das questões colocadas no início de todo o processo, apresentadas no segundo capítulo desta dissertação.

Em suma, torna-se uma vez mais evidente a necessidade de produção de documentação como estratégia de preservação. Uma documentação que se baseia, em grande parte, em testemunhos e nos resultados de uma prática informada por momentos de observação-participação, mas que os analisa, contrapõe e triangula face aos documentos históricos existentes, nomeadamente a partitura, programas de concerto, e outros vestígios.

VI. *Jogo Projectado II* (1981, 2009)

VI.I Descrição geral da obra

Assente num jogo de projeções sonoras e visuais, como o próprio nome indica, *Jogo Projectado II* apresenta-se como uma obra multimédia, composta, em 1981, por Clotilde Rosa, para soprano, flauta, trompete, guitarra, harpa, percussão, viola, violoncelo e dirigente. Esta peça compreende uma componente musical que se quer articulada com uma visualidade muito própria e concreta, que usa a imagem e movimentação dos próprios instrumentistas e dirigente como elemento estético e plástico. A par destes elementos, a obra integra ainda a projeção de diapositivos ou slides e um recitante gravado por Luís Cília, sobre suporte, em fita magnética. *Jogo Projectado II* estreou nos 5.ºs Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, no Grande Auditório da FCG, a 3 de junho de 1981, com interpretação do GMCL. A 10 de abril de 1984, aquando de uma nova apresentação da obra, também no Grande Auditório da FCG, o recitante gravado foi substituído por um recitante ao vivo, Carlos Wallenstein.

Clotilde Rosa serviu-se de um poema de Marta Cristina Araújo, para compor *Jogo Projectado II*, assente numa reflexão sobre a condição dos povos oprimidos, especialmente do povo chileno, que no início da década de 80, altura em que a obra foi composta, se encontrava sobre o domínio opressor de uma ditadura militar, a de Pinochet. O dito poema serviu também de base às declamações do recitante, tendo sido igualmente usado como ponto de partida para a criação do envolvimento visual, constituído pela projeção de sete slides, da autoria do arquiteto João Sá Machado, filho da compositora.

Falar sobre *Jogo Projectado II* passa também por abordar uma segunda versão da obra, de 2009, apresentada a 31 de março de 2010, no Pequeno Auditório do CCB, com interpretação do GMCL, que i) incorpora outros meios instrumentais para além dos já referidos, nomeadamente clarinete, violino e violino elétrico, ii) assume a ausência do soprano, cuja parte passa a ser executada pelo violinista e iii) exhibe um recitante que se apresenta ao vivo.

Versão de 1981

Em sentido lato, a obra é dedicada aos povos oprimidos da América Latina e a todos quantos vivem num mundo sem liberdade. Tanto música como imagem e texto convergem para esta representação. Veja-se, por exemplo, o seguinte excerto das notas explicativas da partitura: “À medida que os instrumentistas deixarem de tocar vão formando um círculo no centro da cena que será fechado pelo dirigente, então todos baixarão a cabeça incidindo uma luz roxa sobre o grupo.” Tal movimento quer comunicar, nas palavras da compositora, que à morte ninguém escapa, nem mesmo o ditador.⁶⁸ A cor roxa utilizada, vai também ao encontro do conceito que se quer apresentar. O roxo, na liturgia católica está ligado à morte e à penitência. O mesmo pode também ser entendido em ambiente de meditação. Todas estas assunções concorrem para a ideia de opressão e morte. O poema de Marta Cristina Araújo revela também isso mesmo⁶⁹:

| | |
|------------------------|--|
| Voz urgente a morte | reclama este silêncio simula povo exausto |
| A morte reclama | voz deste silêncio exausto povo simula-se urgente |
| Povo exausto | reclama a sua voz urgente simula a morte este silêncio |
| Povo urgente | exausto simula a morte este silêncio reclama a sua voz |
| Povo a morte | exausto simula a sua voz reclama este silêncio urgente |
| Povo simula | reclama a sua voz urgente a morte este silêncio exausto |

Jogo Projectado II conta ainda, na sua conceção inicial, de 1981, com uma gravação prévia, sobre suporte em fita magnética, do poema supracitado, recitado por Luís Cília, técnico também responsável pela dita gravação, que foi utilizada na estreia da obra. Tal como afirma Jorge Peixinho, “em *Jogo Projectado II* o poema é integrado plenamente no próprio contexto sonoro e participa estruturalmente na génese e expansão do discurso musical.” (em programa do concerto realizado a 10 de abril de 1984, na FCG, no âmbito da temporada de 83/84 do Serviço de Música). Também os diapositivos de *Jogo Projectado II*, da autoria de João Sá Machado, partem do referido poema. Na verdade, os mesmos vão dando a ler ao público fragmentos do poema de Marta Cristina Araújo, tal como registado no texto musical. Mais concretamente:

⁶⁸ Informação transmitida por Clotilde Rosa, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira e Filipa Magalhães, a 30 de outubro de 2014, em casa da compositora, em Algés (Oeiras).

⁶⁹ Poema patente no programa dos 5.ºs Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea.

“*Jogo Projectado II* baseia-se, tal como *Jogo Projectado I*, num poema de Marta Cristina de Araújo. Cada uma das sete secções de que se compõe a obra é assinalada visualmente pela projeção de um diapositivo, num processo similar ao que ocorria na obra anterior [*Jogo Projectado I*]. A relação realização musical/ realização cénica é no entanto exacerbada em *Jogo Projectado II*, pela própria significação do texto e correspondente dedicatória da obra musical - «aos povos oprimidos de todo o mundo». Correlativamente, vários dos elementos da obra têm um valor fundamentalmente simbólico, como o papel do dirigente, as reacções dos instrumentistas, uma frase marcial da trompete ou um molho de bolas de diferentes tamanhos, jogado como um yo-yo em cima dos timbales, simbolizando a exaustão.” (em programa dos 5.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea).⁷⁰

Os instrumentistas, o dirigente e a projeção dos diapositivos em *Jogo Projectado II*, apresentam-se com uma disposição espacial própria, que a compositora especifica na partitura (ver figura VI.1). A dividir o espaço aparece disposta uma tela de silhuetas chinesas. À sua frente encontram-se, em diferentes planos, viola, flauta, percussão e violoncelo, bem como a tela de projeção dos slides. Atrás permanecem dirigente, voz, trompete, guitarra e harpa, também em planos diferenciados. Dentro desta disposição são ainda usados 5 projetores ou focos de luz, colocados ao fundo do palco, que têm como função possibilitar a projeção de sombras/silhuetas sobre a tela: as dos intérpretes e dirigente posicionados por detrás da mesma. Estas sombras não têm todas a mesma dimensão, uma vez que variam de acordo com a distância entre os instrumentistas e os projetores de luz. Visto que o dirigente é aquele que se encontra mais próximo da fonte luminosa é também o que projeta uma maior sombra. Assim sendo, Clotilde Rosa usa a imagem dos instrumentistas e do dirigente como elemento estético e plástico (ver figura VI.2). A encenação da obra conta ainda com diversas movimentações dos músicos, como é exemplo o final da peça, já apontado nas notas explicativas, em que os intérpretes se dirigem para o centro da cena para formar um círculo. As restantes movimentações traduzem-se basicamente em deslocações de trás para a frente ou vice-versa.

Encomenda da FCG, *Jogo Projectado II* estreou, em Lisboa, a 3 de junho de 1981, nos 5.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, sob a direção de Jorge Peixinho (dirigente), com interpretação do GMCL: José Lopes e Silva (guitarra), Maria João Serrão (voz), António Reis Gomes (trompete), Carlos Franco (flauta), Catarina Latino (percussão), António Oliveira e Silva (viola), Luísa Vasconcelos (violoncelo) e Clotilde Rosa (harpa). Este concerto contou ainda com a difusão do recitante gravado por Luís Cília e a projeção dos diapositivos da autoria de João Sá Machado (em programa dos 5.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea).

⁷⁰ Para uma análise mais detalhada sobre a estrutura do texto musical e das características do material musical de *Jogo Projectado II* consultar a tese de mestrado de Maria Beatriz Serrão (2011).

O GMCL, composto pelos elementos supramencionados, à exceção de Maria João Serrão que deu lugar a Manuela Lopes, apresentou novamente *Jogo Projectado II*, a 10 de abril de 1984, no Grande Auditório da FCG, todavia com recitante ao vivo, por Carlos Wallenstein (em programa do concerto, da temporada de 83/84, do Serviço de Música).

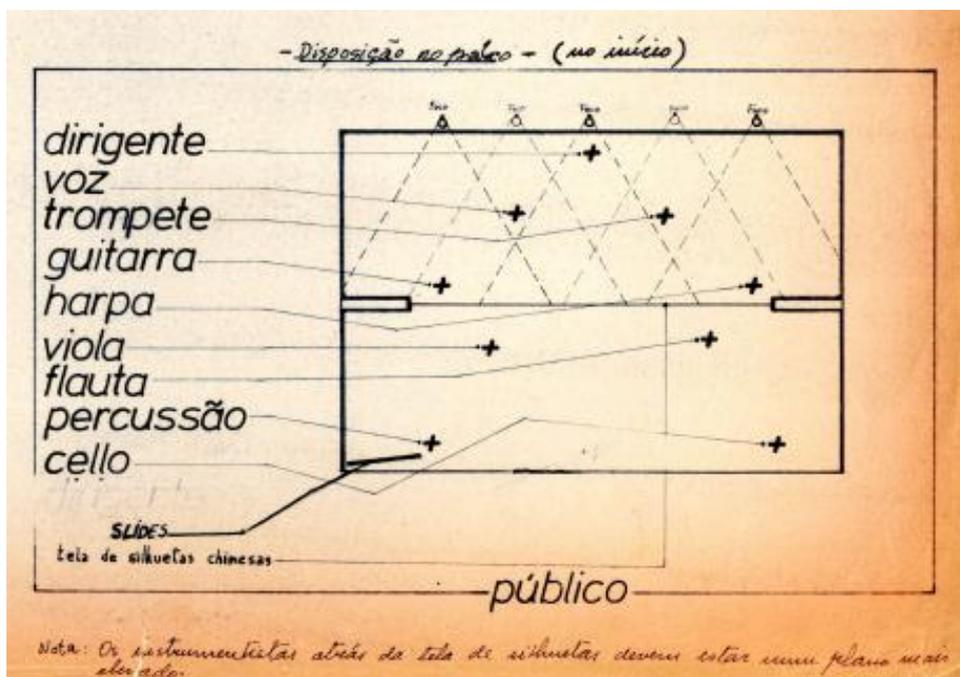


Figura VI.1

Jogo Projectado II, de Clotilde Rosa, 1981.

Excerto da partitura cedida por Clotilde Rosa: disposição dos elementos em cena.



Figura VI.2

Jogo Projectado II (1981). Estreia pelo GMCL, com direção de Jorge Peixinho, no Grande Auditório da FCG, a 3 de Junho de 1981. Da esquerda para a direita: José Lopes e Silva (guitarra), Maria João Serrão (voz), Jorge Peixinho (dirigente), António Reis Gomes (trompete), Carlos Franco (flauta) e Clotilde Rosa (harpa). Arquivos Gulbenkian (© Júlio Almeida & FCG).

Versão de 2009

Em 2009, a obra tomou para si algumas alterações, sobretudo em âmbito musical, como aliás testemunha Clotilde Rosa, no programa do concerto de *Jogo Projectado II*, em 2010, no CCB: “Resolvi incluir violino e clarinete e fazer algumas alterações, tais como, substituir a parte da voz, que apenas vocalizava, pelo violino electrificado [e acústico], e colocar a cantora a recitar o poema adquirindo assim um maior impacto.” Esta nova versão de *Jogo Projectado II* resultou da sua inserção no referido concerto, que teve lugar no Pequeno Auditório do CCB, a 31 de março de 2010, com direção de João Paulo Santos (dirigente) e interpretação do GMCL: Susana Teixeira (recitante ao vivo), João Pereira Coutinho (flauta), Luís Gomes (clarinete), Hugo Santos (trompete), José Sá Machado (violino e violino elétrico), Ricardo Mateus (viola), Jorge Sá Machado (violoncelo), Fátima Pinto (percussão), José Lopes e Silva (guitarra) e Clotilde Rosa (harpa) (ver figura VI.3). O referido concerto foi organizado em comemoração do(s) i) 40 anos do GMCL (1970-2010), ii) 70.º aniversário do nascimento de Jorge Peixinho (1940-2010) e iii) 80.º aniversário de Clotilde Rosa (1930-2010).



Figura VI.3

Jogo Projectado II (2009), com direção de João Paulo Santos e interpretação do GMCL, no Pequeno Auditório do CCB, a 31 de março de 2010. Da esquerda para a direita: Ricardo Mateus (viola), José Lopes e Silva (guitarra), José Sá Machado (violino e violino elétrico), Jorge Sá Machado (violoncelo), João Paulo Santos (dirigente), Hugo Santos (trompete), Luís Gomes (clarinete), João Pereira Coutinho (flauta), Clotilde Rosa (harpa), Fátima Pinto (percussão) e Susana Teixeira (recitante).⁷¹

⁷¹ Imagem retirada do registo do concerto, disponível no canal do GMCL no Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=raZJONpHAvI>>, acedido a 17 de julho de 2017.

VI.II Processo de documentação: metodologia, estratégias, desafios e resultados

Da problemática inerente à preservação de *Jogo Projectado II*, apresentada no segundo capítulo desta dissertação, ficou clara a necessidade de produção de documentação como estratégia primordial de preservação desta obra. Após a definição do problema de conservação (retratado pela impossibilidade de apresentação de *Jogo Projectado II* com base apenas no texto musical, que na versão de 2009 nem sequer se encontra disponível na informação publicada sobre a obra) passou-se à segunda fase do processo de documentação que assentou na compilação de toda a informação não publicada sobre o caso em estudo. Paralelamente, procedeu-se ainda à recolha das memórias e testemunhos de Clotilde Rosa e outros intérpretes. Esta estratégia concertada de preservação conduziu à produção de um *caderno musical*, que visa garantir a continuidade performativa de *Jogo Projectado II*, em ambas as versões descritas, na ausência de Clotilde Rosa ou de intérpretes dirigidos e instruídos pela compositora, que participou inclusivamente como harpista em todas as apresentações de *Jogo Projectado II* supramencionadas.

Não se pretende aqui simplesmente plasmar o referido *caderno musical* ou documentação produzida, mas problematizar igualmente todo o processo de documentação, o que implica não apenas apresentar e discutir os resultados obtidos, mas também refletir sobre os desafios enfrentados e estratégias/metodologias dedicadas. Só desta forma é possível contextualizar o próprio processo de documentação e assim entender que a documentação produzida não se encontra fechada, fixada ou concluída. A mesma poderá futuramente ser complementada com outra informação que, entretanto, se tenha tornado acessível e à qual não foi possível ter acesso durante o período cronológico que baliza esta investigação.

Um exemplo disso é o recitante gravado, por Luís Cília, sobre fita magnética, de 1981. Devido ao avançado estado de degradação que a fita apresenta não foi possível, no decorrer deste trabalho, aceder ao seu conteúdo. Para tal era necessário que previamente tivesse sido realizado todo um trabalho especializado de restauro. Trabalho esse que infelizmente não foi concretizado por depender de meios técnicos e recursos humanos que em Portugal faltam nesta matéria. Em alternativa, e mediante o estabelecimento de contacto com os Arquivos Gulbenkian, foi possível ter acesso a uma gravação áudio do concerto de estreia de *Jogo Projectado II*, no âmbito dos 5.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, no qual foi utilizada a referida gravação. Através da análise desse registo (consultar o *caderno musical*), de grande qualidade áudio, pôde perceber-se que a última declamação do recitante (que não aparece discriminada na partitura) é: “Povo reclama a sua voz urgente/ simula a morte este silêncio exausto”. Este texto corresponde aos dois últimos versos do poema de Marta Cristina Araújo, que Clotilde Rosa usou para compor *Jogo Projectado II*, e é indispensável à continuidade performativa da obra, na ausência do recitante gravado e em face da utilização do recitante ao vivo, mas em falta no texto musical.

De notar ainda que o recitante gravado, usado na estreia de *Jogo Projectado II*, a 3 de junho de 1981, evidencia um tratamento eletroacústico. Em conversa com Ana Filipa Magalhães, a 5 de junho de 2012, “Luís Cília comenta que, naquela época, finais da década de 70, já possuía alguns meios que permitiam trabalhar o som, não tinha propriamente um estúdio, mas tinha uma máquina Revox de bobine aberta e utilizava sintetizadores, tais como o Minimoog e o Roland, que permitiram criar os efeitos sonoros desejados por Clotilde Rosa.” (Magalhães, 2012: 69).

Em *Jogo Projectado II*, nomeadamente no que ao recitante gravado diz respeito, as récitas, pelo menos algumas delas, sobretudo a declamação final, foram nitidamente tratadas ou trabalhadas com efeitos como eco, delay ou reverberação⁷². Mais uma razão pela qual se mostra importante e até imprescindível que um trabalho especializado de restauro seja conduzido a fim de se possibilitar a conservação da fita que suporta o recitante gravado, para que possa ser digitalizada e estudada. E mais do que isso, para que o seu conteúdo sonoro possa ser usado em concerto, se assim se desejar, ou como ponto de partida para uma futura recriação do dito recitante gravado, que será sempre diferente.

Quando comparado o registo cedido pelos Arquivos Gulbenkian com a gravação áudio e vídeo da performance de *Jogo Projectado II*, em 2010, no CCB (consultar o *caderno musical*)⁷³, pôde compreender-se que as diferenças ao nível do recitante são significativas, visto que no segundo caso as récitas são proferidas em tempo real, ao vivo, sem qualquer manipulação sonora. Neste contexto, pode dizer-se que a bobine em fita magnética, que suporta o registo do recitante, de 1981, não se apresenta apenas como documento histórico ao documentar todas as declamações do recitante, mas funciona também como composição eletroacústica revestida de significado artístico e estético próprios e que, portanto, deve lograr de um cuidado especial ao nível da sua preservação. É certo que *Jogo Projectado II* pode ser apresentado pelo recurso a um recitante ao vivo, como de resto já ocorreu, em 1984 e em 2010, por indicação da compositora, que participou em ambos os eventos como harpista. No entanto, parece-nos ser importante preservar o recitante gravado, de 1981, de forma a possibilitar um maior leque interpretativo.

Para além disto, ambas as dimensões do recitante (gravado e ao vivo) têm as suas particularidades e especificidades. Se por um lado o recitante gravado compreende uma série de manipulações sonoras, por outro o recitante ao vivo introduz a presença física do próprio recitante, que necessita então de um espaço próprio em palco e de se articular com a restante performance. Diga-se a este respeito, e de acordo com o testemunho de Clotilde Rosa, que o recitante quando ao

⁷² O eco consiste na repetição do mesmo som ao longo do tempo, o qual se vai dissipando em amplitude. Não se confunda o termo eco com reverberação. Ambos são produtos da reflexão sonora, contudo o eco envolve a repetição periódica de um som, enquanto a reverberação adiciona ressonância e profundidade ao som. Por outras palavras, a reverberação de um som é composta por vários ecos muito próximos do som original, não sendo possível separá-los ou distingui-los do som projetado (Holmes, 2002).

⁷³ Registo também disponível no canal do GMCL no Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=raZJ0NpHAvI>>, acedido a 17 de julho de 2017.

vivo pode ser tanto feminino como masculino. Este deve posicionar-se, em palco, à direita (na perspectiva do público) e à frente, e deve também formar o círculo final, acompanhando o movimento dos restantes músicos.⁷⁴ Tais especificidades podem ser observadas na gravação supramencionada do concerto de *Jogo Projectado II*, em 2010, no CCB.

A par desta incursão pela recolha dos registos materiais associados a *Jogo Projectado II*, procedeu-se a toda uma investigação em termos de história oral sobre a obra. Falou-se já no contributo imprescindível de Clotilde Rosa, entrevistada em diversos momentos (sempre em casa da compositora, em Algés).⁷⁵ No segundo encontro, entre perguntas e respostas e no meio de muitas partituras, teve-se acesso a diversas cópias do texto musical de *Jogo Projectado II*. Apenas uma, em papel milimétrico, se encontrava completa. Ficaram, no entanto, a faltar os slides originais de *Jogo Projectado II*.

Do encontro descrito resultou, portanto, a consulta de uma partitura completa de *Jogo Projectado II*, em papel milimétrico, que não deverá corresponder à versão final do texto musical, de 1981, por não conter as notas explicativas nem a capa. Com este documento pôde ainda assim aceder-se às cadências do trompete, da viola e da guitarra, em falta na informação disponível sobre a obra. De notar que não foi possível ter acesso à partitura completa de *Jogo Projectado II* (1981) na sua versão original e final. A partitura presente no *caderno musical* e nos anexos desta tese relativa a *Jogo Projectado II*, na sua versão de 1981, resulta assim da compilação de fragmentos de várias partituras: da disponibilizada por Maria Beatriz Serrão, na sua tese de mestrado, e da supramencionada, em papel milimétrico.

De apontar igualmente a existência de anotações manuscritas, numa das cópias da partitura analisadas em casa da compositora (ver figuras VI.4 e VI.5). Anotações introduzidas ao nível do comportamento teatral a desempenhar pelo intérprete vocal e ausentes do texto musical. A saber: *abre os braços e deixa-os cair c/ desespero* (ver figura VI.4); e *gesto de levar as mãos à cabeça sempre c/ desespero* (ver figura VI.5). Quando questionada sobre a autoria destas anotações, Clotilde Rosa referiu tratar-se da sua letra.⁷⁶ Os 85 anos da compositora, na altura em que foi entrevistada, não lhe permitiram recordar com precisão todos os detalhes associados às anotações ou indicações em escrutínio. Para esclarecer as questões levantadas (nomeadamente: Quando terão sido introduzidas as movimentações descritas? Deverão as mesmas ser consideradas parte integrante da visualidade de *Jogo Projectado II*?) mostrou-se necessário recorrer ao testemunho de Maria João Serrão, cantora que estreou a obra nos 5.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. Quando inquirida sobre o assunto, a mesma apresentou um discurso não

⁷⁴ Informação transmitida por Clotilde Rosa, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira e Filipa Magalhães, a 30 de outubro de 2014, e entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 24 de abril de 2016. Ambas em casa da compositora, em Algés (Oeiras).

⁷⁵ Entrevistas presenciais conduzidas por Andreia Nogueira e Filipa Magalhães, a 30 de outubro de 2014, e novamente por Andreia Nogueira, a 24 de abril de 2016 e 5 de maio de 2016.

⁷⁶ Informação transmitida por Clotilde Rosa, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 5 de maio de 2016, em casa da compositora, em Algés (Oeiras).

condizente com as indicações patentes na partitura que usou na estreia de *Jogo Projectado II*. Veja-se a seguinte passagem:

AN – Para além daquelas transições que estão anotadas na partitura, de trás para a frente e vice-versa, não se recorda de outras movimentações...

Maria João Serrão – Não...

AN – Esta indicação que está aqui: (*abre os braços e deixa-os cair c/ desespero*)... Lembra-se deste movimento?

Maria João Serrão – Não, não tenho ideia disto. Não. Pode ter acontecido, mas... Acho que não. Acho que isto é posterior...

AN – Mais à frente nesta partitura (à qual tive acesso em casa da compositora) há outra indicação semelhante que também é para a voz: (*gesto de levar as mãos à cabeça sempre c/ desespero*). Não se recorda?

Maria João Serrão – Não, não fui eu. Não estava. Isso é posterior...

Findas as questões a Maria João Serrão, seguimos para o escritório da cantora. Aqui surge a oportunidade para analisar a partitura de Jogo Projectado II usada pela mesma na preparação e no concerto de estreia da obra. Qual espanto ao verificarmos a existência de uma anotação manuscrita relativa ao movimento de abrir os braços anteriormente discutido com a cantora. Na partitura usada por Maria João Serrão é possível ler-se a indicação 'levantar braços' escrita pela própria [ver figura VI.6]. Afinal, e contrariamente àquilo que a memória de Maria João Serrão lhe permitiu recordar, muito provavelmente ela terá sido instruída por Clotilde Rosa, já para a estreia da obra, a levantar os braços deixando-os depois cair com desespero. Eis a prova dessa indicação. Apesar da memória de Maria João Serrão não lhe ter permitido aceder a este evento, as suas anotações não o deixaram passar em branco.⁷⁷

Este é mais um exemplo da importância da auscultação dos testemunhos em fonte primária, bem como da análise das anotações dos intérpretes ou autores, que nos legam importante informação sobre a prática performativa de uma obra e que escapa ao texto musical. Serve esta discussão não para impor a realização da géstica assinalada, mas sim para a dar a conhecer não só ao público interessado, mas também a futuros intérpretes que compreendendo o jogo de projeções visuais e sonoras criado pela compositora, considerem oportuna, imprescindível e mesmo parte integrante de *Jogo Projectado II*, na sua versão de 1981, a inclusão dos movimentos redescobertos.

⁷⁷ Excerto da entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira a Maria João Serrão, a 28 de maio de 2016, em casa da cantora, em Benfica (Lisboa).

VOZ URGENTE
PIANO
 A guitarra da-me

5. ca. 5. ca. 7. ca. 3. ca. 5. ca. 6. ca.

bracos

como independente
 abrir os braços e deixar o tava de abafado.

ppp
 mp
 f

quinta
Harp
Violão
baixo

freqüências ultravozes
 improvisadas utilizando
 instrumentos de
 metal tais como: castanholas,
 "glass-shims", "pau de gong" e vibra-vozes.
 Com arco ou baquetas. No violão utilizar
 só as notas esaltadas.

VOZ URGENTE RECLAMA ESTE SILÊNCIO ...

SL. 1 VOZ URGENTE
 A MORTE

VOZ URGENTE
A MORTE

quinta
Harp
Violão
baixo

ppp
 mp
 f

Figura VI.4

Partitura de *Jogo Projectado II* (1981) com anotações manuscritas (1ª página).
 Documentação gentilmente cedida por Clotilde Rosa.

2

o dragãozinho para o grupo da frente lentamente pela direita

mf > p <

permanente

mf *p* *pp*

lento

mais cabega

mf *f* *ff*

distinção

trumpete

mf *f* *ff*

deixa a base de bom alto e levantar como um qd qd as vezes saltando

ff

PERC.

AMORTE SIMULA POND EXAUSTO

ff

4/4 *p*

Voz

4/4 *f*

Guit.

4/4 *pp*

Horta

4/4 *f*

(soar na alt escrita)

4/4 *p*

vla.

4/4 *p*

4/4 *p*

vle.

Voce para a frente

Guit.

Horta

Dh

PERC.

vla.

vle.

ff

pp

permut.

ff

ff

Figura VI.5

Partitura de *Jogo Projectado II* (1981) com anotações manuscritas (2ª página).
 Documentação gentilmente cedida por Clotilde Rosa.

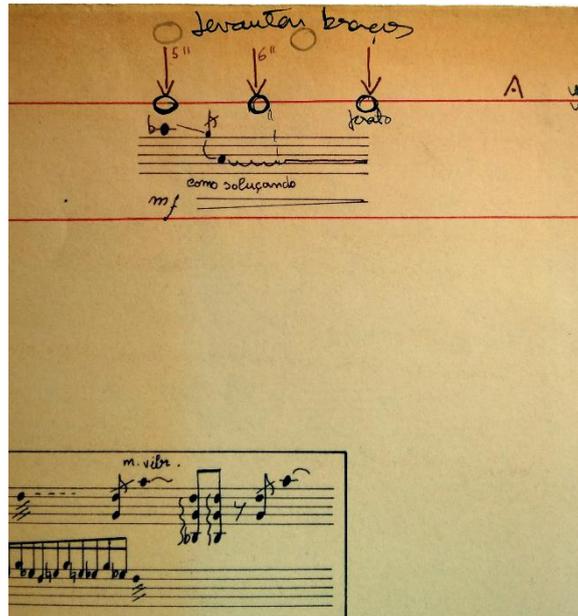


Figura VI.6

Partitura de *Jogo Projectado II* (1981) com anotações manuscritas de Maria João Serrão (1ª página). Documentação gentilmente cedida pela cantora.

Está claro que, tais movimentações não são aplicáveis no caso da versão de 2009 de *Jogo Projectado II*, pelo que não constam na respetiva partitura, escrita sobre fotocópia de uma outra partitura da obra, da versão de 1981, em papel milimétrico, muito possivelmente a já apontada anteriormente. O texto musical em análise, e relativo à segunda versão de *Jogo Projectado II*, foi igualmente consultado em casa da compositora, a 24 de abril de 2016. À dita partitura faltavam, no entanto, as cadências finais dos instrumentistas. Assim, na ausência da partitura completa da segunda versão de *Jogo Projectado II*, mostrou-se necessário recorrer aos testemunhos de José e Jorge Sá Machado, cuja documentação cedida nos permitiu repor a totalidade da partitura de *Jogo Projectado II*, na sua versão de 2009 (ver *caderno musical* ou os anexos desta tese).

Não obstante, é de considerar que o testemunho de José Sá Machado foi ainda crucial na medida em que prestou alguns esclarecimentos sobre a componente musical dedicada ao violino acústico e violino elétrico, interpretada pelo próprio, em 2010. Ninguém melhor do que o intérprete para nos elucidar quanto à ‘distribuição da partitura’ pelos dois instrumentos a utilizar pelo violinista, o violino acústico e o violino elétrico, visto que essa informação é omissa na notação deixada por Clotilde Rosa. Comenta José Sá Machado a este respeito que, o violino elétrico é utilizado quando o violinista se encontra posicionado por detrás da tela de silhuetas chinesas. Quando este se desloca para a frente da mesma passa a utilizar o violino acústico.⁷⁸ Apesar da aparente irrelevância desta informação a verdade é que a partitura da segunda versão da obra não contempla tal especificação.

⁷⁸ Informação transmitida por José Sá Machado, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 3 de junho

Não foi possível, junto da compositora, ter acesso aos slides originais de *Jogo Projectado II*, usados em 1981 e possivelmente em 1984. Na tentativa de recuperar os referidos diapositivos enveredou-se pela recolha do testemunho de Jorge Sá Machado, a 15 de junho de 2016, no Conservatório Nacional. Quando questionado sobre os slides de *Jogo Projectado II*, nomeadamente no que concerne à sua projeção em 2010, Jorge Sá Machado esclareceu que os slides projetados nessa altura corresponderam a uma rematerialização feita em domínio digital, propositadamente para o efeito, por João Sá Machado, autor dos slides originais. Isto é, João Sá Machado refez os slides inerentes ao envolvimento visual de *Jogo Projectado II* para o concerto de 2010, uma vez que desconhecia o paradeiro dos originais. A referida rematerialização, segundo Jorge Sá Machado, foi concebida em colaboração com Clotilde Rosa. Na figura VI.7 pode ver-se o último slide projetado nesse evento, que na realidade corresponde à combinação dos seis slides projetados anteriormente. Daqui pode, portanto, compreender-se o esquema de cores e do texto a projetar em cada um dos sete diapositivos de *Jogo Projectado II*. Os seis primeiros slides contêm respetivamente o seguinte texto: VOZ URGENTE /A MORTE; A MORTE/ RECLAMA; POVO/ EXAUSTO; POVO/ URGENTE; POVO/ A MORTE; POVO/ SIMULA. O sétimo e último slide, como já se disse, abrange a projeção simultânea dos seis diapositivos precedentes.



Figura VI.7

Slide 7 de *Jogo Projectado II* (2009) da autoria de João Sá Machado.
Informação gentilmente cedida por Jorge Sá Machado.

de 2016, em casa do violinista, em Queijas (Oeiras).

De acordo com Jorge Sá Machado o tipo e a cor de letra a figurar nos slides não são relevantes, sendo o mais importante o conteúdo do texto a projetar. Se compararmos as figuras VI.7 e VI.8 podemos comprovar visualmente esta premissa verbal. Como se pode verificar, o tipo de letra que aparece na figura VI.8, onde se pode ler a palavra URGENTE no canto superior esquerdo, e que data de 1981, é diferente do utilizado na rematerialização de 2010 ilustrada nas figuras VI.3 e VI.7. Parece-nos aqui que em ambos os casos a projeção dos slides é feita não numa tela dedicada como descrito na partitura, mas na própria tela de silhuetas chinesas usada para a projeção das sombras dos músicos.



Figura VI.8

Jogo Projectado II. Reprodução da imagem patente na figura VI.2 com uma luminosidade de +40% e um contraste de -40%. Estas alterações permitem uma melhor visualização do texto URGENTE que aparece no canto superior esquerdo.

Quanto aos slides de 1981, Jorge Sá Machado aconselhou-nos a falar com o autor, João Sá Machado, visto não possuir mais informação do que aquela que até aqui se apresentou. Mas antes de avançarmos para o testemunho de João Sá Macahdo, há ainda que salientar alguns aspetos sobre a disposição dos músicos em *Jogo Projectado II*, na sua versão de 2009. Devido às alterações instrumentais incorporadas nesta segunda versão da obra, Clotilde Rosa viu-se na necessidade de introduzir igualmente modificações à disposição dos músicos, as quais figuram no esquema da figura VI.9, gentilmente cedido por Jorge Sá Machado e da autoria de João Sá Machado. Note-se que, no esquema mencionado, a disposição do recitante ao vivo corresponde à posição da voz, assinalada com o número 2.

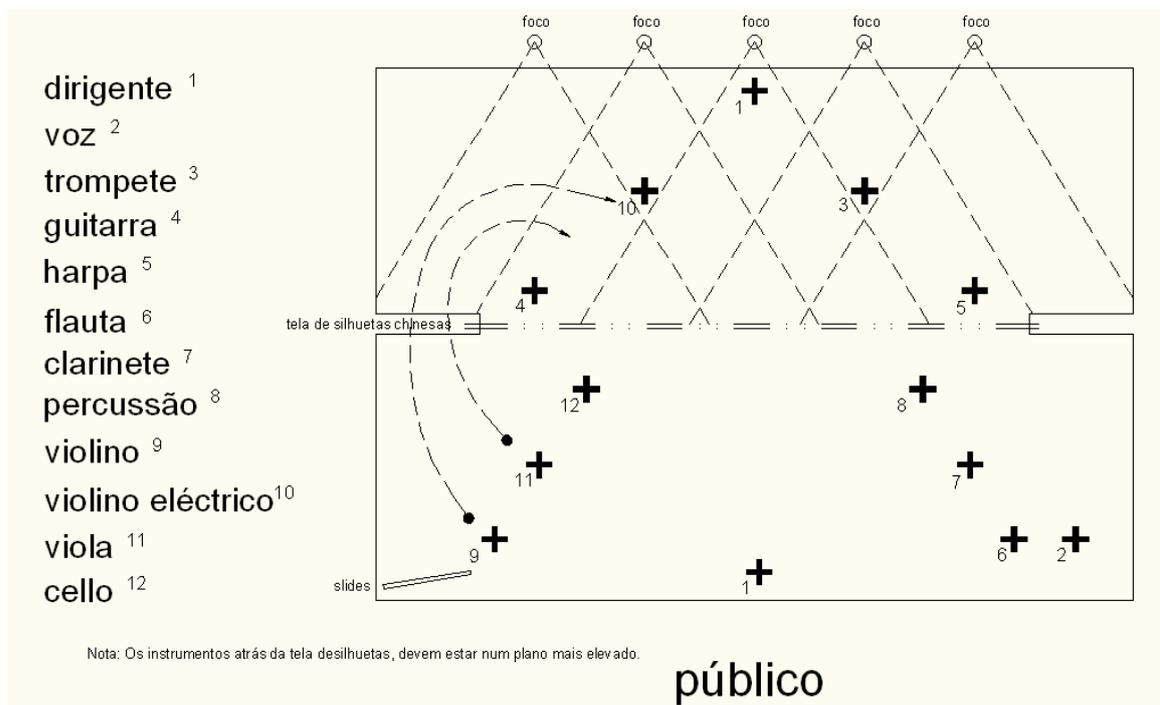


Figura VI.9

Jogo Projectado II (2009). Disposição espacial dos músicos e outros elementos em palco. Esquema da autoria de João Sá Machado, gentilmente cedido por Jorge Sá Machado.

Voltando novamente aos slides originais de *Jogo Projectado II*, fomos então falar com João Sá Machado, a 27 de junho de 2016, no escritório do arquiteto, em Alcântara. Deste encontro não resultaram, porém, esclarecimentos adicionais sobre o assunto. Com efeito, não nos foi possível ter acesso aos slides de *Jogo Projectado II*, originalmente projetados em 1981 e possivelmente em 1984. Os testemunhos recolhidos mostraram-se de qualquer forma valiosíssimos, na medida em que nos permitiram deixar aqui todas as indicações necessárias à rematerialização dos referidos diapositivos, assegurando-se assim a continuidade performativa de *Jogo Projectado II* enquanto obra multimédia, em ambas as versões abordadas.

Através dos três irmãos Machado foi ainda possível compreender que a não apresentação regular desta peça em concerto (que, pelo que se sabe, em toda a sua história foi mostrada apenas três vezes) se deve ao facto de envolver todo um aparato cénico não facilmente recriado, estando dependente da intervenção da compositora. Segundo Jorge Sá Machado a colaboração direta de Clotilde Rosa foi fundamental à performance de *Jogo Projectado II*, em 2010. Nas palavras de José Sá Machado: “Ela é que disse como era”.⁷⁹

Tal como já se discutiu, no primeiro capítulo desta dissertação, o envolvimento dos compositores na performance das suas obras é cada vez mais premente, pelo que a sua ausência coloca em risco a continuidade de uma parte significativa do nosso património musical contemporâneo, sobretudo no caso de obras que, como *Jogo Projectado II*, fazem uso de elementos outros que não apenas o

⁷⁹ Informação transmitida por José Sá Machado, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 3 de junho de 2016, em casa do violinista, em Queijas (Oeiras).

sonoro, exigindo assim estratégias complementares de preservação que não se fixem apenas na manutenção do texto musical.

Precisamente por se compreender a insuficiência da partitura no caso de *Jogo Projectado II*, avançou-se para uma estratégia dedicada de preservação, que assentou na recolha de vestígios materiais, tais como programas de concerto, gravações de performance, entre outros, a par da recolha dos testemunhos de: Clotilde Rosa (entrevistada a 30 de outubro de 2014, 24 de abril de 2016 e 5 de maio de 2016, em casa da compositora, em Algés - Oeiras), Maria João Serrão (entrevistada a 28 de maio de 2016, em casa da cantora, em Benfica - Lisboa), José Sá Machado (entrevistado a 3 de junho de 2016, em casa do violinista, em Queijas - Oeiras), Jorge Sá Machado (entrevistado a 15 de junho de 2016, no Conservatório Nacional, em Lisboa) e João Sá Machado (entrevistado a 27 de junho de 2016, em Alcântara - Lisboa) (ver figura VI.10).



Figura VI.10

Imagens dos vídeos das entrevistas conduzidas a: A – Maria João Serrão (28 de maio de 2016); B – João Sá Machado (27 de junho de 2016); C – Jorge Sá Machado (15 de junho de 2016); D – Clotilde Rosa (24 de abril de 2016); e E – José Sá Machado (3 de junho de 2016).

Este processo de recolha dos testemunhos enumerados envolveu todo um trabalho prévio de preparação dos guiões das entrevistas semi-estruturadas a realizar, os quais se pretendiam flexíveis o suficiente para não se limitar demasiado o discurso dos entrevistados. As questões esboçadas nos guiões mencionados primaram também, dentro do possível, por não induzir as respostas, a fim de se validar a informação recolhida. Tal como nos casos de *Libera me* e *Jogo Projectado I*, as referidas entrevistas foram gravadas em áudio e vídeo pelo recurso à camara de vídeo Sony HDR-MV1. Também o trabalho de transcrição seguiu o modelo usado nos casos de estudo supramencionados.

Partindo deste procedimento de documentação prosseguimos para a criação do *caderno musical* (ver figura VI.11) de *Jogo Projectado II*, documento que resultou da análise e tratamento de toda a informação recolhida e produzida anteriormente para agrupar, para além das partituras das duas versões da obra, outra informação considerada essencial à continuidade performativa de *Jogo Projectado II*. Aqui foi então incluída informação sobre o recitante e outras características ou elementos, como por exemplo, a disposição dos músicos na versão de 2009, somando-se ainda uma cópia dos slides usados no concerto decorrido em 2010. Sem estes elementos, o texto musical, por si só, não é suficiente para que futuras apresentações de *Jogo Projectado II* se venham a realizar em contexto multimédia. O referido *caderno musical* compreende, portanto:

- ◇ A partitura de *Jogo Projectado II* (1981).
- ◇ A partitura de *Jogo Projectado II* (2009).
- ◇ As declamações do recitante ao vivo.
- ◇ Os diapositivos da autoria de João Sá Machado.
- ◇ Um CD com:
 - O registo áudio da estreia de *Jogo Projectado II* (1981), nos 5.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, a 3 de junho de 1981, no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, com interpretação do GMCL. Documento gentilmente cedido pelos Arquivos Gulbenkian.
 - O registo áudio e vídeo do concerto de apresentação da 2.^a versão de *Jogo Projectado II* (2009), no Pequeno Auditório do Centro Cultural de Belém, a 31 de março de 2010, com interpretação do GMCL. Documento gentilmente cedido pelo GMCL.

Adicionalmente, foi ainda constituída uma documentação anexa que engloba todos os materiais recolhidos e produzidos em fonte primária, pelo que contempla todos aqueles elementos que serviram de base para a produção do referido caderno, desde entrevistas a programas de concerto, registos de performances, entre outros documentos.

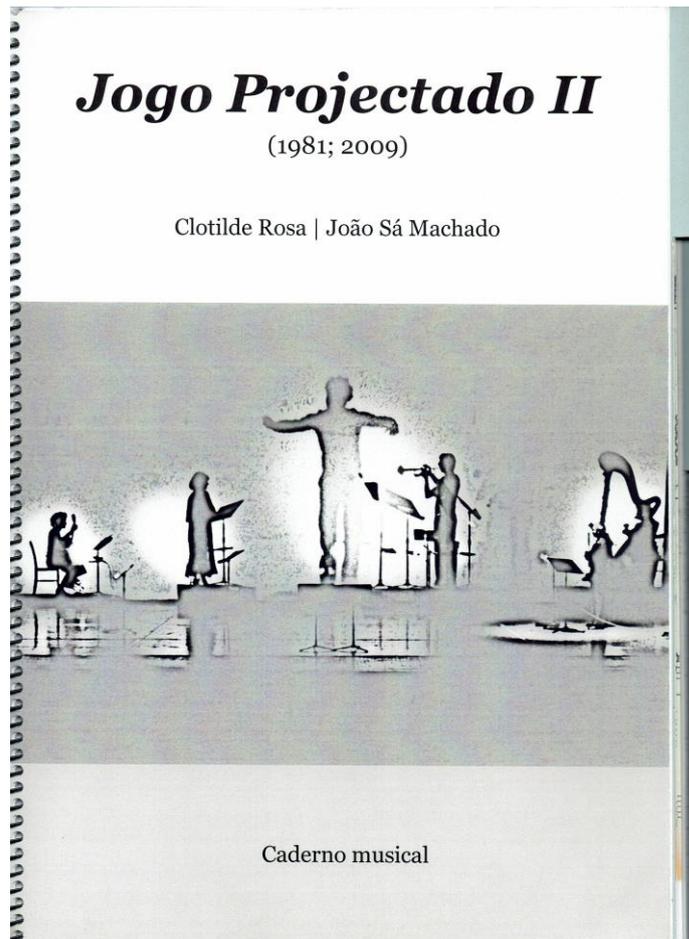


Figura VI.11

Caderno musical de Jogo Projectado II. Tamanho real: A4.

Em suma, pode dizer-se que o caso de *Jogo Projectado II* funciona como um bom exemplo da necessidade de produção de documentação como estratégia de preservação. Tal metodologia colmata as lacunas patentes nas indicações do texto musical, assegurando a possibilidade de realização de futuras performances da obra, na ausência da compositora. Com efeito, a documentação produzida dá resposta a quase todas, senão a todas, as questões levantadas aquando do processo de problematização da preservação de *Jogo Projectado II*, apresentado no segundo capítulo desta dissertação. Interessante agora seria submeter essa documentação ao exercício prático de ser dada a interpretar. Talvez pudesse ser esse o futuro desta investigação, o que seria uma continuação digna do trabalho até aqui realizado. Continuação essa também lógica e necessária para a constituição de uma documentação realmente eficaz, mediante validação pela prática performativa.

VII. *Itinerário do Sal* (1999-2006)

VII.I Descrição geral da obra

A ópera eletroacústica e multimédia *Itinerário do Sal* (1999-2006), com música e libreto de Miguel Azguime (n. 1960) e cenografia e composição vídeo de Paula Azguime (n. 1960), apresenta-se como reflexão autobiográfica sobre o ato criativo de escrita poética e musical. Em palco, o compositor, e também único intérprete da obra, traça o seu itinerário criativo, de loucura, ausência/presença, silêncio, luz e sal, durante aproximadamente uma hora. Para tal, Miguel Azguime serve-se da palavra-sentido e da palavra-som, associando uma gestualidade e teatralidade própria em que o corpo do autor é o ponto de partida para a construção de um envolvimento visual, parte integrante da obra. Daqui resulta a combinação de som, imagem e processamento eletrónico em tempo real com a ação performativa do compositor, o que transcende as tradicionais convenções artísticas e os limites entre Música, Teatro, Ópera e *Performance art*.

A obra *Itinerário do Sal* reflete, pois, o conceito ‘Nova Op-Era’ cunhado por Miguel e Paula Azguime e que traduz o culminar de um processo de integração entre escrita poética e musical e também uma nova forma de colaboração em que a música de Miguel Azguime e a cenografia e composição vídeo de Paula Azguime coexistem de forma verdadeiramente simbiótica.⁸⁰ *Itinerário do Sal* desenvolveu-se, portanto, como um projeto colaborativo, num duo, entre Miguel e Paula Azguime, do qual resultou uma obra em três partes: a primeira é intitulada, ‘A Ausência do Autor’; a segunda, ‘O Ar do Texto Opera a Forma do Som Interior’; e a terceira, ‘Itinerário do Sal’, homónima da obra.⁸¹

⁸⁰ Descrição baseada na informação constante no site: <http://www.misomusic.com/index.php?option=com_content&view=article&id=285&Itemid=445&lang=en>. Acedido a 25 de fevereiro de 2016.

⁸¹ Informação transmitida por Miguel Azguime, no workshop *À Procura de Dizer... as palavras dos poetas*, a 23 de junho de 2015, no O’culto da Ajuda (Lisboa).

Disse-nos Miguel Azguime que a primeira parte, ‘A Ausência do Autor’, é “uma espécie de ficção situada sobre o estar presente e o estar ausente enquanto condição de autor e de performer.”⁸² ‘A Ausência do Autor’ é assim profundamente autobiográfica, tal como é possível verificar pelo seguinte excerto do libreto da ópera:

*O autor [Miguel Azguime] está no meio do silêncio
Um silêncio tão profundo que o impele a olhar para o interior de si próprio
À procura de ser o que o faz ser
Certo de que o seu ser afinal está
À procura de um olhar numa estranha imensidão de seres
Que à sua volta ou à sua frente lhe pedem que faça um esforço
E lhes conte por palavras suas, próprias, desmedidas, algo que os faça crer
Mas o autor mantém a sua silenciosa postura
Olhando fixamente nos olhos da imensidão (que pouco a pouco se preenche)*

Esta conceção traduz-se a nível visual pela projeção dos olhos do compositor, em grande escala, que, durante a entrada do público, pestanejam, observam e se multiplicam. Entretanto, o intérprete, Miguel Azguime, vestido de preto, permanece na penumbra, à direita do palco, na perspetiva do espectador, sentado numa cadeira e apoiado sobre uma mesa (ver figura VII.1). De repente ouve-se SILÊNCIO! Eis que Miguel Azguime é trazido para a luz (ver figura VII.2).

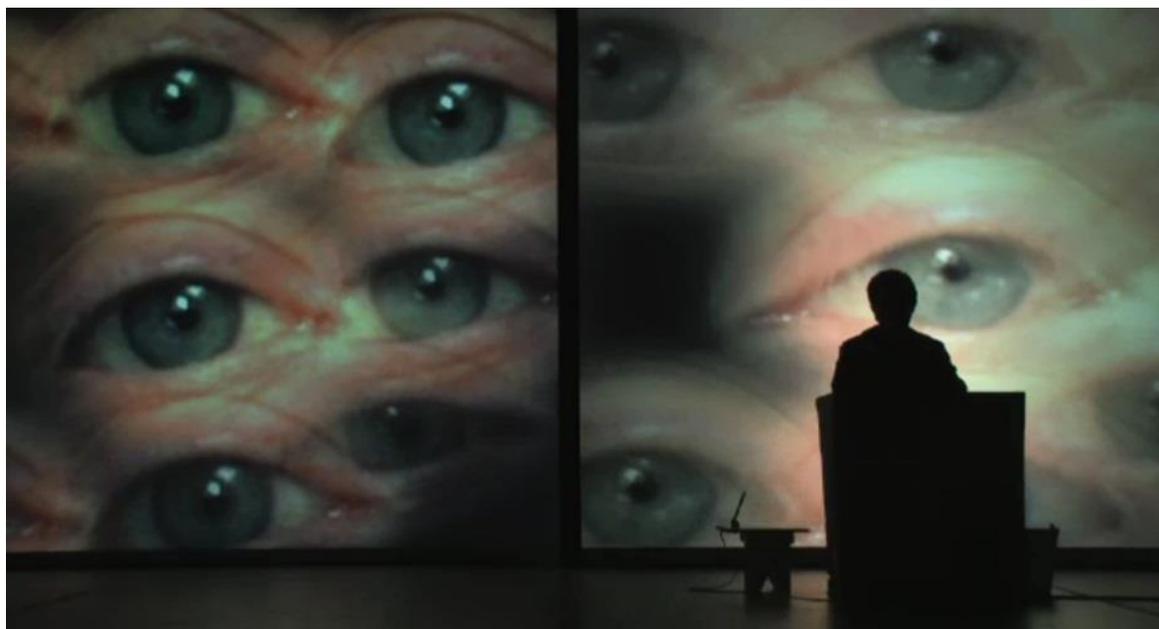


Figura VII.1

Itinerário do Sal. DVD: 2’50’’(Miso Records mgdvd 001.07).

⁸² Ibid.



Figura VII.2

Itinerário do Sal. DVD: 3'20''(Miso Records mgdvd 001.07).

A partir de então, instrumentos como a voz, as mãos, a mesa, o microfone, o balde ou a superbola⁸³ são utilizados como extensão do corpo do intérprete na forma de uma nova dramaturgia, de um novo teatro, que explora ao máximo as potencialidades sonoras do texto, das palavras. Para tal, o ambiente sonoro criado usa ainda um sistema eletroacústico que amplia as possibilidades dos sons produzidos por Miguel Azguime, numa multiplicidade de dimensões e numa qualidade polifónica e contrapontística própria. A este ambiente sonoro junta-se ainda o visual, pelo que ao mesmo tempo que o compositor fala, sussurra, murmura, grita e produz sons percussivos são, em algumas ocasiões, projetadas imagens (a grande maioria em movimento) previamente preparadas ou então captadas e manipuladas em tempo real (ver figura VII.3).

Itinerário do Sal usa, portanto, uma composição vídeo própria associada a uma cenografia também específica. Veja-se que, durante esta primeira parte, o autor permanece vestido de preto, sentado numa cadeira branca e debruçado sobre uma mesa de tampo branco e laterais revestidas de preto. Aqui desenrola-se a ação performativa do intérprete, que apenas perto do final desta parte, e por breves instantes, se levanta para se ir encostar *às palavras que não têm som* (ver figura VII.4). Miguel Azguime volta depois à posição inicial onde permanece também durante toda a segunda parte da obra.

⁸³ Não é mais do que uma bola saltitona à qual é acrescentada uma baqueta flexível.



Figura VII.3

Itinerário do Sal. DVD: 7'37''(Miso Records mgdvd 001.07).



Figura VII.4

Itinerário do Sal. DVD: 9'57''(Miso Records mgdvd 001.07).

‘O Ar do Texto Opera a Forma do Som Interior’ trata, uma vez mais, uma visão autobiográfica do fenómeno criativo do compositor, aqui associada à dualidade do gesto de escrita de Miguel Azguime: ora poético, ora musical. Este gesto composto é traduzido, em palco, pelo som da escrita que é ilustrado pela imagem do som. Com efeito, os sons pré-gravados que se ouvem logo no início desta segunda parte tentam ser o resultado dos movimentos de escrita que Miguel Azguime

executa.⁸⁴ Sobre a mesa um Wacom pen tablet: instrumento que o compositor utiliza como extensão do seu gesto de escrita aos domínios do sonoro e do visual, fundamental à composição multimédia apresentada (ver figuras VII.5 e VII.6). Com o final desta segunda parte a luz apaga-se. Miguel Azguime deixa o espaço performativo que fica apenas iluminado pela imagem dos vídeos que vão sendo projetados. Passados breves momentos o compositor entra novamente em palco, por entre as duas telas, para dar lugar à terceira parte de *Itinerário do Sal*, que decorre maioritariamente do lado esquerdo do palco, na perspetiva do espetador. Agora de branco, Miguel Azguime confunde-se com a própria projeção vídeo. Aliás, o compositor passa a fazer parte dela (ver figura VII.7).⁸⁵



Figura VII.5

Itinerário do Sal. DVD: 12'50''(Miso Records mgdvd 001.07).



Figura VII.6

Itinerário do Sal. DVD: 23'45''(Miso Records mgdvd 001.07). Pormenor do Wacom pen tablet.

⁸⁴ Informação transmitida por Miguel Azguime, no workshop *À Procura de Dizer... as palavras dos poetas* e nas notas do DVD escritas por Jelena Novak e confirmada nas figuras apresentadas.

⁸⁵ Informação transmitida por Miguel e Paula Azguime, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 23 de setembro de 2015, no O'culto da Ajuda (Lisboa) e confirmada nas figuras apresentadas.

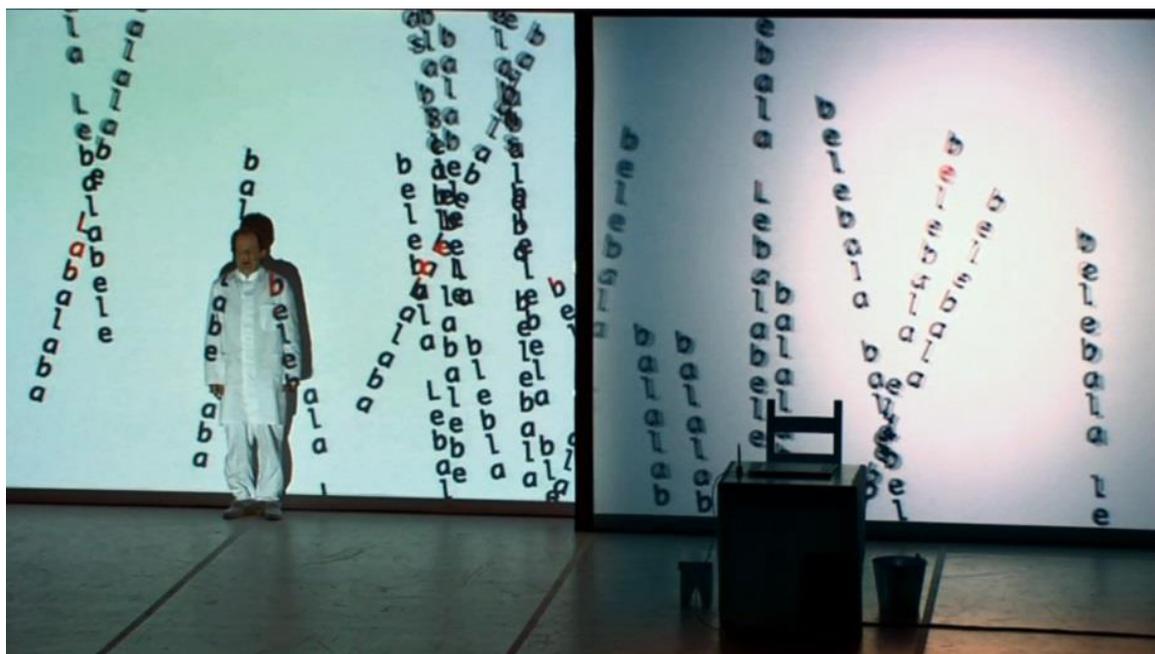


Figura VII.7

Itinerário do Sal. DVD: 36'34''(Miso Records mgdvd 001.07).

Na terceira parte, homónima da obra, volta de novo a questão do ato criativo, mas interpretado à luz de uma reflexão sobre a fronteira ténue entre lucidez e loucura, em que a alegoria ao branco do sal é justamente usada como alusão à cegueira causada pelo excesso de lucidez. É a cegueira do branco, o branco do sal.⁸⁶ Miguel Azguime apresenta assim o seu itinerário criativo, ao qual dá o nome de sal – o mesmo sal que representa resistência, essência, vontade e multiplicidade e que é fundamental à existência humana.⁸⁷ Uma vez mais, Miguel Azguime explora, tanto a nível sonoro como visual, as potencialidades do texto, numa nova dramaturgia musico-teatral, segundo a qual: “Um performer/autor em palco talha ao vivo novos trilhos na música electrónica; o som, a luz, as imagens e o movimento como que desenhados, pintados ou esculpidos, desafiam de forma poderosa, intensa e emocionante as convenções e os limites entre Música, Teatro e Ópera.”⁸⁸

Itinerário do Sal teve estreia absoluta a 4 de abril de 2006, no Teatro Nacional de Toulouse, em França. A este evento seguiram mais de 100 reposições do espetáculo, entre elas a apresentação no CCB, em Lisboa, nos dias 21 e 22 de outubro de 2006, e da qual resultou o DVD da obra com a referência Miso Records mgdvd 001.07, lançado em 2008.

⁸⁶ Notas do DVD (Miso Records mgdvd 001.07) da autoria de Jelena Novak.

⁸⁷ Descrição baseada na informação constante no site:

<http://www.azguime.net/Miguel_Azguime_eng/salt_itinerary.html>. Acedido a 25 de fevereiro de 2016.

⁸⁸ Retirado do site: <http://www.mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra_id=2933&lang=PT>. Acedido a 25 de fevereiro de 2016.

Resta lembrar que Miguel Azguime foi galardoado, em 2008, com o prémio Music Theatre NOW, do International Theatre Institut da UNESCO a propósito de *Itinerário do Sal*, obra verdadeiramente notável tanto em contexto nacional como internacional.

VII.II Processo criativo

Como já se disse, *Itinerário do Sal* nasceu de um trabalho a quatro mãos, as de Miguel e Paula Azguime. Juntos desenvolveram um processo criativo específico em relação à criação das suas óperas multimédia. Primeiro, é dada a Miguel Azguime a tarefa de escrever os textos ou poemas e dar forma à parte musical. A partir destes elementos, Paula Azguime parte então para a criação vídeo, envolvendo toda a parte sonora com uma componente visual que nasce dos textos e da música e que, portanto, lhes é um complemento fundamental. Durante este processo traçam ainda e em conjunto o ambiente cenográfico e teatral, elo fundamental de ligação entre som e imagem. Falar sobre o processo criativo de *Itinerário do Sal* passa também por escrutinar a relação criativa estabelecida entre Paula Azguime e o programador informático André Bartetzki.

A génese de *Itinerário do Sal* remonta a 1999, altura em que a primeira parte foi estreada no Grande Auditório da FCG, a 12 de maio, nos 23.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. Durante muito tempo, ‘A Ausência do Autor’ foi apresentada nesta versão inicial, sem vídeo. Surgiu depois a vontade de a desenvolver, o que se proporcionou no âmbito do Porto 2001, Capital Europeia da Cultura, tendo então Miguel Azguime apresentado ‘O Ar do Texto Opera a Forma do Som Interior’, no Teatro da Vilarinha. Também esta versão não contou com a componente vídeo que mais tarde lhe viria a ser acrescentada aquando da conclusão da última parte, o ‘Itinerário do Sal’. Em oposição, o envolvimento vídeo desta terceira componente da obra foi pensado à partida como parte integrante da composição. Apesar do poema desta terceira parte ter sido escrito no âmbito da mostra *Os Dias de Tavira*, em 2002, e de algumas das imagens e vídeos que integram esta terceira parte terem sido igualmente recolhidos em Tavira, por essa ocasião, apenas em 2006 se reuniram as condições necessárias para a conclusão de ‘Itinerário do Sal’, bem como para a composição dos elementos visuais para as duas partes precedentes, dando-se assim forma àquilo que hoje se conhece como o *Itinerário do Sal*. Residente da DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst), em Berlin, no ano de 2006, Miguel Azguime teve então a possibilidade de usufruir do trabalho do programador informático Andre Bartetzki que compôs toda a programação vídeo da obra recorrendo ao Jitter, lançado em 2002, para a manipulação vídeo, de imagens ou animações 3D em ambiente Max/MSP. Este software foi também utilizado por Miguel Azguime para compor toda a programação áudio, que o compositor foi desenvolvendo à medida

que as diversas partes da obra foram sendo criadas.⁸⁹ Pelo exposto, pode dizer-se que, na sua trajetória criativa, *Itinerário do Sal* se apresentou sempre com base nos mais recentes desenvolvimentos informáticos usados ao serviço da criação musical. Também por isso esta obra se destaca.

Neste processo de programação informática, Paula Azguime optou por esboçar as suas ideias em esquemas ou desenhos (ver figuras VII.8, VII.9 e VII.10). Tal prática permitiu-lhe estabelecer uma comunicação mais eficaz com Andre Bartetzki. Por outras palavras, uma vez que a compositora não é programadora sentiu necessidade de se servir destes elementos para melhor transmitir as suas intenções.⁹⁰ A este propósito disse-nos Paula Azguime: “Lembro-me que foi muito difícil explicar-lhe [a Andre Bartetzki] o que queria.”⁹¹ Mais ainda: “Eu tinha um *script* (...) Fiz os quadradinhos todos da cena e depois fui desenhando aquilo que imaginava que o vídeo tinha que ser. E depois fui tentando transmitir-lhe a ele...”⁹². “Para mim”, acrescentou Paula Azguime, “este lado criativo que depende de um técnico que faz a programação é uma coisa muito particular, porque, no fundo, até onde é a minha criação? A partir de onde é a dele?”⁹³. Se, por vezes, Andre Bartetzki propôs à compositora projeções vídeo que nada tinham a ver com aquilo que ela idealizara, noutras sugeriu projeções que mesmo não tendo sido imaginadas por Paula Azguime lhe agradaram e, por conseguinte, passaram a integrar o envolvimento visual de *Itinerário do Sal*. Veja-se o seguinte excerto de entrevista com Miguel e Paula Azguime:

Paula Azguime – O vermelho foi um problema técnico... de repente quando estávamos a programar apareceu vermelho. E o Andre disse: - Oh! *red*... - E eu disse: - Deixa. - Gostei imenso daquele vermelho... Então deixámos.

Miguel Azguime – Aquela primeira cobra [vermelha] que aparece foi a partir daí... aquela cobra que anda assim mais ou menos em cima da minha barriga.

Paula Azguime – Mas não era propositado...⁹⁴

Muitas outras alterações à conceção inicial da obra foram introduzidas, como de resto é possível verificar num outro testemunho dos autores na entrevista supramencionada:

⁸⁹ Informação transmitida por Miguel e Paula Azguime, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 23 de setembro de 2015, no O’culto da Ajuda (Lisboa).

⁹⁰ Informação transmitida por Miguel e Paula Azguime, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 23 de outubro de 2014, no O’culto da Ajuda (Lisboa).

⁹¹ Informação transmitida por Miguel e Paula Azguime, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 23 de setembro de 2015, no O’culto da Ajuda (Lisboa).

⁹² Informação transmitida por Miguel e Paula Azguime, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 23 de outubro de 2014, no O’culto da Ajuda (Lisboa).

⁹³ Informação transmitida por Miguel e Paula Azguime, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 23 de setembro de 2015, no O’culto da Ajuda (Lisboa).

⁹⁴ Ibid

*com Tabela com 800 vídeos em 2010
o autor Tabela de autoria profissional pode ser usada em 2010? Tabela e vídeo produzida do autor da obra (com autoria) em 2010
1. 2010
2. 2010
3. 2010
4. 2010
5. 2010
6. 2010
7. 2010
8. 2010
9. 2010
10. 2010
11. 2010
12. 2010
13. 2010
14. 2010
15. 2010
16. 2010
17. 2010*

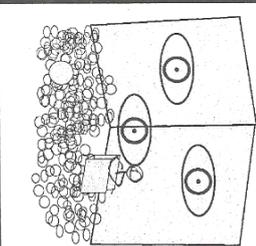
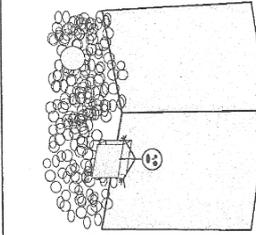
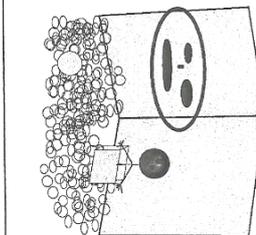
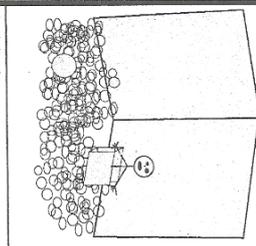
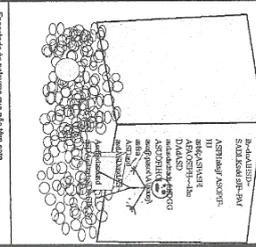
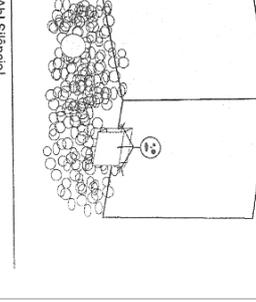
| NOTES | Luz de recorte sobre a mesa | lanterna no balde e camera no balde | A ausência do autor | A ausência do autor | A ausência do autor |
|--|---|--|--|---|---|
| <p>Miguel fora do palco, com camera de filmar em tipe com visor a filmar os olhos</p> <p>Pedra ou banco recortado de papel igual ao do Miguel, colocado sobre a mesa e a projeção da mesa formada a papel igual ao papel dos painéis (para projeções do vídeo ou das transições a mesa é formada a tela da retroprojeção</p> | <p>A ausência do autor</p> <p>grito luz</p> | <p>A ausência do autor</p> <p>balde</p> | <p>A ausência do autor</p> | <p>A ausência do autor</p> | <p>A ausência do autor</p> <p>{reset patch "Ausência..." e reset + startwindow patch "Ar do Texto..."} <i>(com autoria) em 2010</i></p> |
| <p>1 - A AUSÊNCIA DO AUTOR</p> <p>Prólogo: o oratório ou a passagem principio só electronica</p> | <p>nada</p> | <p>produzida para o balde as luvas apagam-se original para o balde acontece a lanterna tira o papel e projecta-se a projecção esquerda de frente a cara do Miguel que vem da camera de filmar sem fio do balde</p> | <p>A ausência da produção</p> <p>10 (ficti) granular / Fendramento da ra a sua começa na mente 11 (ficti) granular / Fendramento da ra a sua começa na mente 12 (ficti) granular / Fendramento da ra a sua começa na mente 13 (ficti) granular / Fendramento da ra a sua começa na mente 14 (ficti) granular / Fendramento da ra a sua começa na mente 15 (ficti) granular / Fendramento da ra a sua começa na mente 16 (ficti) granular / Fendramento da ra a sua começa na mente 17 (ficti) granular / Fendramento da ra a sua começa na mente</p> | <p>Escondida as palavras que não tem som</p> <p>18 (ficti) granular / Fendramento da ra a sua começa na mente 19 (ficti) granular / Fendramento da ra a sua começa na mente 20 (ficti) granular / Fendramento da ra a sua começa na mente 21 (ficti) granular / Fendramento da ra a sua começa na mente 22 (ficti) granular / Fendramento da ra a sua começa na mente 23 (ficti) granular / Fendramento da ra a sua começa na mente 24 (ficti) granular / Fendramento da ra a sua começa na mente 25 (ficti) granular / Fendramento da ra a sua começa na mente 26 (ficti) granular / Fendramento da ra a sua começa na mente 27 (ficti) granular / Fendramento da ra a sua começa na mente 28 (ficti) granular / Fendramento da ra a sua começa na mente 29 (ficti) granular / Fendramento da ra a sua começa na mente 30 (ficti) granular / Fendramento da ra a sua começa na mente</p> | <p>Aus Silencio!</p> |
| <p>ESTAGES</p>  | <p>silencio</p>  |  |  |  |  |
| <p>TEXTS</p> | | | | | |

Figura VII.8
Desenho de Paula Azguime, gentilmente cedido pela autora.

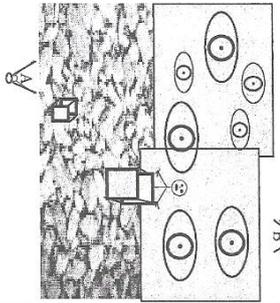
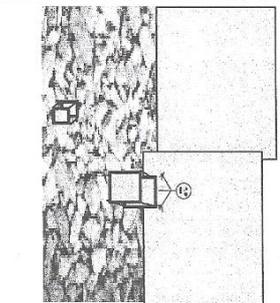
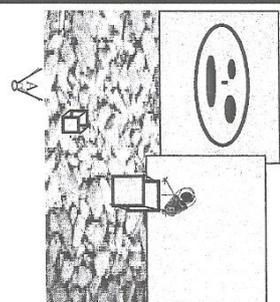
| NOTES | P1 to P4 copy electronic | P5 screen | P9b | P9c |
|---|--|---|---|--|
| <p>I - AUTHOR ABSENCE no other light than the video</p> <p>projection of the eyes - pre filmed A front- B back projection as a full screen with both projectors 8 different movies Cada P medida 2 video #</p> |  | <p>light on the table</p>  | <p>light on the table</p> <p>A Projection by the front projector from Camera 1</p>  | <p>1</p> <p>In the epicentre of the orb of silence In the midst of each profound gaze The author (must be) is... completely Inname Hollow with his mind all the way through the west Remaining with a transparent substance Of a self in the bed of his hand</p> <p>The cream! The chosen ones! The fifth essence!</p> |
| <p>Protogue the oracles of the passage To unveil the mystery of the author's absence A question lies asleep without an answer The author does not sleep but he is absent His presence is absent Therefore the question remains With his absence he is In the silence of the presence of the absent author The question enquires itself regarding his question The question silences sound The sound forecasts the question It is a question of silence minus the author</p> | <p>The author's absence Such a profound absence that he is to look within himself Cautious that this being is... after all Searching for a gaze which is a simple immediacy of seeing And let them in his own words, his own, untranscribed, something that can make even believe</p> <p>But the author maintains his silent posture The eye of emergency (which) then by their table both The absence asks...</p> <p>Without seeing a hand in the mind state The author's absence is... The eye of emergency (which) then by their table both The absence asks...</p> | <p>Um nome em silêncio bom e está em silêncio falso e não sabe mas não precisa saber falso e não sabe mas não precisa saber falso e não sabe mas não precisa saber falso e não sabe mas não precisa saber</p> | <p>In the epicentre of the orb of silence In the midst of each profound gaze The author (must be) is... completely Inname Hollow with his mind all the way through the west Remaining with a transparent substance Of a self in the bed of his hand</p> <p>The cream! The chosen ones! The fifth essence!</p> | |

Figura VII.9

Desenho de Paula Azguime, gentilmente cedido pela autora.



Figura VII.10

Desenho de Paula Azguime, gentilmente cedido pela autora.

Paula Azguime – À partida queria um chão que fizesse som. E depois não tendo um chão que fizesse som queria uma projeção também no chão... Queria fazer um cubo todo de vídeo, mas era impossível, tecnicamente era impossível. O chão foi sempre um problema.

Miguel Azguime – ... depois o chão era para ser areia... depois era para ser pedras... depois era para fazer som... depois era para ser branco para projetar.

Paula Azguime – Lembras-te que para Toulouse ainda tentámos que fosse areia? Mas depois era um problema... [...] Para além do chão, que foi muito problemático, ainda tínhamos os painéis. Lembras-te? No fundo, os palcos... tal como são incomoda-me (risos). E, portanto, tinha imaginado umas faixas de tecido onde houvesse projeções em vários planos, mas isso também era muito complicado, porque implicava uma data de projetores e computadores... Tive de ir simplificando o *set up* em termos de *layers* de projeção [...] A tecnologia para mim é um meio... Não lido diretamente com ela no sentido... não programo...

Miguel Azguime – Também não pensas e não imaginas condicionada pela tecnologia. O que é uma grande vantagem.

Paula Azguime – Exatamente. O que é bom. E, depois aquilo que imagino ou não se pode fazer ou está no limite da capacidade dos computadores.

Miguel Azguime – Isso é a chamada distorção da realização das obras, entre aquilo que imaginas e pensas e a realização que efetivamente fazes...

... ou, por outras palavras, entre a conceção ideal e a concretização real. Um outro exemplo entre a dualidade destas duas realidades pode ser dado a propósito da utilização do balde. Nas palavras de Miguel Azguime: “A minha ideia era rabiscar... e depois quando chegasse a meio pegava naquele papel, rasgava tudo aos bocadinhos, deitava para dentro do balde e punha a cabeça lá dentro e os fonemas, partidos aos bocadinhos, falavam.”⁹⁵ O compositor conta ainda: “É como se estivesse em termos de cena a explicar o que concretamente fiz ao texto em termos de composição... Parti aquilo tudo e depois as palavras ficaram *um vezme perdurado*... É o texto antes, *O autor está no meio do silêncio*..., com uma ou outra palavra que aparece.”⁹⁶ Esta é mais uma ideia que não chegou a ser concretizada.

Como fica claro, com o caso de *Itinerário do Sal*, nem sempre o ideal se concretiza no real. Neste cenário, e considerando a continuidade da obra, importa perceber o que documentar: O ideal ou o real? Talvez o melhor seja documentar aquilo que a obra foi no plano das ideias, todo o processo criativo que lhe é inerente e aquilo que ela foi/é na realidade, para que possa ainda existir no futuro. Se, por um lado, a documentação do ideal permite uma melhor compreensão daquilo que

⁹⁵ Informação transmitida por Miguel e Paula Azguime, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 23 de junho de 2015, no O’culto da Ajuda (Lisboa).

⁹⁶ Informação transmitida por Miguel e Paula Azguime, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 23 de setembro de 2015, no O’culto da Ajuda (Lisboa).

Itinerário do Sal é na realidade, por outro a documentação da realidade em que a obra se investe é fundamental à sua continuidade. Fica aqui uma pequena resenha dessa primeira parte da documentação, a restante é problematizada de seguida e é colocada na perspetiva de possibilitar novas realizações de *Itinerário do Sal* tal como apresentado até à data.

VII.III Processo de documentação: metodologia, estratégias, desafios e resultados

Contrariamente ao processo de documentação dos casos de estudo expostos nos capítulos precedentes, em *Itinerário do Sal* não se visou a redescoberta de informação dada como perdida ou o esclarecimento de questões geralmente relacionadas com o texto musical. Antes, procurou criar-se uma documentação própria, na forma de um *caderno musical*, em alternativa à tradicional partitura musical, inexistente no que se refere a este caso. Tal documentação foi pensada no sentido de possibilitar a continuidade da obra, independentemente da tecnologia a utilizar e na ausência do corpo e memória de Miguel e Paula Azguime, visto que *Itinerário do Sal* é particularmente vulnerável à obsolescência tecnológica e dependente dos autores, como já se teve oportunidade de abordar detalhadamente no segundo capítulo desta dissertação.

Neste processo, a colaboração dos autores foi imprescindível e valiosíssima devido à quase inexistência de informação publicada sobre *Itinerário do Sal*. Para além de que, ninguém melhor do que os próprios para a definição das propriedades constituintes desta peça multimédia. Procedimento que se mostrou, no entanto, de difícil concretização, como nos é dado a verificar no seguinte excerto de entrevista com Miguel e Paula Azguime:

Miguel Azguime – Como é que se consegue notar não uma transcrição dos registos que existem ou aquilo que tenho na minha cabeça, mas claramente uma intenção? Para mim não é tão fácil assim, porque tenho de me distanciar da partitura enquanto notação para comunicar aos outros. O que comunico? Comunico para que outros façam exatamente como eu?

[...]

AN – Tenho experimentado reproduzir alguns dos sons vocais de *Itinerário do Sal* e realmente é muito difícil (risos).

Miguel Azguime – Esse é outro problema. Como é que se pode descrever e notar justamente as particularidades desse instrumento?

AN – Penso que aí não existe notação. Tem de ser algo visual... alguns registos...

Miguel Azguime – Registos? Tradição oral, não é?

AN – Sim?

Miguel Azguime – Acho que sim também.

[...]

Miguel Azguime – Refazer a ópera *A laugh to cry* é possível porque existe uma partitura. Refazer *A Menina Gotinha de Água* é possível sem aqueles meios tecnológicos. O *Itinerário do Sal* é um caso à parte, porque não tem partitura e porque o *Itinerário do Sal* sou eu... sou eu e a Paula. É uma história de vida e é uma problemática quase que metafísica posta em espetáculo. O *Itinerário do Sal* levanta o questionamento fundamental se é para continuar para além de mim ou não. O que temos estado a falar é que ele é para continuar para além de mim. Temos de arranjar uma forma de o perpetuar... O que acontece com o *Itinerário do Sal* é que ele está tão presente e tão claro na minha cabeça, nem que seja pelo número de vezes que foi feito, que se calhar era interessante reproduzi-lo por terceiros. E agora aqui a questão que se coloca é: Que elementos (e voltamos um bocadinho ao princípio da nossa conversa) é que devemos ou não transmitir? Transmite-se só o texto? Só o patch? Indicações do ponto de vista musical e nenhuma do ponto de vista cénico? E o que pertence ao *Itinerário do Sal*? Acabámos de falar que o vídeo faz parte do 'Itinerário do Sal', então o vídeo também pertence ao *Itinerário do Sal*. Se o vídeo também pertence ao *Itinerário do Sal* ele condiciona muito qualquer representação. [...] Tenho de fazer a partitura, tudo bem. Aliás, antes de fazer a partitura a primeira coisa que tenho de fazer é transcrever o texto todo tal e qual como o faço.

AN – Por acaso a minha cópia do texto está toda riscada precisamente por causa disso...

Miguel Azguime – Se calhar podes fazer. Mandas-me e eu revejo... Se tu quiseres eu alinho... A primeira coisa que preciso fazer é transcrever o texto todo mais ou menos tal e qual ele é neste momento. E depois olhar para esse texto e definir o que é para ser tal e qual como digo e o que é livre dentro de um determinado tipo de material, como se tivesse, sei lá, 6 notas - agora improvise livremente sobre 6 notas. Tens 6 palavras, improvisa livremente sobre 6 palavras. Portanto, tem de se fazer isso antes de poder abordar a partitura, porque isto é uma espécie de...

Paula Azguime – ... é a base da partitura...⁹⁷

... e é também a base da documentação prescritiva, aqui espelhada na forma de um *caderno musical*, produzida em alternativa ao tradicional texto musical, não aplicável no caso vertente, dada a originalidade dos sons vocais empregues pelo compositor, a singularidade da tecnologia digital usada e a especificidade do envolvimento visual e cenográfico inerente. Em face de tal procedimento de documentação Miguel Azguime reagiu dizendo: “Estou entusiasmado com este desafio”.⁹⁸

⁹⁷ Excerto de entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira a Miguel e Paula Azguime, 23 de setembro de 2015, no O'culto da Ajuda (Lisboa).

⁹⁸ Informação transmitida por Miguel Azguime, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 23 de junho de 2015, no O'culto da Ajuda (Lisboa).

Foi então por essa base que o processo de documentação teve início em estreita colaboração com Miguel e Paula Azguime, entrevistados por diversas vezes, nomeadamente a 23 de outubro de 2014, a 23 de junho de 2015, a 23 de setembro de 2015, no O'culto da Ajuda (Lisboa), e a 25 de outubro de 2014, no CAAA (Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura; Guimarães). Para a preparação do *caderno musical* de *Itinerário do Sal* várias sessões de trabalho foram ainda agendadas com Miguel Azguime, a 13 de dezembro de 2016, no O'culto da Ajuda (Lisboa), e juntamente com Omar Hamido⁹⁹, a 15 de dezembro de 2016 e a 9 de janeiro de 2017, também no O'culto da Ajuda (ver figura VII.11). Todos estes momentos foram registados e previamente preparados, sendo as entrevistas subsequentemente transcritas e editadas pela autora desta dissertação. Esta metodologia de investigação seguiu o modelo já descrito para os casos de estudos apresentados precedentemente.



Figura VII.11

Imagens dos vídeos das entrevistas ou sessões de trabalho com: A – Miguel e Paula Azguime (23 de setembro de 2015) ; B – Miguel Azguime (13 de dezembro de 2016); e C – Miguel Azguime e Omar Hamido (9 de janeiro de 2017).

⁹⁹ Bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) no CIIMP.

Para uma maior facilidade na descrição dos movimentos teatrais e da interpretação musical do performer elaborou-se um guião de performance (ver *caderno musical*) que parte do poema ou libreto de *Itinerário do Sal*, mas que é complementado com uma série de didascálias. Estas aparecem assinaladas a negrito e sublinhadas. Note-se que o poema assim apresentado não corresponde exatamente ao original, mas ao texto que efetivamente é dito e interpretado pelo compositor. Quando não especificado em contrário o texto do poema deve ser dito de forma teatral, dramática e expressiva, ilustrando-se o sentido próprio do texto. Acresce que os títulos e subtítulos e ainda outras partes do poema que não são ditos/as durante a performance aparecem assinalados/as a castanho. Optou-se pela inclusão destes elementos por se considerar que ajudam o intérprete a melhor se situar na ação. Examine-se o seguinte excerto do guião supramencionado:

I - A AUSÊNCIA DO AUTOR

(Durante a entrada do público, no espaço de apresentação de *Itinerário do Sal*, o intérprete permanece na penumbra e sentado na cadeira sem fazer qualquer tipo de intervenção; com o final da entrada do público ou, no máximo, ao fim de 8', o performer grita "Silêncio", seguindo-se uma pausa alargada, avançando depois para 'A Ausência do Autor'; deve ter-se em atenção que em espaços pequenos o público demora pouco tempo a entrar, pelo que é importante que o intérprete não grite "Silêncio" passado 1', mesmo que o público já esteja todo acomodado no espaço; o intérprete deve permitir que a confusão sonora e visual se instale para que o seu grito tenha um efeito mais poderoso)

Prólogo: o oráculo ou a passagem

Desvendar o mistério da ausência
do autor
Deitar alguma luz sobre a questão

Uma questão deitada dorme sem
resposta
O autor não dorme mas ausenta-se
A sua presença está ausente
Por isso perdura a questão
Enquanto dura a sua ausência
A presença questiona-se
No silêncio da presença do autor
ausente
A solução pergunta-se sobre esta
questão
A pergunta não tem palavras
A questão silencia o som
O som licencia a questão
É uma questão de silêncio sem
autor

A Ausência do Autor

O autor está no meio do silêncio
Um silêncio tão profunnnnnndo que o
immmmmmmpele a olhar para o
innnnnnnterior de
sssi próprio – **com as sílabas *fun* (de
profundo), *im* (de impele) e *in* (de
interior) desenhar um arco sobre a mesa**

com a superbola; o som das sílabas destacadas deve confundir-se com o som produzido com a superbola -
 À procura de ssser o que o faz ssser
 Cccccccccccerrrto de que o - **inspiração audível** - sssssssssseu - **inspiração audível** - sssssssssser a - **inspiração audível** - fiiiiiiiiinaaaaal - **inspiração audível** - eeeeeeeeeeee - **passar a mão direita na horizontal e perpendicularmente sobre a testa simulando olhar ao longe** - tááááá - **levantar a mão direita e depois colocar as duas mãos sobre os olhos simulando uns binóculos** -
 À procura de um olhar [*; **este símbolo indica a produção de breves ruídos vocais e gesticulação com as mãos como se o intérprete estivesse a esmagar alguma**

coisa; improvisar] numa
 estranha imensidão de seres [*]
 Que à sua volta ou à sua frente [*] lhes pedem que faça um esforço [*]
 E lhes conte por palavras suas, próprias, [*] desmedidas, [*] algo que os faça crer
 Mas o autor mantém a sua silenciosa postura
 Olhando fixamente nos olhos da imensidão (que – **pausa** - pouco a pouco - **segue-se improvisação percussiva, com cerca de 45’’, sobre o tampo da mesa com os nós dos dedos e as mãos; esta improvisação assenta na articulação de trémulos com ataques forte/suave; encadear logo com o verso seguinte** - pouco a pouco se preenche)

Daqui pode-se verificar que se procedeu à reescrita do libreto de *Itinerário do Sal* de forma a acomodar o texto tal como reproduzido no ato performativo, basta comparar o excerto precedente com um outro, incluído logo no início deste capítulo, que nos dá a ler o texto em causa tal como apresentado no libreto da obra. Foram igualmente introduzidas indicações musicais e teatrais no referido guião de performance de forma a completar o conjunto de ações a desempenhar pelo intérprete.

O dito *caderno musical* (ver figura VII.12) conta ainda com uma descrição material do equipamento e dos adereços necessários, um guião para a manipulação vídeo e outro para a manipulação áudio, bem como informação sobre a disposição espacial dos diversos objetos e equipamento e ainda um roteiro de luz. Por outras palavras, o caderno mencionado compreende os seguintes documentos ou informação:

- ◇ Libreto
- ◇ Descrição material
- ◇ Disposição espacial dos diversos objetos e equipamento
- ◇ Guião de performance (para a interpretação musical/teatral)
- ◇ Guião para a componente vídeo
- ◇ Guião para a componente áudio

- ◇ Roteiro de luz
- ◇ DVD de *Itinerário do Sal* (2008; Miso Records mgdvd 001.07)

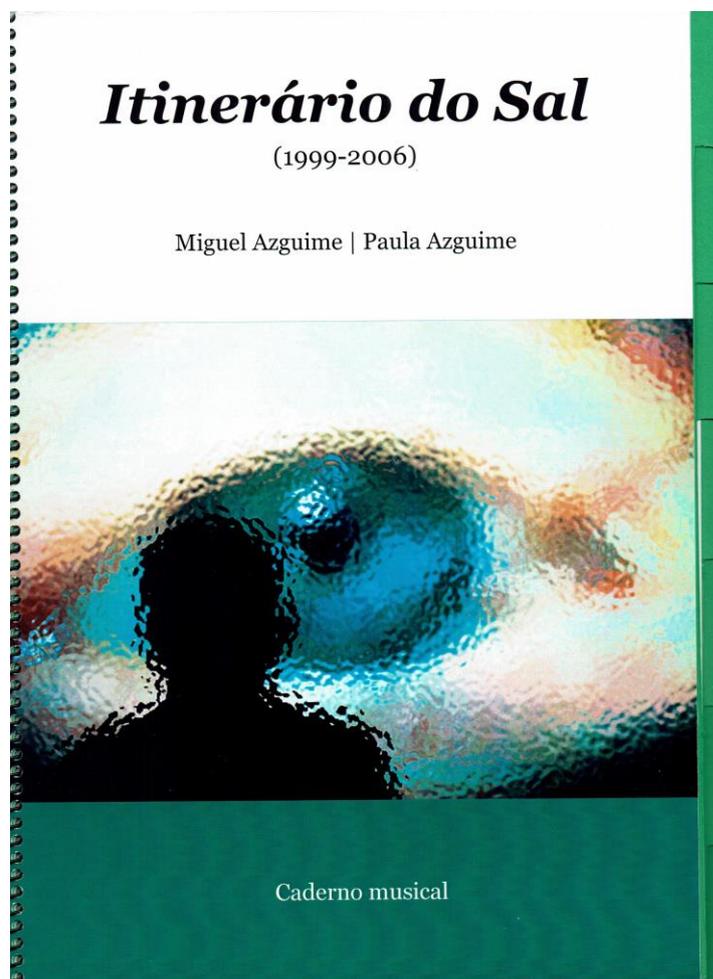


Figura VII.12

Caderno musical de Itinerário do Sal. Tamanho real: A4.

Fundamental à constituição desta documentação foi a possibilidade de observação de três ensaios de *Itinerário do Sal*: o primeiro decorreu a 23 de outubro de 2014, no O'culto da Ajuda; o segundo a 25 de outubro de 2014, no CAAA, em Guimarães. Ambos foram agendados em preparação dos concertos realizados a 25 de outubro de 2014, no CAAA, em Guimarães, e a 31 de outubro do mesmo ano, na inauguração do espaço O'culto da Ajuda, em Lisboa; e um outro, a 23 de junho de 2015, no O'culto da Ajuda, que serviu de preparação a uma série de três concertos de *Itinerário do Sal*, a 23, 24 e 25 de junho de 2015. Tanto os ensaios como os concertos mencionados foram registados em áudio e vídeo pelo recurso à câmara de vídeo Sony HDR-MV1 (ver figuras II.12 e VII.13).



Figura VII.13

Ensaio de *Itinerário do Sal*, a 23 de junho de 2015, no O'culto da Ajuda (Lisboa).
Na imagem Miguel Azguime, em palco, e Paula Azguime e Perseu Mandillo, na mesa de controlo.

Estes momentos de observação empírica serviram de forma notável para melhor se compreender algumas das especificidades de *Itinerário do Sal* não facilmente dedutíveis pela observação e análise de registos de performance. Note-se, por exemplo, que *Itinerário do Sal* usa uma espacialização sonora em oito canais, cada um dos quais envia o som para uma coluna em separado (ver figuras VII.14 e VII.15). Mais especificamente, as colunas 1, 2, 3 e 4 são usadas para a difusão de som pré-gravado ou manipulado eletronicamente em tempo real. Já as colunas 5, 6 e 7 são usadas para a projeção dos sons vocais que o intérprete produz sem qualquer manipulação eletrónica. Destas três colunas apenas a 5 está ativa no início do espetáculo, enquanto Miguel Azguime permanece ao pé da mesa. Posteriormente, e quando este se posiciona junto da tela A, os sons que produz passam a ser amplificados pela coluna 7, suspensa nessa zona. Por último, a voz do performer é difundida pela coluna 6 a partir do momento em que este se desloca para a frente do palco. Nessa posição é feito simultaneamente um fade-out da coluna 7 e um fade-in da coluna 6. Esta espacialização sonora vai, portanto, acompanhando o intérprete no seu percurso pelo espaço. Acresce que a coluna 8 é usada como munição, sendo que difunde os sons pré-gravados ou manipulados em tempo real apenas quando o compositor está encostado à tela A.

Das figuras seguintes pode perceber-se que *Itinerário do Sal* conta também com uma iluminação específica. Por exemplo, quando o intérprete permanece na zona da cadeira e da mesa a sua iluminação é dada pelos projetores 1, 2 e 3. Com o grito “Ah!”, antecedido pelo movimento do intérprete que se desloca para a frente do palco, entra em ação o projetor 6. Já sentado no banco 2 o performer é iluminado pelos projetores 4, 5 e 7. Esta informação está também disponível no documento patente na figura VII.16, gentilmente cedido por Paula Azguime.

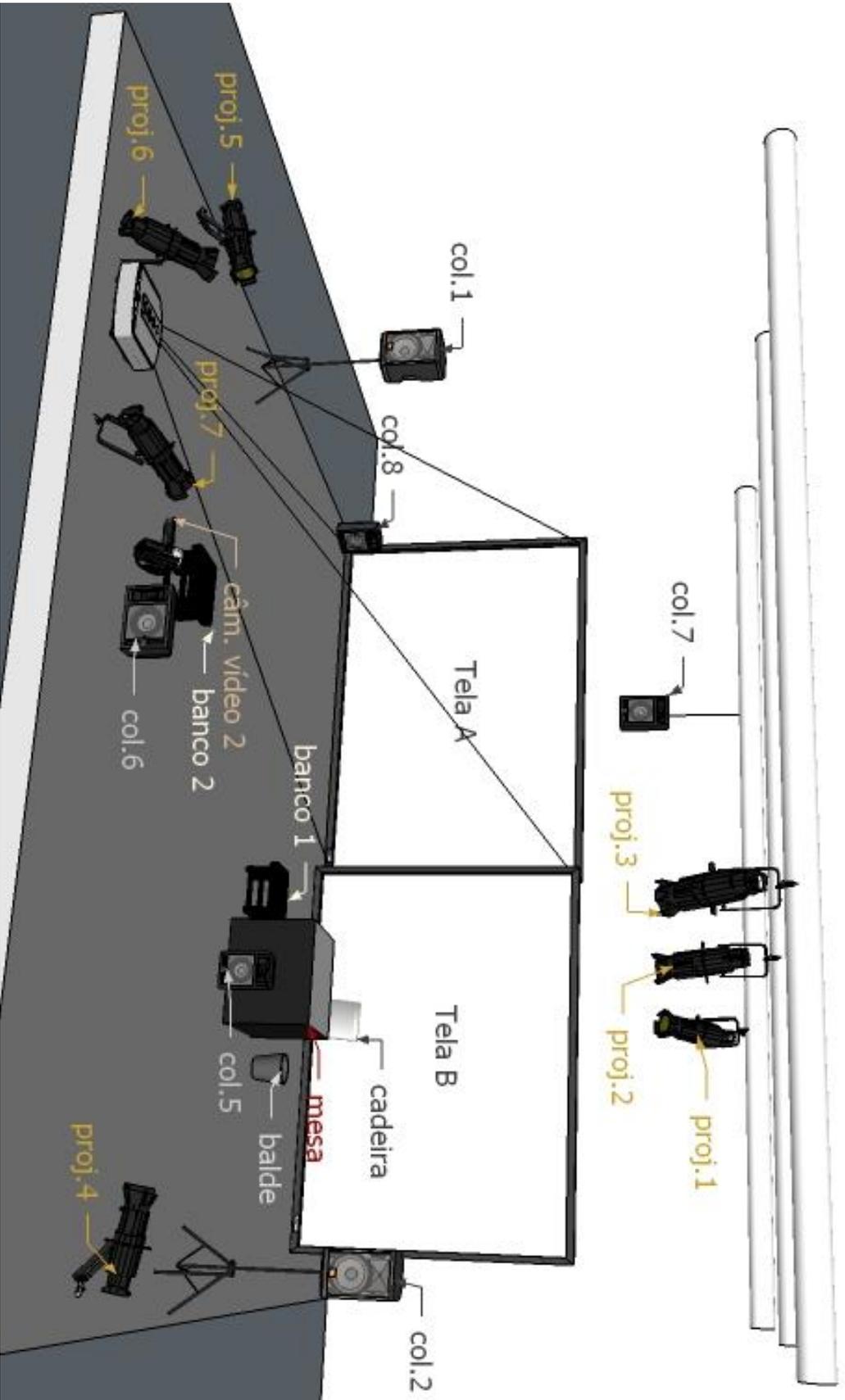


Figura VII.14

Modelação 3D do espaço. © Andreia Nogueira. Legenda: proj. = projetor de luz; col. = coluna; câm. = câmara.

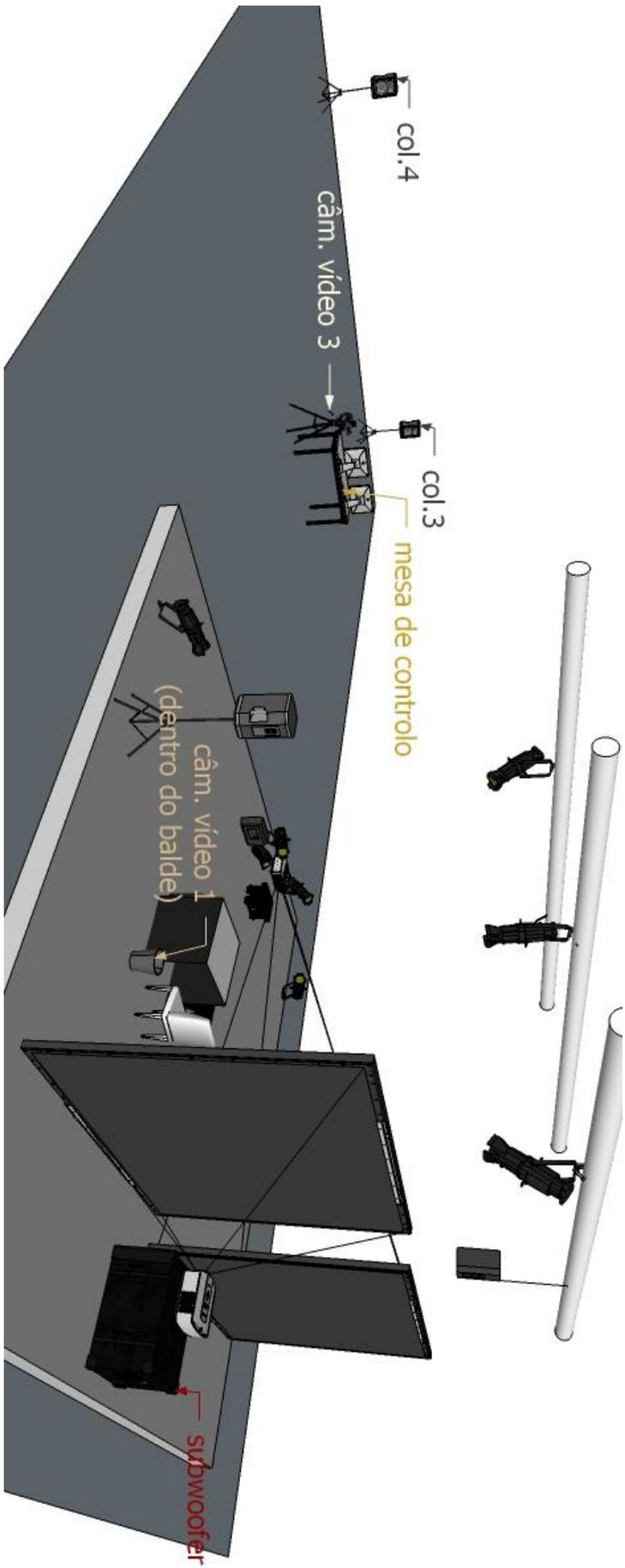


Figura VII.15

Modelação 3D do espaço. © Andreia Nogueira. Legenda: col. = coluna; câm. = câmara.

ITINERÁRIO DO SAL - OPERAÇÃO DE LUZ

SALT ITINERARY - LIGHT OPERATION

1

Entrada de público

Entrance of the audience

- black-out palco e luz de sala $\pm 40\%$
- Black-out of the stage and room at $\pm 40\%$

2

Com o grito "silêncio"

With the shout "silence"

- à faca, black-out da luz de sala & $\pm 100\%$ 3 recortes luz branca para a mesa
- Straight black-out of the room & straight $\pm 100\%$ 3 white light profile spots over the table on stage

3

Com o baixar os braços do actor levantado

With the movement of the arms of the performance slowly coming down

- fade-out lento a black (fica só o vídeo)
- Slow fade-out of the 3 white light profile spots, only the video remains.

4

Com o grito do actor e movimento até à borda do palco

With the scream of the performer when arriving on the front of the stage

- à faca, fresnel da esquerda
- Straight opening of one of the Fresnel light, the one more on the left side of the stage

5

Com o choro e o movimento de rotação do actor para a direita do palco

With the crying of the performer when rotating to the right side of the stage

- fade-out lento do fresnel da esquerda & fade-in lento dos dois recortes laterais e fresnel frontal
- Slow fade-out of the Fresnel spot more on the left side & slow fade-in of the Fresnel on the right side + at the same time slow fade-in of the 2 floor sided profile spots.

6

Com o levantar e virar as costas ao público do actor

When the performer stands up and turns his back to the audience

- fade-out $\pm 8'$ a black
- Fade-out $\pm 8'$ to black

7

- luz de aplausos
- General stage lights for applauses

Figura VII.16

Operações de luz de *Itinerário do Sal*. Documento gentilmente cedido por Paula Azguime.

Já a componente visual e cénica de *Itinerário do Sal* usa uma série de adereços e outro equipamento, parte dos quais representados nos esquemas 3D em escrutínio e cujas características não são facilmente apreendidas pela análise de registos de performance. Em primeiro lugar, é de notar que para a apresentação de *Itinerário do Sal* se recomenda que o palco tenha no mínimo uma dimensão de aproximadamente 8 metros de comprimento, por 8 metros de profundidade, por 4 metros de altura. De não esquecer, no entanto, a necessária adaptação da obra aos espaços disponíveis.¹⁰⁰

É igualmente essencial que, em relação aos adereços, se disponha de: uma mesa branca (de madeira compacta, que ao ser percutida tenha a capacidade de produzir som e vibrar. É ainda importante que o tampo permita uma boa aderência da superbola); um pano preto (colocado nas laterais da mesa); uma cadeira branca; dois bancos brancos ou pretos; um balde (de cor indeterminada. É dada preferência à utilização de metal, que é um material de grande ressonância, o que é desejável, uma vez que os efeitos sonoros a produzir dependem muito desta propriedade. O balde deve também ser constituído por um material que não deixe passar a luz, visto existir uma câmara colocada no seu interior, pelo que a passagem de luz exterior poderá alterar a imagem captada pela câmara 1. Para além disto, o balde deve ainda possuir uma forma particular, nomeadamente ser deve ser mais largo na extremidade aberta); roupa preta/branca (inicialmente o intérprete deve estar vestido de preto, preferencialmente de camisa e calças pretas. Os sapatos devem também ser da mesma cor. Na terceira parte, o performer deve passar a usar roupa e sapatos brancos. Neste caso, aconselha-se a utilização de umas jardineiras brancas, cobertas por uma bata branca, esta em alusão às camisas de força); um tablet e caneta digital (colocados sobre o banco 1 quando não utilizados no ato performativo); e uma superbola. Estes elementos devem ser dispostos de forma específica no espaço, tal como nos é dado a confirmar pelas figuras VII.14 e VII.15. A propósito da referida disposição é de compreender que a localização da mesa, da cadeira, do banco 1 e do balde deve seguir os esquemas apresentados. Ou seja, deve figurar perto da tela B, do lado direito do palco, na perspetiva do espetador. A posição destes elementos pode, no entanto, variar dependendo da altura do espaço e, por isso, da própria iluminação. O objetivo, no entanto, é que haja duas posições distintas em palco. Ao fundo e à direita, na perspetiva do público: a mesa, a cadeira, o banco 1 e o balde; e à frente e à esquerda: o banco 2.

Relativamente ao sistema vídeo é de especificar a utilização de duas telas de projeção, uma para projeção frontal (tela A) e outra para ser usada em retroprojeção (tela B). As medidas das referidas telas variam de acordo com o tamanho do palco, no entanto, deverão ter aproximadamente 4 metros de largura, por 3 metros de altura, para um espaço ideal com 8 metros de profundidade, por 8 metros

¹⁰⁰ Informação transmitida por Miguel e Paula Azguime, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 23 de junho de 2015, no O'culto da Ajuda (Lisboa).

de largura, por 4 metros de altura. Para espaços maiores ou mais pequenos as dimensões das telas podem também aumentar ou diminuir, conforme o caso.

De notar ainda que as telas A e B devem ser dispostas ao fundo do palco, com atenção para se deixar a distância necessária à colocação do retroprojetor atrás da tela B. A tela A deve ser colocada um pouco mais atrás do que a tela B, deixando-se apenas espaço suficiente para a passagem do intérprete entre as duas telas. Sobre as mesmas, uma série de projeções toma forma. Por exemplo, durante a entrada do público são projetadas imagens pré-gravadas dos olhos do intérprete (um em cada tela) os quais vão pestanejando e mexendo: observando o público que entra. No momento em que o intérprete coloca a face dentro do balde é ativada a câmara de vídeo 1. Esta filma o rosto do performer para depois o projetar em tempo real na totalidade da tela A, após manipulação eletrónica. A imagem projetada aparece distorcida ao nível da cor. Assim, as zonas mais iluminadas são projetadas a vermelho e as restantes a P&B. Pouco tempo depois, e quando Miguel Azguime se levanta da cadeira para se ir encostar à tela B, inicia-se a projeção de uma imagem, nessa tela, previamente criada, e que consiste na sobreposição de uma série de palavras/frases retiradas da primeira parte do poema de *Itinerário do Sal*. Mais adiante, os traços escritos/desenhados por Miguel Azguime sobre o tablet são projetados em tempo real nas telas A e B, que aqui funcionam como uma única tela. No que respeita à seguinte projeção vídeo, é de notar que, a câmara de vídeo 3 capta o busto do intérprete, cuja imagem é projetada em tempo real na tela A, após manipulação eletrónica. Neste caso, são projetados a branco, sobre fundo preto, os contornos do busto do intérprete. Perto do final da segunda parte de *Itinerário do Sal*, e com o baixar dos braços do intérprete, em pé, inicia-se simultaneamente: i) na tela A, a projeção de um vídeo pré-gravado do sol a bater em água salgada; e ii) na tela B, a projeção de uma imagem de um monte de sal. O vídeo vai-se convertendo na imagem da tela B, que depois se transforma num fundo branco, que se mantém e é utilizado na projeção subsequente, a qual usa as telas A e B, como se de uma única tela se tratasse. Palavras, frases ou fonemas, relativos à terceira parte do libreto de *Itinerário do Sal*, são agora projetadas/os maioritariamente a preto, e esporadicamente a vermelho, sobre fundo branco, em *scroll*, de cima para baixo ou vice-versa, a velocidades variáveis, isoladamente ou em grupos. Logo de seguida, e quando o intérprete diz *Bu rébus débule* dá-se início a uma nova projeção vídeo. Primeiramente é projetada apenas uma linha quebrada vermelha em constante movimento ('cobra'), na tela A, posicionada na zona do ventre do intérprete. Depois vão aparecendo progressivamente 'cobras' pretas que se juntam à vermelha, as quais se vão movimentando pelas telas. As ditas 'cobras' passam, a certa altura, a conter texto escrito em branco. As mesmas vão progressivamente aumentando de espessura até ocuparem todo o espaço de projeção no momento em que o intérprete grita "Aaahh!". Perto do final da performance, e com o intérprete sentado no banco 2, é ativada a câmara de vídeo 2, que capta o seu busto, projetando-o em tempo real na tela A, a preto e branco, mas em inversão de cores. Por último, e com o levantar do banco 2 e virar as costas ao público do intérprete, dá-se a projeção, na tela A, de uma imagem de um monte de sal com a sombra, a preto,

‘de um corpo estranho’. Esta imagem vai mudando de cor, isto é, passa pelo vermelho, roxo, amarelo, verde e azul. Depois a mesma vai ficando cada vez mais clara até ao branco total. Este branco deverá manter-se até ao final da projeção sonora/visual do *Epílogo do Sal*. Isto é, entretanto e enquanto o intérprete sai de palco inicia-se também a projeção, na tela B, em fundo branco, do texto do *Epílogo do Sal*, em Português ou Inglês, dependendo do local de apresentação de *Itinerário do Sal*. A projeção do texto é efetuada com letras a preto sobre fundo branco e acompanha a respetiva projeção sonora. A obra termina com o final das referidas projeções.

Mais se adianta que segundo indicação de Miguel e Paula Azguime, estabelecida nos momentos de colaboração já apontados, na impossibilidade de utilização das duas projeções pode optar-se pelo recurso unicamente à projeção frontal. Veja-se o exemplo do concerto realizado na Casa das Artes, em Tavira, a 22 de agosto de 2015 (ver figura VII.17). Neste caso há, porém, algumas alterações a considerar. No início da obra é projetado apenas um olho. Já sensivelmente a meio da performance, com o baixar dos braços do intérprete, em pé, é preferível a projeção do vídeo do sol a refletir na água salgada. No final projeta-se apenas a imagem do monte de sal com a sombra. Nas restantes projeções não há alterações, visto que elas já são mostradas como se as telas A e B funcionassem como uma única tela.



Figura VII.17

Itinerário do Sal. Concerto na Casa das Artes, em Tavira, a 22 de agosto de 2015.

Conclui-se que não fará sentido interpretar-se *Itinerário do Sal* sem a componente visual e cénica que lhe é própria. Caso não seja possível recriar o dito envolvimento visual é preferível que

sejam apresentadas as duas primeiras partes da obra, nomeadamente ‘A Ausência do Autor’ e ‘O Ar do Texto Opera a Forma do Som Interior’, visto já terem sido dadas a experienciar, por diversas ocasiões, apenas com a componente musical, sendo que será sempre necessária uma mesa, uma cadeira e uma superbola.¹⁰¹

Metodologicamente, há ainda que salientar a importância que a comparação entre os diversos registos de performance de *Itinerário do Sal*, reunidos no decorrer da presente investigação doutoral, desempenhou na produção da documentação requerida em função da continuidade performativa da obra. Tal procedimento permitiu-nos extrair as características sonoras e visuais essenciais a *Itinerário do Sal*, que se iam mantendo a cada nova apresentação. Esta informação foi fundamental à constituição do *caderno musical*, que foi complementado com a documentação anexa, que agrega não só os registos de performance de *Itinerário do Sal* supramencionados, mas também os registos e transcrições das entrevistas conduzidas, entre outros documentos e informação disponibilizados por Miguel e Paula Azguime. Tal como nos casos de estudo precedentes, esta documentação encontra-se disponível no DCR da FCT/UNL e no CESEM da NOVA FCSH.

Assim se configura o processo de documentação inerente à preservação de *Itinerário do Sal*, que se espera servir como base para outras iniciativas do género, sobretudo dedicadas a obras nascidas em ambiente digital e dependentes do corpo do próprio autor e, como tal, de precária e volátil condição.

Por tudo quanto foi dito, conclui-se que o estudo de *Itinerário do Sal* se inscreve no objeto primeiro deste trabalho de investigação, que coloca em debate a preservação de obras musicais em relação com outras artes, numa perspetiva interdisciplinar. Nesta obra, música, artes plásticas e teatro coexistem de forma verdadeiramente simbiótica e sinérgica. Pensar o futuro de *Itinerário do Sal* passa inevitavelmente por documentar todas essas dimensões e não apenas a musical. É também através da relação com outros campos de estudo, nomeadamente o da preservação de arte contemporânea que se propõe na terceira e última parte desta dissertação uma nova reflexão sobre a continuidade do património musical contemporâneo nacional.

¹⁰¹ Informação transmitida por Miguel e Paula Azguime, em entrevista presencial conduzida por Andreia Nogueira, a 23 de setembro de 2015, no O’culto da Ajuda (Lisboa).

PARTE III

TEORIAS E DEBATES:

***AUTENTICIDADE, DOCUMENTAÇÃO PRESCRITIVA VS
DESCRITIVA, INTERTEXTUALIDADE,
ARQUIVO & MEMÓRIA***

VIII. Implicações do conceito de autenticidade na prática da documentação¹⁰²

Faltava já pouco tempo para o início do concerto, marcado para as 22h00, no O'culto da Ajuda (Lisboa), quando se percebeu que o projetor, usado em retroprojeção, estava com problemas. Na realidade, o aparelho passou a projetar imagens carregadas de tons magenta. Perseu Mandillo exclamou então: - Está a clipar. Assim que tem um bocadinho de vermelho é 100% que tinge... Acho que o projetor acabou de ir para o galheiro!... - Ao que Miguel Azguime respondeu: - Isto não tem solução. Vai ser assim. - E assim foi. Nos dias 23 e 24 de junho de 2015, no O'culto da Ajuda, Itinerário do Sal foi apresentado com a retroprojeção vídeo a funcionar deficitariamente, com imagens carregadas de tons magenta. Efeito este apenas observável em projeções com imagens nessa tonalidade. Nas restantes não se verificou alteração de cor. Devido à proximidade com os concertos não houve como proceder à substituição do equipamento. No concerto que ocorreu no dia 25 de junho de 2015, Perseu Mandillo procedeu, porém, à alteração cromática das imagens projetadas de forma a minimizar ao máximo o 'efeito magenta' observado nas apresentações anteriores e não introduzido propositadamente pelos autores [ver figura VIII.1].

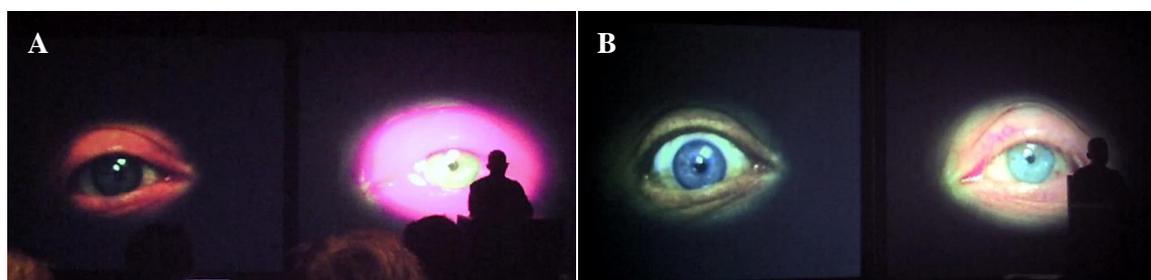


Figura VIII.1

Itinerário do Sal. A: concerto no O'culto da Ajuda, em Lisboa, a 24 de junho de 2015. © Andreia Nogueira; e B: concerto no O'culto da Ajuda, em Lisboa, a 25 de junho de 2015. © Andreia Nogueira.

¹⁰² Parte do presente capítulo tem como base o artigo: Hélia Marçal, Andreia Nogueira, Isabel Pires & Rita Macedo (2016) "Connecting practices of preservation: exploring authenticities in collaborative performance-based artworks". Em Erma Hermens & Frances Robertson (eds.) *Authenticity in Transition: Changing Practices in Contemporary Art Making and Conservation*, 117-27. Archetype Publications. ISBN: 9781909492363.

Episódios deste género podem acontecer e sabe-se que ocorrem com bastante frequência devido à falibilidade da tecnologia digital. Neste caso, as projeções vídeo de ambos os olhos do compositor deveriam figurar com o mesmo aspeto plástico e temperatura de cor, tal como observável na figura VII.1. Qual a interpretação a seguir ou a análise a tecer na ausência de informação complementar às imagens patentes na figura VIII.1? Poderá este episódio conduzir à manutenção de uma falsificação¹⁰³? Assistiram aos concertos supramencionados diversos espetadores, entre eles jornalistas e especialistas em âmbito musical, tal como nos foi possível notar. Não se estranhe, pois, que algumas destas imagens tenham sido divulgadas na imprensa e em textos críticos ou musicológicos. Imagine-se agora que as mesmas são o único vestígio documental, relativo a *Itinerário do Sal*, a sobreviver para as gerações vindouras. O que estaríamos a legar às sociedades futuras sobre esta obra?

Daqui decorre que é essencial a produção de uma documentação que permita perpetuar uma visão autêntica do nosso património musical contemporâneo. Ao que nos é devido questionarmo-nos sobre como deve a documentação ser produzida tendo em vista a(s) autenticidade(s) de futuras performances. E ainda: Deverá essa documentação ser redigida em função das intenções dos autores? Ou existirão outros aspetos fora da sua autoria que tenham implicação direta na autenticidade de futuras apresentações? Para além disto, importa também refletir sobre o próprio conceito de autenticidade, que é difícil de definir.

Posto isto, e partindo do levantamento empírico realizado numa primeira instância ‘Em torno das obras’ (ver capítulos IV a VII), segue-se uma explanação teórica que reflete sobre o conceito de autenticidade na sua relação com a prática da documentação.

VIII.1 À volta do conceito

“Authenticity is a widespread modern cult. It denotes the true as opposed to the false, the real rather than the fake, the original not the copy, the honest against the corrupt, the sacred instead of the profane. But these virtues pose a difficulty: they oblige us to treat authenticity as an absolute value, a set of eternal and unshakeable principles.” (Lowenthal, 1995a: 123).

Apesar da noção de autenticidade ser empregue com entendimentos distintos em diversas áreas do saber, a mesma tem sido entendida, universalmente, nos termos acima apresentados pelo historiador americano David Lowenthal. O referido entendimento desencadeia, por vezes,

¹⁰³ Usamos o termo no sentido em que foi empregue pela conservadora Carol Mancusi-Ungaro na comunicação “The Falsification of Time” proferida na conferência *IIC 2016. Saving the Now: Crossing Boundaries to Conserve Contemporary Works*, que decorreu em setembro de 2016, em Los Angeles, com organização do IIC (International Institute for Conservation of Historic and Artistic works) em colaboração com a INCCA e o GCI.

equivocos entre profissionais de diferentes áreas, devido ao facto do conceito ter na prática múltiplas interpretações, dependendo do contexto e da época em análise. Também por isso David Lowenthal admite que, na verdade, o conceito de autenticidade está em constante fluxo, não sendo nunca absoluto, mas sempre relativo. Nas palavras do autor, “authenticity is in constant flux. The criteria by which it is judged and valued change over time, with circumstance, from place to place, and from culture to culture. [...] authenticity in reality is never absolute, always relative” (Lowenthal, 1995b: 369).

E porque a presente reflexão se move entre domínios distintos é necessário primeiro trilhar o entendimento legado no seio de cada um desses domínios no que se refere ao conceito de autenticidade, para depois se poderem estabelecer pontos de contato ou de dissemelhança. Este procedimento permitir-nos-á pensar de forma mais informada a preservação do património musical contemporâneo em plena consciência das realidades apostas a ambas as áreas em que se insere o presente estudo: a música e a conservação e restauro.

Em âmbito musical

Serve a seguinte citação, patente no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, como ponto de partida para o enquadramento teórico que se quer esboçar e que entende o conceito de autenticidade, em domínio musical, na sua relação com a prática interpretativa:

“The term ‘authenticity’ has been used in several senses relating to music. The most common use refers to classes of performance that might synonymously be termed ‘historically informed’ or ‘historically aware’, or employing ‘period’ or ‘original’ instruments and techniques. [...] However, ‘authentic’ performance was not to become a central element of Western performance until the 1970s, when it began to prove an extraordinarily successful direction for many performers and groups, encouraged by a buoyant recording industry. ‘Authentic’ performance may refer to one or many combination of the following approaches: use of instruments from the composer’s own era; use of performing techniques documented in the composer’s era; performance based on the implications of the original sources for a particular work; fidelity to the composer’s intentions for performance or to the type of performance a composer desired or achieved; an attempt to re-create the context of the original performance; and an attempt to re-create the musical experience of the original audience.” (Butt, 2001: 241).

A preocupação com uma performance musical historicamente informada foi vigorosamente discutida no século passado, sobretudo a partir da década de 70, no seio do movimento da música

antiga ou da performance historicamente informada. Se inicialmente o debate se centrou no revivalismo de música Barroca e de épocas anteriores, depressa o movimento da música antiga começou a influenciar e a dirigir a prática performativa de diversos intérpretes especialmente dedicados à performance de música composta mais recentemente, inclusive no século XX (Haskell, 1996, 2001; Butt, 2001; 2002). Escreveu Harry Haskell, a propósito da expressão *early music*, que:

“The definition has gradually been expanded to the point where almost anything from an ancient Greek hymn to a modern Broadway musical can qualify as early music – that is, music for which a historically appropriate style of performance must be reconstructed on the basis of surviving instruments, treatises and other evidence.” (Haskell, 1996: 9).

Foi com este alargamento que o conceito de autenticidade, na sua relação com o movimento da música antiga, se tornou verdadeiramente central ao nível da performance musical ocidental, assumindo-se o referido movimento como um fenómeno genuinamente popular e internacional nas últimas décadas do século XX (Haskell, 1996, 2001; Butt, 2001; 2002). Atualmente é mais usual falar-se em performance historicamente informada, evitando-se a referência ao tão contestado termo de autenticidade, o qual deu origem a uma acesa discussão entre os seus defensores e opositores (Butt, 2001; 2002).

As origens do movimento da música antiga, apesar de não definidas, pode dizer-se que, remontam aos séculos XVIII e XIX, altura em que se assistiu a um crescente interesse por uma arqueologia musical, como é exemplo o caso da redescoberta da *Paixão segundo São Mateus* de Bach (1685-1750), por Mendelssohn (1809-1847), o qual dirigiu a apresentação de um arranjo da peça, em 1829, em Berlim. Mendelssohn não só reduziu o tempo de performance da obra para cerca de um terço, como reformulou a escrita musical de Bach, redistribuiu alguns dos solos e definiu uma dinâmica temporal marcada por acentuados contrastes de andamento. Apesar do evidente tratamento romântico que Mendelssohn impôs à referida performance, a verdade é que a mesma despertou um grande interesse público e académico por toda a criação musical de Bach que ainda hoje persiste. O tipo de revisão do material musical acima retratado foi usual até ao início do século XX (Haskell, 1996; 2001). Tal como expressa Harry Haskell: “Like most of his contemporaries, Mendelssohn looked upon early music not as a body of historical artefacts to be painstakingly preserved in their original state but as a repository of living art that each generation could – indeed should – reinterpret in its own stylistic idiom.” (Haskell, 2001: 831).

Embora a procura por uma prática performativa historicamente informada reflita, como vimos, a consciência histórica generalizada dos séculos XVIII e XIX é, todavia, com o despertar do século XX, que uma nova dimensão, influenciada pelo positivismo lógico, se estabelece no que toca às preocupações com a questão da autenticidade e a sua relação com a prática performativa. É nesta altura que surgem diversas edições críticas, urtext e facsimile como resultado de uma maior atenção

às evidências documentais, nomeadamente tratados, manuscritos originais, instrumentos musicais e outros vestígios (Haskell, 1996, 2001). Daqui resultou o entendimento de que uma performance autêntica é, portanto, aquela que reflete conhecimento histórico e respeita: i) as intenções do compositor; ii) os instrumentos musicais utilizados à época; iii) a prática performativa e as técnicas instrumentais do período em causa; e iii) a sonoridade original (Beard & Gloag, 2016).

Figuras incontornáveis do movimento da música antiga, desta altura, são Arnold Dolmetsch (1858-1940), e Wanda Landowska (1879-1959). O primeiro é tido como o introdutor do conceito de autenticidade na performance musical e tornou-se famoso pelos instrumentos musicais antigos que fabricou (sobretudo violas de gamba, alaúdes, cravos, harpas, violinos barrocos, flautas de bisel, entre outros), os quais refletiram uma preocupação sem precedentes com a fidelidade histórica em relação ao design, técnicas de construção e materiais. Arnold Dolmetsch dedicou-se especialmente à música instrumental, em particular ao revivalismo da flauta de bisel, defendendo que nenhuma obra podia ser completamente apreciada sem o uso dos instrumentos originais para os quais fora composta, bem como sem o conhecimento histórico das convenções estilísticas do período que a viu nascer. Arnold Dolmetsch foi assim, dos primeiros músicos a defender a utilização de instrumentos musicais originais, históricos ou de época na performance musical autêntica. Quando retornado a Inglaterra, vindo dos Estados Unidos da América onde dirigiu o departamento dos instrumentos antigos na fábrica de pianos Chickering, Arnold Dolmetsch decidiu sistematizar a sua investigação no livro *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth centuries*, publicado em 1915, que reflete particularmente sobre as práticas performativas antigas (Haskell, 1996; 2001).

A intérprete polaca-francesa Wanda Landowska destacou-se como cravista, tendo contribuído significativamente para o revivalismo do instrumento no início do século XX. A mesma foi uma das mais conceituadas intérpretes de música antiga da época. Usando as palavras de Harry Haskell, Wanda Landowska “was the first music celebrity, the first performer of indisputable international stature the movement had produced.” (Haskell, 1996: 54).

Dominaram o movimento depois da II guerra mundial Paul Hindemith (1895-1963), Gustav Leonhardt (1928-2012), Nikolaus Harnoncourt (1929-2016), Christopher Hogwood (1941-2014) entre muitos outros músicos e estudiosos (Haskell, 1996; 2001).

O compositor e intérprete Paul Hindemith, por exemplo, ficou conhecido por defender, em relação à interpretação de música antiga, nomeadamente de Bach, o restabelecimento do uso dos instrumentos musicais e da práxis performativa da época. Segundo o compositor, em comunicação proferida a 12 de setembro de 1950: “We can be sure that Bach was thoroughly content with the means of expression at hand in voices and instruments, and if we want to perform his music according to his intentions we ought to restore the conditions of performance of that time.” (Hindemith *apud* Butt, 2002: 3). Por outras palavras, Hindemith advogou em favor do respeito pelas intenções do compositor, numa abordagem histórica que viria a influenciar sobremaneira o maestro

Nikolaus Harnoncourt, tido como uma das figuras centrais do movimento nas décadas seguintes (Butt, 2002).

Harnoncourt ficou célebre pelas performances de música antiga que dirigiu (sobretudo devido ao uso de instrumentos históricos), mas também pelos escritos que dedicou ao tema, que de forma convincente ajudaram a popularizar as virtudes da interpretação de música antiga com base na prática performativa original. Os maestros e musicólogos Gustav Leonhardt (apelidado por Richard Taruskin como “the Early Music movement’s patrician guru [Taruskin, 1995: 311]”) e Christopher Hogwood defenderam igualmente o uso de instrumentos históricos com vista à produção de uma experiência sonora original, indo assim de encontro às intenções do compositor (Butt, 2002).

Todos estes músicos, musicólogos, intérpretes, maestros e muitos outros especialistas contribuíram para o sucesso que o movimento da música antiga alcançou no final da década de 60. De não esquecer os contributos da rádio e da indústria fonográfica, que depressa se aperceberam do potencial em difundir música antiga para as massas, a qual se tornou num sucesso de vendas nas décadas de 70 e 80. O termo autenticidade tornou-se também usual na imprensa da época, que ajudou igualmente na disseminação e êxito do movimento (Haskell, 1996, 2001, Butt, 2001).

Acresce que o conceito de autenticidade apareceu nesta altura associado à noção romântica de *Werktreue* (do alemão, que significa fidelidade à obra musical), que implica a recriação do texto musical de forma a refletir as intenções do compositor e a prática performativa da época em causa, numa abordagem que procura ser fiel à obra musical na sua sonoridade original (Taruskin, 1995). Durante este período, a busca pela performance musical autêntica assentou, portanto, na ponderação acerca dos parâmetros físicos da performance musical, especialmente no que concerne ao tamanho dos ensembles, ao tipo de instrumentos musicais a usar, se históricos ou modernos, ao respeito pela intenção do compositor e à fidelidade para com o som produzido na época.

O intérprete e musicólogo americano Richard Taruskin (n. 1945) é tido como um dos grandes opositores ao movimento da música antiga. O mesmo não se revê, contudo, nessa posição, visto que com as suas críticas apenas procurou problematizar alguns aspetos menos debatidos no seio do movimento da música antiga (Taruskin, 1995). Na verdade, muitos estudiosos questionaram as ideias e objetivos do movimento e do termo autenticidade, contudo foram os escritos de Richard Taruskin que dominaram o debate sobre as questões interpretativas do final do século XX. Tal como refere John Butt, “Taruskin’s voice has been the loudest, the most influential and by far the most thought-provoking.” (Butt, 2001: 14). Foi inclusivamente publicada, em 1995, uma coletânea dos artigos mais importantes escritos pelo autor, neste domínio, sob a designação *Text & Act. Essays on Music and Performance*.

Para Richard Taruskin o conceito de autenticidade sugere uma forma de elitismo cultural, o que implica que qualquer outro tipo de performance é necessariamente inautêntico. De acordo com o autor, muito pouco numa performance historicamente informada é verdadeiramente histórico, uma vez que muitos aspetos de interpretação têm de ser inventados ou derivados das práticas existentes.

Esta situação deve-se, em parte, ao facto de, tal como defende Richard Taruskin, não nos ser possível saber com exatidão quais as intenções do compositor, que nem sempre as expressa claramente ou então as vai alterando ao longo do tempo. Considerando este argumento o autor questiona o porquê da obrigatoriedade em consultar o compositor ou oráculo, manifestado nas evidências documentais, entre elas o texto musical. E a resposta é recorrente: para que a performance seja considerada autêntica (Taruskin, 1995). Todavia, tal como menciona John Butt, para Taruskin, “performance, of any kind, should be an *act* and not reduced to the status of a *text*. Performance is significant for its human component and not for its objective veracity.” (Butt, 2002: 14). Daí a descrença de Richard Taruskin no ideal da performance historicamente informada e na autoridade do texto musical e das intenções do compositor sobre a performance musical (Taruskin, 1995). Entenda-se, no entanto, que este autor não se opõe ao estudo das evidências históricas, mas sim à sua aceitação objetiva sem qualquer análise crítica. Por exemplo, de acordo com o próprio, a utilização de instrumentos musicais históricos pode efetivamente ser proveitosa para o intérprete, na medida em que o força a sair da sua zona de conforto, das técnicas instrumentais assimiladas, e, como tal, a transcender a sua habitual forma de ouvir, pensar e refletir sobre a música. Na verdade, o que Taruskin pretende é simplesmente resgatar o conceito de autenticidade da sua relação com a objetividade histórica imposta pelo positivismo lógico (Taruskin, 1995).

Taruskin nota ainda que o estilo da performance musical e a escolha da informação histórica a considerar para esse fim, são condicionados por gostos modernos, pelo que representam o corolário musical escondido do modernismo ou, como defendeu mais tarde, do pós-modernismo. A argumentação até aqui exposta é especialmente central ao quarto artigo da coletânea citada, intitulado “The Pastness of the Present and the Presence of the Past”, inicialmente publicado, em 1988, no livro *Authenticity and Early Music: A Symposium*, editado por Nicholas Kenyon. Logo a inaugurar o referido artigo pode ler-se:

“Do we really want to talk about ‘authenticity’ any more? I had hoped a consensus was forming that to use the word in connection with the performance of music – and especially to define a particular style, manner, or philosophy of performance – is neither description nor critique, but commercial propaganda, the stock-in-trade of press agents and promoters.” (Taruskin, 1995: 90).

Desde esta crítica que o termo autenticidade parece ter entrado em desuso (Beard & Gloag, 2016). De qualquer forma interessa-nos saber onde reside a autenticidade na performance musical para Taruskin. A resposta só pode ser dada usando-se, uma vez mais, as palavras do autor:

“what we call historical performance is the sound of now, not them. It derives its authenticity not from its historical verisimilitude, but from its being for better or worse a true mirror of

late-twentieth-century taste. Being the true voice of one's time is [...] roughly forty thousand times as vital and important as being the assumed voice of history.” (Taruskin, 1995: 166).

Fica claro que, para Taruskin, a autenticidade de uma performance musical deriva não de uma possível verissimilitude histórica, mas dos padrões e gostos do momento. Neste contexto, o autor fala-nos ainda da interessante ideia generalizada, na época, de que a atividade do intérprete musical era tida como equivalente à do conservador-restaurador de pintura, que remove a sujidade acumulada há séculos para trazer novamente a obra de arte ao seu esplendor original. Visão esta com a qual o musicólogo não concorda por considerar que o que é revelado ou posto a descoberto pelo intérprete musical compreende necessariamente uma escolha que, por sua vez, corresponde a uma possível interpretação com base nos modelos atuais (Taruskin, 1995). Uma posição análoga, no que à disciplina da conservação e restauro diz respeito, é também defendida pelo conservador-restaurador Salvador Muñoz Viñas. O mesmo considera que o estado autêntico de uma obra de arte é sempre aquele que existe no presente, pelo que qualquer intervenção de conservação ou restauro não aumenta ou diminui a sua autenticidade, apenas a altera para ir ao encontro dos gostos, desejos ou preferências atuais (Muñoz Viñas, 2009). Não obstante, é evidente que a discussão em torno da questão da autenticidade na performance musical resultou da preocupação com a manutenção do passado que se acentuou durante o século XX, com o pós-guerra (Butt, 2001; 2002; Beard & Gloag, 2016), e que se vê refletida sobretudo ao nível da disciplina da conservação e restauro, como adiante se dará a conhecer. Na verdade, tal como refere John Butt, no seu livro *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*, publicado em 2002:

“The various forms of historical restoration, of which HIP [historically informed performance] is an obvious component, are, I believe, an ‘authentic’ expression of our contemporary cultural condition bringing new experiences and insights into our world. Most importantly, this lies largely in the realization that the culture of inexorable technological progress is itself an historically conditioned phenomenon, that conserving what we already have or might already have lost is now at least as essential as forging new paths into the future unknown.” (Butt, 2002: 6).

Chega-se assim ao reconhecimento de que o trabalho dos autores até aqui citados foi maioritariamente pensado na prática performativa, pelo que o debate sobre a questão da autenticidade que se foi desenrolando até esta altura é caracterizado por contribuições não necessariamente filosóficas, de intérpretes para intérpretes. Este é, portanto, um movimento que adveio das circunstâncias da prática interpretativa e não de preocupações filosóficas (Kivy 1995, Butt, 2001; 2002). Desta perspetiva são de considerar, mais recentemente, os contributos dos

filósofos Peter Kivy (1934-2017) e Stephen Davies (n. 1950), o primeiro de especial relevância à reflexão subsequentemente apresentada nesta dissertação e, por isso, apresentado em maior detalhe.

Ambas as contribuições dos referidos autores se inserem no contexto das discussões filosóficas analíticas que desde meados do século XX se sucedem relativamente à ontologia musical, entendida como o estudo dos objetos musicais e das relações que estes estabelecem entre si. Existem várias correntes filosóficas analíticas (e.g., o platonismo, o nominalismo, o idealismo, etc.) que, de forma simplista, tentam responder à questão: O que é a obra de arte? mediante a *análise* do pensamento filosófico de outros autores e, portanto, de uma pesquisa sobre a linguagem. No seu livro *Linguagens da Arte*, inicialmente publicado em 1976, Nelson Goodman defende que a performance de uma obra musical só pode ser considerada enquanto tal se for executada em perfeita conformidade com a partitura. Segundo o autor, uma obra musical consiste no conjunto de todas as performances que obedecem às determinações da partitura, tida como critério de identificação daquela obra. Neste sentido, se a mais brilhante performance contiver um erro ela já não pode ser entendida como uma performance da obra. Porém, na sua teoria, Nelson Goodman permite que a performance compreenda todo o tipo de propriedades acidentais (i.e., espirros, bocejos, etc.) desde que estas não interfiram com a conformidade entre a performance e a partitura. Acresce que, de acordo com este autor, as peças cuja partitura não evidencie uma notação apropriada não podem ser consideradas obras musicais, mas apenas música. Isto acontece porque a mesma obra não pode ser identificada em cada performance dada a indefinição da partitura. Nesta perspetiva, muitas peças de música antiga e contemporânea não podem ser consideradas obras musicais (Goehr, 1992). Resumindo, e como explica Lydia Goehr: “The fact that in their scores and performances composers allow a certain openness is not thought by Goodman” (Goehr, 1992: 38), pelo que: “The discrepancy between his theory and how we think about musical practice is just too great” (Goehr, 1992: 43).

Posições alternativas ao nominalismo de Nelson Goodman são, por exemplo, o platonismo de Peter Kivy e o platonismo modificado de Stephen Davies. Na perspetiva platonista as obras musicais existem enquanto entidades universais (constituídas por estruturas sonoras atemporais), abstratas (independentes das suas performances) e eternas (existindo permanentemente e inalteradas), correspondendo a performance musical a uma instância de determinada obra (Goehr, 1992).

Para Stephen Davies uma performance autêntica é aquela que segue as instruções determinantes da identidade da obra musical, definidas pelo compositor e representadas na partitura, o que implica igualmente que o performer conheça as convenções estilísticas do período histórico em causa e use os instrumentos musicais apropriados, de forma a produzir uma experiência sonora em consonância com a identidade da obra, mediante o respeito pelas suas propriedades constituintes (Davies, 2001). Nas palavras do autor: “Ideally authentic performances of musical works execute the work-identifying prescriptions issued by the composer, usually in scores. The performer must

understand the conventions for recovering the instructions from the notation and be able to perform on appropriate instruments.” (Davies, 2012: 81). Em oposição à proposta de Nelson Goodman, para Stephen Davies a performance de uma obra musical pode ser considerada autêntica ainda que o intérprete toque algumas notas erradas, use instrumentos não especificados pelo compositor, entre outros erros ou alterações (Davies, 2001; 2012). Tal como escreveu no seu livro *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, publicado em 2001:

“A performance instances the work if the musician successfully executes the work-identifying instructions (or, at least, succeeds in satisfying a sufficient number of them that the performance is recognizably of the work). [...] a performance of a given work is authentic if it faithfully instances the work, which is done by following the composer's work- determinative instructions as these are publicly recorded in its score.

Authenticity in performance comes in degrees. I allowed [...] that a performance can be of a musical work, though it represents it imperfectly (owing to performance errors, for instance). Any performance that succeeds in instancing the piece is (at least minimally) faithful. A performance might fail to be ideally authentic, while being sufficiently authentic to qualify unequivocally as an instance of the given work. The more faithful a performance is, the more authentic it is.” (Davies, 2001: 207).

Ou como preferiu expor no seu artigo “Authentic Performances of Musical Works”, publicado em 2012, na revista *teorema*,

“a performance in which a definitively specified note is played wrongly is less than ideally authentic. Obviously, authenticity admits of degrees. A work may remain recognizable in a performance that is far from ideally authentic, and such a performance is minimally authentic to the extent that it succeeds in indicating the work it is of. [...] And surely it is better that early eighteenth century operas are performed with women singing some of the roles than never to play them for the want of a good castrato.

There often are good practical reasons for sacrificing some authenticity in order to make performance possible at all or in order to attain a sufficiently high standard of performance. [...] What is objectionable, though, is trying to represent such alterations as genuinely authentic or as somehow respecting the spirit, if not the letter, of authenticity.” (Davies, 2012: 84; 87).

Esta visão de que a performance musical pode admitir diversos graus de autenticidade, podendo ser considerada mais ou menos autêntica em relação à obra musical, leva-nos para a proposta de Peter Kivy que nos fala de múltiplas autenticidades. Tal como refere o autor, “we shall see that

being authentic is not being one thing: it is being four things (at least); and, further, we shall learn that one cannot be all of them at once.” (Kivy, 1995: xiii).

Segundo Peter Kivy, dentro do movimento da performance historicamente informada coexistem três tipos de diretrizes com vista à concretização de uma performance autêntica: aderir fielmente às intenções do compositor; estar em conformidade com a prática performativa do período histórico em questão; e produzir sons muito semelhantes ou idênticos aos gerados numa performance decorrida durante o tempo de vida do compositor (Kivy, 1995). Na opinião de Peter Kivy estes três critérios são usados frequentemente como sinónimos ou aplicados indistintamente, uma vez que à primeira vista pode parecer que se o intérprete cumprir as intenções do compositor irá certamente executar a obra em conformidade com a prática performativa vigente no período em que o mesmo a criou, e ao fazê-lo irá também produzir um som semelhante ou idêntico ao percebido na época. Kivy defende, no entanto, que estas três noções de autenticidade são distintas, e não uma noção com três descrições diferentes (Kivy, 1995). Neste encadeamento, e tal como afirma Lidya Goehr: “Some theorists have already begun to move in this direction by speaking of a multiplicity of ways to be authentic, where each way depends on what one wants to be authentic to.” (Goehr, 1992: 283). Um deles é Kivy, segundo o qual, no seu livro *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*, publicado em 1995,

“it is my opinion that there are (at least) four notions of authenticity meaningfully applicable to musical performance practice. These are the notions of (1) faithfulness to the composer’s performance intentions; (2) faithfulness to the performance practice of the composer’s lifetime; (3) faithfulness to the sound of a performance during the composer’s lifetime; and (4) faithfulness to the performer’s own self, original, not derivative or an aping of someone else’s way of playing.” (Kivy, 1995: 6-7).

Peter Kivy formula, portanto, quatro noções de autenticidade aplicadas à performance musical, nomeadamente ser fiel: i) às intenções do compositor; ii) à prática performativa original; iii) ao som gerado numa performance decorrida durante o tempo de vida do compositor; iv) e ao estilo interpretativo do próprio intérprete.

A primeira noção de autenticidade, designada por Peter Kivy de *Authenticity as Intention*, considera o respeito e a fidelidade pelas intenções do compositor, usualmente expressas no texto musical. Todavia, tal como refere o autor, algumas intenções são-nos transmitidas, por vezes, através de informação patente em tratados ou outros documentos e não diretamente por meio da partitura. Neste sentido, qualquer descrição das intenções de um compositor deve informar-nos sobre as circunstâncias históricas no âmbito das quais foram formuladas. Só assim poderemos ser capazes de transpor essas intenções para as circunstâncias e contingências da performance atual. Kivy conclui que seguir as instruções do compositor não significa fazê-lo *literalmente*, visto que as

mesmas foram proferidas num contexto diferente do atual, mas sim interpretá-las à luz do panorama vigente (Kivy, 1995). Nas palavras do autor,

“it is *not* following them [composer’s intentions] to the letter at all, because in order to follow *literally* someone’s wishes and intentions, whether musical or any other kind, one must interpret them, and to interpret them one must reunderstand them relative to the conditions under which they are now to be realized.” (Kivy, 1995: 45).

O filósofo descreve seguidamente dois tipos de autenticidade histórica em relação ao som produzido (*Authenticity as Sound*): autenticidade sonora (“sonic authenticity”), que procura recriar o som original, e autenticidade sensível (“sensible authenticity”), que pretende reproduzir o som conscientemente percecionado pela audiência da época. No primeiro caso, a autenticidade é alcançada mediante a produção física de sequências sonoras idênticas às geradas na época do compositor, sendo comum recorrer-se ao uso de instrumentos históricos (originais). Tal como afirma Kivy, “a present-day performance of any composition you like is historically authentic, in the sense of sonic authenticity, if it is close to or identical with the physical sound sequence of some past performance” (Kivy, 1995: 48). Já no caso da autenticidade sensível o interprete procura reproduzir a experiência sonora percecionada pela audiência da época, o que pode não coincidir com a produção de sons idênticos aos gerados em determinada performance ocorrida durante o tempo de vida do compositor. Este tipo de autenticidade implica, por vezes, a utilização de tecnologia atual ou instrumentos modernos na performance musical (Kivy, 1995).

Na *Paixão segundo São João* (1974), de Bach, há uma ária em fá menor, intitulada “Zerfliesse, mein Herze”, composta para duas flautas (em uníssono), dois oboés da caccia (em uníssono) e baixo contínuo. São características destes instrumentos de sopro, sem chaves, imperfeições na entoação, quando comparados com as modernas flautas ou oboés. No entanto, na época, o som produzido era o melhor e mais perfeito. Neste exemplo, Kivy refere que se pode atingir a autenticidade sonora, em relação à entoação, através da utilização de instrumentos históricos. Contudo, a autenticidade sensível é alcançada pelo recurso a instrumentos modernos, os quais possibilitam uma experiência sonora muito mais ‘sensível’ com a percecionada no século XVIII, uma vez que o som produzido é o melhor que, atualmente, se conhece, não se colocando a questão das ‘imperfeições’ referidas, as quais também não eram notadas na época (Kivy, 1995).

Neste contexto Kivy refere que:

“The irony, of course, is that here, as elsewhere, historical authenticities can be at cross-purposes. For if we ask, What is the historically authentic sound, say, of Bach? *One* correct answer is, The sound produced by period instruments, with ensembles of the size Bach would have had at his disposal, in a manner consistent with Bach’s performance

practice, and so on: in other words, *sonic authenticity*. But another answer to the question of how to hear the historically authentic sound of Bach is: *ahistorically*. That is to say, if you want to hear Bach-sound as Bach's audiences heard it – and that is what “historically authentic sound” would be – then you must, as much as is possible, hear your Bach without a twentieth-century historical consciousness.” (Kivy, 1995: 70).

A terceira noção de autenticidade proposta por Peter Kivy refere-se à prática performativa e é apelidada pelo mesmo de *Authenticity as Practice*. Neste caso, o intérprete procura recriar a prática performativa do período em que determinada obra foi composta, o que implica considerar não apenas o domínio sonoro, mas também o visual. Isto é, para o autor, “a full musical experience is *both* visual and sonic.” (Kivy, 1995: 84). Um bom exemplo desta dualidade é a ópera, que apesar de poder ser experienciada através da sua componente musical, apenas é percebida na sua totalidade pela junção da componente visual. Uma ópera não é apenas música, mas uma representação dramática com cantores que atuam vestidos com indumentária própria, num palco com um cenário também particular. A apresentação de uma ópera, unicamente, enquanto espetáculo musical perde a restante componente visual associada, pelo que esta apresentação é tida como historicamente inautêntica na perspetiva da prática performativa. Pode também dizer-se que a apresentação da *Paixão segundo São João* de Bach, numa sala de concerto, pode ser considerada historicamente inautêntica, em relação à prática performativa, uma vez que foi composta para o serviço litúrgico, tendo uma visualidade inerentemente própria nesse contexto, não apenas a da igreja, mas também da própria celebração litúrgica (Kivy, 1995).

Peter Kivy defende que, para além das três noções de autenticidade histórica abordadas, existe ainda uma outra, *The Other Authenticity*: “the sense of authenticity one's own, emanating from one's own person” (Kivy, 1995: 108). O autor refere-se à autenticidade pessoal (“personal authenticity”), a qual, segundo o mesmo, não é considerada no seio do movimento da performance historicamente informada, mas perfeitamente compatível com a performance historicamente autêntica. Na verdade, e como menciona Peter Kivy, “it should come as no surprise to us that the concept of interpretation is a necessary ingredient in any account of musical performance.” (Kivy, 1995: 136). De facto, é através da autenticidade pessoal que o intérprete pode alcançar a originalidade, criatividade e estilo pessoal requeridos. Estas qualidades impõem-se se considerarmos que nunca se tem um conhecimento completo acerca das intenções do compositor, da prática performativa ou do som original, pelo que o performer tem sempre espaço para tomar decisões que não estão determinadas no texto musical e, como tal, dar à música o seu contributo pessoal (Kivy, 1995).

Pelo exposto, é de compreender que, tal como expressa Peter Kivy: “I am an enemy, to be sure, of “authenticity” in the *singular*. There is no such thing. I am a friend, however, of “authenticities” in the *plural*. Or, rather, I am a friend of any authenticity, or any mix of authenticities” (Kivy, 1995: 285). De acordo com o filósofo, a autenticidade de uma performance musical pode, portanto, residir

numa visão complementar de todas ou de algumas das noções supramencionadas. Mais ainda, “as has so often happened in our consideration of *authenticities*, we find that achieving “authenticity” is always a trade-off: you get one, you lose one.” (Kivy 1995, 142). Usando uma analogia com o domínio da conservação e restauro, através dos escritos da filósofa Renée van de Vall, abordados na primeira parte desta dissertação, a qual aponta para a inevitabilidade de escolhas trágicas (Vall, 2005), pode dizer-se que, em contexto musical, ao valorizar-se um ou mais tipos de autenticidade irá certamente comprometer-se outros, pelo que o intérprete será sempre confrontado com a escolha (trágica) entre as diversas noções de autenticidade abordadas, nem sempre compatíveis entre si.

Posto isto, é chegado o momento de nos questionarmos: E no universo da conservação e restauro? Qual o entendimento estabelecido em relação ao conceito de autenticidade?

Na Conservação & Restauro

O termo autenticidade ganhou autoridade formal no seio da conservação e restauro, no final da década de 70, aquando da introdução do teste de autenticidade nas *Diretrizes Operacionais* formuladas, em 1977, pela UNESCO. Tais diretrizes correspondem a orientações técnicas destinadas à implementação da *Convenção para a proteção do Património Mundial, Cultural e Natural*, de 1972, e, como tal, à preparação e avaliação das candidaturas à Lista do Património Mundial da UNESCO de monumentos, sítios e outros bens (arquitetónicos ou paisagísticos) dotados de valor universal excepcional (Stovel, 1995; Jokilehto, 2006a). Segundo Herb Stovel o termo autenticidade foi usado, nesta altura, em substituição de um outro (integridade) e inicialmente proposto pelo Secretário Geral do ICOMOS (International Council on Munuments and Sites), Ernest Allan Conally, com base na experiência americana (Stovel, 1995; Stovel, 2007).

Nas referidas *Diretrizes Operacionais*, de 1977, é estabelecido que, “the property should meet the test of authenticity in design, materials, workmanship and setting”.¹⁰⁴ Fica claro que a materialidade do bem patrimonial é o foco principal de definição da noção de autenticidade no que toca à preservação do património mundial, cultural e natural pela UNESCO. O ‘estado autêntico’ de um objeto é, portanto, entendido no que toca à manutenção da integridade física do material original. Relação esta estabelecida desde a década de 60, do século passado, altura em que se assistiu ao restauro de inúmeras construções arquitetónicas destruídas ou danificadas durante a guerra. É neste ambiente de reconstrução que, em 1964, em Veneza, é organizado o II Congresso Internacional dos Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos, no qual os diversos especialistas esboçaram a *Carta Internacional sobre a Conservação e o Restauro de Monumentos e Sítios*, mais conhecida como a *Carta de Veneza* (Jokilehto, 2009). Este documento normativo foi

¹⁰⁴ Excerto das *Diretrizes Operacionais*, de 1977. Documento acedido a 27 de setembro de 2017 <<http://whc.unesco.org/en/guidelines/>>.

adotado pelo ICOMOS em 1965, introduzindo o conceito de autenticidade na disciplina da conservação e restauro em relação à preservação da materialidade de monumentos e sítios. No preâmbulo da referida carta pode ler-se que:

“Portadores de uma mensagem espiritual do passado, os monumentos históricos de um povo constituem um testemunho vivo das suas tradições seculares. A Humanidade, que tem vindo progressivamente a tomar consciência da singularidade dos valores humanos, considera os monumentos como um património comum, reconhece a responsabilidade colectiva pela sua salvaguarda para as gerações futuras e aspira, simultaneamente, a transmiti-los com toda a riqueza da sua autenticidade.”¹⁰⁵

Desde então o termo autenticidade tem sido recorrentemente utilizado no âmbito da conservação e restauro sem que, no entanto, uma definição tivesse sido delineada logo à partida. Como expressa Herb Stovel:

“The [Venice] Charter speaks of handling the historic monuments of times past on to future generations “in the full richness of their authenticity.”

The word is introduced without fanfare, without definition, without any sense of the debates that will swirl around its use and meaning in the conservation world twenty-five years later. Professor Raymond Lemaire, one of the authors of the Venice Charter, has suggested that the concept (authenticity) invited little attention or debate at the time because most of those involved in writing the Charter shared similar backgrounds and therefore broad assumptions about the nature of appropriate response to conservation problems.” (Stovel, 1995: xxxiii).

Apesar deste aparente entendimento quanto à noção de autenticidade, o facto é que um crescente debate quanto ao seu uso e significação se foi delineando devido à falta de uma teorização. Veja-se que a *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial* da UNESCO, de 2003, não emprega o termo em escrutínio, precisamente para tentar passar à margem do referido debate (Stovel, 2007; Jokilehto, 2006b).

De suma importância para a problematização do conceito de autenticidade após a sua introdução, com a *Carta de Veneza*, no seio da conservação e restauro, foi a organização da *Nara Conference*

¹⁰⁵ Excerto da Carta de Veneza, de 1964. Tradução de Miguel Brito Correia e Flávio Lopes. Documento acedido a 28 de setembro de 2017 <https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjjsZTR38fWAhUIVxoKHZGRDGAQFggxMAI&url=http%3A%2F%2Fwww.icomos.org%2Fcharters%2FVenice%2520Charter%2520-%2520Portuguese.DOC&usq=AFQjCNHokH2li9G1WEqO9wkk1vVW_12s1A>. Do inglês: “Imbued with a message from the past, the historic monuments of generations of people remain to the present day as living witnesses of their age-old traditions. People are becoming more and more conscious of the unity of human values and regard ancient monuments as a common heritage. The common responsibility to safeguard them for future generations is recognized. It is our duty to hand them on in the full richness of their authenticity.” Documento acedido a 28 de setembro de 2017 <https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf>.

on Authenticity in relation to the World Heritage Convention, a qual decorreu em Nara, no Japão, em 1994 (Stovel, 2008). Os documentos que daí resultaram, mais especificamente o *Nara Document on Authenticity*, de 1994, e as atas do encontro, homónimas da conferência, de 1995, marcaram o início da afirmação de uma conservação dinâmica assente na valorização de um conceito de autenticidade relativo e nunca absoluto. Entendimento diametralmente oposto à visão universal até aqui suportada e que resultou de um alargamento do conceito de património a outros contextos culturais, que não apenas o Ocidental, nomeadamente à cultura Japonesa no que se refere à prática religiosa de reconstrução de templos xintoístas (Larsen, 1995). Com efeito, e como fica claro com o *Nara Document on Authenticity*:

“All judgments about values attributed to cultural properties as well as the credibility of related information sources may differ from culture to culture, and even within the same culture. It is thus not possible to base judgments of values and authenticity within fixed criteria. On the contrary, the respect due to all cultures requires that heritage properties must [be] considered and judged within the cultural contexts to which they belong.”¹⁰⁶

Importa frisar que a cultura Oriental fornece a oportunidade de um enquadramento conceptual diferente, pelo que impõe uma conservação menos centrada no paradigma da materialidade e mais orientada para a intangibilidade associada ao bem patrimonial. Veja-se o caso do templo xintoísta Ise Shrine, que é reconstruído a cada 20 anos. Esta tradição não tem relação direta com as práticas de conservação daquele país, correspondendo, na verdade, a um ritual específico da religião xintoísta, denominado de Shikinen-Zotai (Inaba, 1995). Neste caso, e como refere Jukka Jokilehto, “the significance is more in the ritual performance than in the material that is often lost as part of the process. The significance of the process of rebuilding the Ise Shrine is in the traditional continuity as a response to genuine religious feelings. That is also where its authenticity lies.” (Jokilehto, 2009: 81).

A conferência de Nara apresenta-se, pois, como um marco histórico na reformulação da noção de autenticidade em favor da adoção de critérios não só direcionados para a avaliação da materialidade do monumento, mas também da sua vertente intangível. Como consequência desta maior abertura, os tradicionais critérios de autenticidade baseados na análise da forma, do material, da técnica e do contexto foram revistos e ampliados para acomodar outros aspetos, especialmente intangíveis, tal como consta nas *Diretrizes Operacionais* da UNESCO, de 2016:

¹⁰⁶ Excerto do *Nara Document on Authenticity*. Acedido a 29 de setembro de 2017 <<http://whc.unesco.org/archive/nara94.htm>>.

“Depending on the type of cultural heritage, and its cultural context, properties may be understood to meet the conditions of authenticity if their cultural values (as recognized in the nomination criteria proposed) are truthfully and credibly expressed through a variety of attributes including:

- form and design;
- materials and substance;
- use and function;
- traditions, techniques and management systems;
- location and setting;
- language, and other forms of intangible heritage;
- spirit and feeling; and
- other internal and external factors.¹⁰⁷

Não obstante as diversas tentativas em delinear condições ou atributos mais abrangentes para a delimitação da identidade de uma obra, o facto é que a noção de autenticidade tende a estar associada à materialidade ou integridade física do objeto alvo de intervenção. Veja-se o código de ética da Confederação Europeia das Organizações Profissionais de Conservadores-Restauradores (ECCO; European Confederation of Conservator-Restorers’ Organisations), segundo o qual é dever do conservador respeitar o significado estético, histórico e espiritual e a integridade física dos bens culturais que lhe são confiados (ECCO, 2003).¹⁰⁸

Esta visão, segundo Pip Laurenson, terá resultado da influência da noção romântica de obra de arte enquanto objeto único e testemunho material ímpar do génio do seu criador, mas também de uma maior aproximação da conservação e restauro às ciências exatas. Esta relação veio impor a ideia de que o estudo sobre a autenticidade se mostra relacionado com o dever do conservador em respeitar a obra, nos seus materiais originais, os quais contêm vestígios da mão do artista (Laurenson, 2006). Os termos autenticidade e originalidade têm, por isso, sido empregues frequentemente como sinónimos. Ou seja, um monumento/objeto autêntico é sempre aquele que conserva a sua integridade física o mais próxima possível do material original (Macedo, 2008; Hermens & Fiske, 2009). A própria etimologia da palavra autêntico/a aponta nesse sentido. Isto é:

“The etymology of the word ‘authentic’ derives from the Greek *authentikòs* (*autos*, myself, the same). In Latin this is related to *auctor* (one that gives increase, an originator, ancestor,

¹⁰⁷ Excerto das Diretrizes Operacionais, de 2016. Documento acedido a 28 de setembro de 2017 <<http://whc.unesco.org/en/guidelines/>>.

¹⁰⁸ No original, em inglês: “The conservator-restorer shall respect the aesthetic, historic and spiritual significance and the physical integrity of the cultural heritage entrusted to her/his care”. Documento acedido a 3 de outubro de 2017 <http://www.ecco-eu.org/fileadmin/user_upload/ECCO_professional_guidelines_II.pdf>.

beginner, the author of a piece of information, warrant for its truth, authority) from *augeo* (to make grow, to increase), and thus relates also to *auctoritas* (giving of increase, origination, responsibility, support, power, influence, authority). ‘Authentic’ can have the implication of demanding respect, a legal aspect giving force, or being in accordance with facts, i.e., reliable; it can refer to the original as opposed to copy, or to real as opposed to pretended; it can refer to the reputed source or author, or to being genuine as opposed to counterfeit. It has the meaning of being itself, or acting of itself; it can refer to a mode in music, to an authoritative or original document” (Jokilehto, 1995: 18).

Se da etimologia da palavra autêntico/a, traçada por Jukka Jokilehto, se depreende a relação estabelecida com o material original, fica também evidente a ligação com o passado e a autoridade do sujeito criador. Como especifica o conservador Glenn Wharton: “In fine arts conservation, the integrity or true nature of the object is linked to both the “artist’s intent” and the original (authentic) appearance of the work.” (Wharton, 2005: 164). Nestes termos, a busca pela autenticidade compreende o respeito pela autoria artística, avaliada mediante análise da materialidade da obra e preservada através da manutenção do material original. Não se estranhe, pois, que grande parte das discussões sobre a questão da autenticidade no seio da conservação e restauro, se foque na determinação daquilo que é original ou autêntico em oposição à cópia ou falsificação autoral, o que se traduz, frequentemente, em investigação relacionada com a atribuição da autoria artística (Lowenthal, 1992; Laurenson, 2006; Gordon, 2009; Stoner, 2009; Brown, 2016). E no caso de obras efêmeras ou imateriais? Onde reside a sua autenticidade?

Devido à progressiva desmaterialização do objeto artístico, a noção de autenticidade necessitou de ser repensada e reformulada no seio da conservação de arte contemporânea de forma a ir ao encontro das novas práticas artísticas. Vejam-se os contributos de: Pip Laurenson (2006), segundo a qual a autenticidade está relacionada com a manutenção das características definidoras da obra, que compõem a sua identidade; Vivian van Saaze (2009b; 2013), que considera que a autenticidade vai sendo construída na prática; Ariane Noël de Tilly (2009), que sugere que a autenticidade corresponde a um processo através do qual a obra é constantemente redefinida; Salvador Muñoz Viñas (2009), que argumenta que o papel que a noção de autenticidade desempenha na conservação e restauro é fictício; Rebeca Gordon (2011; 2014), que propõe a ideia de massa crítica como definidora da identidade da obra de arte; entre outros. Todas estas propostas refletem um alargamento da noção de autenticidade.

O modelo das artes performativas, em especial a música, está na base do pensamento proposto por Pip Laurenson no seu artigo “Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations” (Laurenson, 2006). Neste texto a autora repensa a noção de autenticidade no âmbito da conservação de instalações que usam equipamento eletrónico (*time-based media installations*), reflexão que pode, todavia, ser transposta para o domínio da arte contemporânea em

geral. Pip Laurenson propõe um novo enquadramento teórico assente na premissa de que, ontologicamente, uma instalação se manifesta algures entre o estado performativo e o escultórico, na medida em que existe enquanto obra de arte apenas no evento expositivo, tendo de ser refeita a cada nova exposição, segundo as instruções do autor, à semelhança do que acontece em domínio musical ou teatral.

Partindo desta analogia Pip Laurenson acrescenta ainda que, ao ser criada em duas fazes, a instalação deve ser entendida como uma obra alográfica, de acordo com a teoria de Nelson Goodman.¹⁰⁹ Apesar da interessante relação que Pip Laurenson estabelece com o domínio musical, que é particularmente relevante para a investigação patente nesta dissertação, não nos deteremos com este tipo de questões ontológicas até porque, como ficou claro logo na introdução deste texto, a presente investigação assenta na ideia de música *enquanto* performance (*music as performance*), tal como defendida por Nicholas Cook (2013; 2014) e Philip Auslander (2006). Esta perspetiva ontológica entende a obra musical como indissociável da performance musical, não estabelecendo a segregação inscrita nos textos de Nelson Goodman ou do filósofo Stephen Davies, também citado pela autora.

Importa sim frisar que, para Pip Laurenson, a autenticidade de uma instalação reside no respeito pela sua identidade, que é composta por um conjunto de propriedades definidoras (*work-defining properties*), que deve ser compreendido, mantido e documentado, com vista à autenticidade de futuras instalações. De resto, a documentação citada baseia-se em grande parte no testemunho do artista, o qual pode, se desejar, fornecer diretamente ao museu instruções em relação às propriedades definidoras da identidade da obra. Estas podem ser mais ou menos específicas, dependendo do grau de variabilidade concedido pelo autor, da mesma forma que um compositor pode optar por definir mais rigorosa ou mais livremente as instruções determinantes da obra musical, representadas na partitura, tal como defendido por Stephen Davies. Em qualquer um dos casos é esperado que apesar de diferentes, futuras performances/instalações das obras sejam entendidas na sua autenticidade. De notar que Pip Laurenson se baseou nos escritos de Stephen Davies para formular este enquadramento teórico (Laurenson, 2006).

Por seu lado, Vivian van Saaze propõe um conceito de autenticidade que se constrói na prática, através da análise das decisões passadas, tomadas pelo artista, conservadores, curadores ou outros agentes (Saaze, 2009b; 2013). Ou seja, “authenticity becomes part of what is *done* in practice rather than already being there and waiting to be discovered.” (Saaze, 2009b:194-195). Mais ainda:

¹⁰⁹ Cristina Oliveira veio rebater esta perspetiva na sua tese de doutoramento, intitulada “A Instalação em Âmbito Museológico: Desafios e Estratégias para o Futuro” (2016), uma vez que:

“Tendo em conta que a documentação das instalações tende a apoiar-se em linguagens naturais e noutra tipo de registos, como fotografias ou planos, que, segundo Goodman, também não são sistemas de notação, é difícil justificar a inclusão da instalação no conjunto das artes alográficas como definidas por este autor, apesar de, como vimos, a sua [Pip Laurenson] proposta ser frequentemente citada em âmbito da conservação de instalações.” (Oliveira, 2016: 176-177).

“Instead of locating authenticity with the artwork or the artist, or reducing the claim of authenticity to a matter of perspectives only, I have therefore suggested an alternative view on authenticity by analyzing how authenticity is *done* or enacted in practice: how it is constructed and reinforced in day-to-day practice and through actors such as photographs, space, loan agreements, wall labels, artist’s statements, artist’s assistants, the period of instalment, and specific choices of vocabulary.” (Saaze, 2009b: 197).

Através da análise da trajetória da instalação *One Candle* (1988), de Nam June Paik, Vivian van Saaze explica que a obra não existe num único estado, sendo caracterizada por uma multiplicidade de identidades, devido às diversas variações que foi sofrendo ao longo do tempo, as quais resultaram da ação de diversos indivíduos (i.e., artista, curadores, conservadores, assistentes, etc.) e instituições/museus. Considerar a autenticidade de uma obra como *One Candle* envolve o reconhecimento de todas essas instâncias, o que, por sua vez, implica analisar a prática criativa de Nam June Paik, mas também as decisões passadas tomadas pelos agentes envolvidos na sua trajetória. Perante esta realidade, a autora promove o conceito de continuidade, na medida em que este se opõe à ideia de que uma obra existe apenas num único estado autêntico e estático, indo ao encontro da multiplicidade de realidades dinâmicas que se constroem na prática (Saaze, 2009b; Saaze, 2013). Citando uma vez mais Vivian van Saaze: “Perhaps authenticity here is best described as continuity. Unlike authenticity, continuity does not imply a point zero, a frozen moment in time to which the work of art should return. Instead, continuity suggests maintenance but also allows for flexibility and change.” (Saaze, 2009b: 197).

De forma semelhante, Ariane Noël de Tilly sugere que a autenticidade na preservação da arte contemporânea deve ser vista como um processo, através do qual a obra de arte é continuamente redefinida a cada apresentação (Tilly, 2009).

Já Rebecca Gordon afirma que esta continuidade deve ser entendida em relação à massa crítica da obra de arte (artwork’s critical mass), que a autora define como sendo a escolha ideal e o grupo de fatores ou atributos que servem para demonstrar o cerne da identidade da obra de arte. Apesar de se chegar a uma identidade unificada, a ideia de massa crítica abre também espaço para uma certa variação na aparência ou constituição da obra de arte, permitindo mesmo a inclusão da variabilidade inerente à interpretação no processo expositivo, neste caso do conservador ou curador. Esta proposta foi formulada por Rebecca Gordon mediante analogia com o domínio musical, através dos escritos de Stephen Davies, segundo o qual a performance de uma obra musical pode ser considerada autêntica ainda que o intérprete toque algumas notas erradas. Neste sentido, a noção de massa crítica permite o estabelecimento das propriedades essenciais constituintes da identidade de uma obra, ao mesmo tempo que admite a variabilidade inerente ao processo de apresentação (Gordon, 2011; 2014).

Para a definição da referida massa crítica, Rebecca Gordon propõe que: i) o artista seja consultado para que possa comunicar o que considera ser a essência central da obra; e ii) seja efetuada uma comparação entre os registos de diversas apresentações dessa peça, ajudando a identificar quais os elementos fundamentais e que, portanto, se mostram constantemente presentes, e os de menor importância (Gordon, 2014). Para concluir e nas palavras da autora:

“As an indicator of the artist’s decision-making process, the identification of the critical mass can provide valuable insight into appropriate future incarnations of the work, the way it is interpreted within the museum or gallery, and offers insight into the weighting of value of the work’s attributes that will ultimately inform potential conservation treatment. The concept of an artwork’s critical mass offers the possibility of an authenticity based on continuity instead of material or contextual fixity, accommodating variation while preserving the ‘real thing’ (Gordon, 2014: 106).

Esta noção de continuidade está também patente no contributo de Renée van de Vall *et al* no artigo “Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation”, de 2011, já citado anteriormente. As autoras do referido artigo apontam para a multiplicidade de estados que uma obra, geralmente, apresenta ao longo do tempo, o que inevitavelmente nos leva para a questão da variabilidade já discutida. A trajetória de uma obra, ou a sua biografia, pode assim tomar diferentes caminhos, cada um dos quais possivelmente autêntico (Vall *et al.*, 2011).

Por sua vez, Salvador Muñoz Viñas defende que o estado autêntico de um objeto é sempre aquele que existe no presente e não uma condição anterior, hipotética ou presumível. Mediante este entendimento, qualquer intervenção de conservação ou restauro não aumenta ou diminui a autenticidade de uma obra de arte, apenas a altera para ir de encontro aos nossos gostos, desejos ou preferências. Partindo desta argumentação o autor afirma que o papel que a noção de autenticidade desempenha na conservação e restauro é fictício (Muñoz Viñas, 2009).

Antes de Salvador Muñoz Viñas, Michael Petzet e David Lowenthal haviam-se já apontado para o facto de que uma obra de arte compreende diversos estados de autenticidade ao longo do tempo (todos aqueles que se foram constituindo durante o presente das sociedades passadas e os que ainda não conhecemos, mas que existirão no futuro), o que inevitavelmente os levou a introduzir, na conservação e restauro, o plural de autenticidade. Nas atas da *Nara Conference on Authenticity*, Jukka Jokilehto escreveu que:

“PETZET noted that authenticity should not refer only to the moment of the original creation or construction, but rather one should see that a historic building can have many authenticities, because authenticity is always new in reference to the new situation. Authenticity is the spirit of our existence today.” (Jokilehto, 1995: 70).

A mesma autora acrescentou que, para David Lowenthal: “Authenticity is referred to a complexity of issues in the multicultural context where there are in fact many authenticities. [...] what we receive from the past is only what we see now.” (Jokilehto, 1995: 71). Apesar da noção de múltiplas autenticidades ter sido introduzida, na conservação e restauro, no final do século passado, a mesma não tem sido muito utilizada, tal como denotam Erma Hermens e Tina Fiske no prefácio do livro *Art Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context* (Hermens & Fiske, 2009).

As diversas contribuições citadas demonstram a multiplicidade de entendimentos em relação ao conceito de autenticidade no âmbito da prática da conservação e restauro, bem como a dificuldade na sua aplicação. Estaremos em face de um conceito em transição, como denota o título da conferência *Authenticity in transition: Changing practices in contemporary art making and conservation?* Ou será que, como referem Bernd von Droste e Ulf Bertilsson, nas atas da *Nara Conference on Authenticity*, é melhor assumirmos que não existe e nunca existirá um conceito inequívoco de autenticidade? Porque não considerar mais seriamente a existência de múltiplas autenticidades?

VIII.II Os cadernos musicais & a noção de autenticidades

Problemáticas à parte, é notório que, em ambos os domínios abordados precedentemente, a noção de autenticidade é frequentemente associada à intenção dos autores. Ao nível da conservação de arte contemporânea, como vimos, independentemente das premissas teóricas apresentadas por Pip Laurenson, Vivian van Saaze, Ariane Noël de Tilly e Rebecca Gordon, todas convergem para a importância que é dada às intenções artísticas em relação à noção de autenticidade. Efetivamente, e de acordo com Rebecca Gordon, “authenticity may still be classified as the original intent of the artist” (Gordon, 2009: 260). Para além dos contributos das autoras mencionadas, muitos dos textos agregados no livro *Art, Conservation and Authenticities: Material, Concept, Context*, editado por Erma Hermens e Tina Fiske, em 2009, apontam para essa relação. Outros testemunhos podem ainda ser citados:

- Rebecca Gordon: “Authenticity, I would suggest, is about authority. [...] It is about the correctness-conditions stipulated by the artist that delineates the work’s demonstrative state.” (Gordon, 2011: 111).
- Richard Mulholland: “The authenticity of a work by any artist often appears to reside in the extent to which it conforms to the artist’s intent.” (Mulholland, 2014: 91).

Em domínio musical, nomeadamente em relação à prática performativa, o mesmo é verdadeiro, com a devida adaptação à terminologia utilizada:

- John Butt: “For many performers throughout the twentieth century it has been self-evident that one’s foremost priority in the theory and practice of performance should be to follow the composer’s intentions.” (Butt, 2002: 74).
- Stephen Davies: “an ideally authentic performance is one that faithfully realizes all the composer’s work-specifying instructions.” (Davies, 2012: 84).

Mas o que é afinal a intenção artística ou, no caso musical, a intenção do compositor? Será essa intenção desejável e necessária para a interpretação da obra de arte/ musical? No seio da crítica literária, da crítica de arte e da filosofia a noção de intenção foi alvo de um aceso debate, sobretudo a partir de meados do século XX, o qual foi espoletado pelo artigo “The Intentional Fallacy”, publicado em 1946, por William Wimsatt & Monroe Beardsley. O referido debate foi protagonizado por ‘anti-intencionalistas’ em oposição aos ‘intencionalistas’. Muito resumidamente, os últimos consideram a intenção do autor relevante e indispensável à interpretação de uma obra. Já os ‘anti-intencionalistas’ defendem que essa obra só deve ser julgada e compreendida em si mesma, para lá da intenção do autor (Dykstra, 1996). Entre estes dois extremos foram formuladas propostas intermédias, como é o caso do ‘intencionalismo hipotético’, que dá ênfase ao ‘leitor ideal’, que interpreta a peça já perfeitamente informado sobre o autor e a sua obra, as convenções estilísticas em causa, entre outra informação relacionada (Oliveira, 2016).

Apesar das recentes discussões em relação à noção de intenção artística no seio da conservação e restauro (Gordon, 2011; Saaze, 2013; Oliveira, 2016, etc.), o facto é que a disciplina se manteve afastada do debate supramencionado, defendendo apenas que a intenção artística deveria fundamentar a tomada de decisão, pela apresentação da obra intervencionada tal como o artista esperaria que fosse vista e experienciada. Nas palavras de Vivian van Saaze, baseadas no artigo “The Artist’s Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation”, de Steven Dykstra, publicado em 1996:

“art conservators, unlike philosophers, historians and literary critics, did not take positions along the lines of intentionalism and anti-intentionalism. Instead, the community of conservators split into two ad hoc schools: aesthetic conservators (those such as Brandi and Gombrich, who let aesthetic arguments prevail) and scientific conservators (those taking science and laboratory work as points of reference for conservation). [...] Thus, despite theoretical discussions on the subject of intention in literature and arts, in conservation practice and theory, there is a strong insistence on artist’s intentions as being leading and authoritative.” (Saaze, 2013: 53).

Na área mais específica da conservação de arte contemporânea tem-se disseminado a ideia de que a intenção artística pode ser determinada, mediante colaboração direta com os artistas, através, por exemplo, da realização de entrevistas ou questionários. Neste processo, e como refere Vivian van Saaze, “‘artist’s intent’ is often considered interchangeable with ‘what the artist says about the work’, and used as such.” (Saaze, 2013: 54). Esta abordagem não é, todavia, isenta de problemáticas, uma vez que já se percebeu que os artistas vão alterando as suas intenções ao longo do tempo. Veja-se o testemunho do artista plástico Francisco Tropa (n.1968), entrevistado pela autora desta dissertação (no âmbito da sua investigação de mestrado), juntamente com Hélia Marçal e Rita Macedo, a propósito da preservação de algumas das suas obras: “Eu gosto sempre de julgar as situações na altura. E depois, obviamente, como a gente muda conforme os anos passam... Isso é que é giro. Já resolvi peças de maneiras muito diferentes. E são todas a mesma peça.” (Nogueira, 2012: 60).

A conservadora-restauradora Barbara Sommermeyer aponta igualmente para esta realidade, afirmando que: “It is often difficult for an artist to develop distance from the work of art he or she has just completed or finished ten years ago. The artist often carries a desire to update the piece” (Sommermeyer, 2011: 146). É de salientar que grande parte dos contributos presentes no livro *Authenticity in Transition. Changing Practices in Art Making and Conservation*, editado por Erma Hermens & Frances Robertson, em 2016, abordam precisamente o facto dos artistas mudarem de opinião, ao longo do tempo, em relação às suas intenções. As mesmas permanecem, portanto, em constante fluxo, tal como é explicitamente referido no artigo “The Artist’s Intent in Flux”, escrito por Rebecca Gordon & Erma Hermens, em 2013.

Para além disto, um artista nem sempre consegue verbalizar ou comunicar todas as suas intenções (Saaze, 2013). Ainda assim, a prática da conservação de arte contemporânea considera a informação transmitida pelos artistas indispensável a qualquer processo de tomada de decisão. Processo esse que, de acordo com a conservadora de arte contemporânea Cristina Oliveira, baseada nos escritos da filósofa Sherri Irvin, se deve apoiar não tanto naquilo que o artista vai dizendo acerca da sua obra, mas sobretudo nas suas ‘ratificações’ ou decisões. De acordo com a autora, “as ratificações dizem respeito a opções concretas, permitindo construir uma base de soluções possíveis, a partir das quais o museu poderá justificar as suas opções futuras.” (Oliveira, 2016: 238). Esta perspetiva está em consonância com a proposta de Vivian van Saaze, que defende uma noção de autenticidade que se constrói na prática, através da análise das decisões passadas, tomadas pelo artista, conservadores, curadores ou outros agentes implicados na trajetória das obras (Saaze, 2009b; 2013). Compreende-se hoje, que a intenção artística não é facilmente determinável (dada a latitude e indefinição do conceito), nem se mantém fixa ou estática ao longo do tempo.

Como vimos anteriormente, e com a devida adaptação ao domínio musical, também Richard Taruskin aponta para a dificuldade no acesso às intenções, neste caso, dos compositores. O autor mostra-se cético em relação ao assunto, defendendo que não é possível determinar as intenções

dos compositores. Esta situação deve-se ao facto dos mesmos nem sempre as expressarem claramente e de as alterarem ao longo do tempo. Nas palavras de Taruskin:

“I have already had occasion to express my skepticism about such an ideal from standpoints both practical and philosophical. We cannot know intentions, for many reasons – or rather, we cannot know we know them. Composers do not always express them. If they do express them, they may do so disingenuously. Or they may be honestly mistaken, owing to the passage of time or a not necessarily consciously experienced change of taste. If anyone doubts this, let him listen to the five recordings Stravinsky made of *The Rite of Spring*, and try to decide how the composer intended it to go.” (Taruskin, 1995: 97).

Contrariamente a Richard Taruskin, Peter Kivy defende que a ideia de que não nos é possível aceder às intenções dos compositores é completamente falsa e perigosa. Segundo este autor devemos ser cautelosos, mas não céticos. Na perspetiva de Kivy, “composers really have had intentions about how their works were and are to be performed.” (Kivy, 1995: 19). Para o filósofo, o problema está antes no facto de ser dado a essas intenções o peso de ordens a cumprir. Na verdade, algumas dessas indicações não têm esse carácter, uma vez que são apenas sugestões ou desejos. O autor estabelece assim uma distinção entre o entendimento geral das intenções enquanto ordens e a sua proposta, que considera que algumas dessas intenções não passam de sugestões ou desejos (Kivy, 1995). Kivy conclui portanto que, “many of the composer’s expressed wishes and intentions concerning performance may not be *intentions* at all but merely suggestions or conjectures, fully open to the performer’s discretionary judgment.” (Kivy, 1995: 31).

Apesar das diferentes abordagens à noção de intenção acima identificadas, o conceito de autenticidade continua a ser usado na conservação de arte contemporânea e ao nível da performance musical, maioritariamente, enquanto sinónimo das intenções dos autores. Será que não existem outros elementos fora da sua autoria com implicação direta na autenticidade das obras?

Tomando agora como ponto de referência os casos de estudo abordados nesta dissertação, pode dizer-se que a ideia de que a intenção dos autores é o único veículo de autenticidade na interpretação dessas obras se torna problemática, no sentido em que estamos perante uma multiplicidade autoral, o que inevitavelmente nos leva a questionar quais as intenções a seguir. Por outras palavras, ao considerarmos a autenticidade destes casos meramente no singular e em relação à intenção dos autores, chegamos a sérios conflitos de interpretação, uma vez que estamos na presença de diversos autores (i.e., em *Libera me* – Vasco Wellenkamp, Constança Capdeville e Emília Nadal; em *Jogo Projectado I* – Clotilde Rosa, Eduardo Sérgio e João Sá Machado; em *Jogo Projectado II* – Clotilde Rosa e João Sá Machado; em *Itinerário do Sal* – Miguel e Paula Azguime) e várias versões (*Libera me* tem, que se saiba, pelo menos, três versões; *Jogo Projectado I*, diversas, a grande maioria não completamente conhecidas; *Jogo Projectado II*, duas; e *Itinerário do Sal*, mais de três). As questões

que imediatamente se colocam são: Quais as intenções a seguir? Onde reside a autenticidades destas obras? Será que poderão existir diversas formas autênticas de as apresentar?

Certamente que sim. Tal situação deve-se, por um lado, ao facto de os casos abordados compreenderem diversas versões, o que impreterivelmente implica por si só uma multiplicidade de interpretações autênticas. Isto significa que não existe uma única forma autêntica de as apresentar. Por exemplo, a obra *Libera me* pode ser interpretada enquanto bailado, mas também na sua versão de concerto ou ainda na forma de concerto e bailado. Já *Jogo Projectado II* pode ser apresentado com recitante gravado ou ao vivo e com ou sem violino elétrico, violino acústico, clarinete e voz, dependendo da versão. Por outro lado, cada uma das versões apontadas pode ainda variar, de acordo com daquilo que o intérprete decidir valorizar, tal como proposto por Peter Kivy. Ou seja, se o mesmo preferir seguir as intenções dos autores o resultado será um, mas se optar por dar mais importância à prática performativa original então o resultado poderá ser diferente. O mesmo é verdadeiro caso o intérprete resolva tentar reproduzir a experiência conscientemente percebida pelo público da época em que a obra foi criada. A isto acresce a questão da própria interpretação do executante que é tida por Peter Kivy como uma forma de autenticidade.

Se usarmos o exemplo de *Jogo Projectado I* (na sua versão com música de Clotilde Rosa e envolvimento visual da autoria de Eduardo Sérgio) e no caso de se valorizar a prática performativa original, então a obra deverá ser apresentada tendo por base a tecnologia utilizada na década de 70. O maior problema desta abordagem prende-se com a obsolescência tecnológica que, no caso de *Jogo Projectado I*, é particularmente preocupante em relação à componente visual da autoria de Eduardo Sérgio, uma vez que a tecnologia utilizada pelo artista se encontra atualmente ultrapassada. Referimo-nos aos projetores de slides analógicos e outro equipamento auxiliar, tais como os próprios slides, etc. Apesar destes constrangimentos, uma performance que vise reproduzir a prática performativa em causa deve procurar utilizar esta tecnologia. No entanto, outras opções são igualmente válidas considerando não apenas as intenções dos autores, mas também as múltiplas autenticidades defendidas por Peter Kivy.

É de compreender que na altura em que a obra multimédia, *Jogo Projectado I*, foi criada, a sua componente visual era apresentada em retroprojeção, de forma a minimizar o ruído dos projetores, que interferia com a performance musical. Com a atual tecnologia digital, torna-se mais fácil ‘cumprir’ essa intenção. Para além disto, os projetores analógicos mencionados não possuíam qualquer valor estético, pelo que a sua substituição por tecnologia digital se afigurou a alternativa ideal à reposição de *Jogo Projectado I*, que ocorreu a 21 de abril de 2017, na ESML, com interpretação de Francisco Monteiro. Esta solução foi pensada juntamente com os autores, tendo-se em consideração as suas intenções, mas também a ‘autenticidade sensível’ proposta por Peter Kivy. Isto é, mediante a utilização de tecnologia moderna, mais sensível com a percepção das sociedades atuais, foi possível reproduzir uma experiência sonora e visual mais próxima da percebida pela audiência da época, altura em que os projetores analógicos eram o melhor

equipamento disponível para o efeito pretendido. Hoje, por exemplo, o ruído produzido por esse equipamento seria muito mais perturbador à percepção da obra, do que naquela altura, em que não se conhecia outro tipo de tecnologia ‘mais silenciosa’.

Em relação à noção de ‘autenticidade pessoal’, proposta por Peter Kivy, é de salientar que na reposição supramencionada, não só Francisco Monteiro usou da sua criatividade e subjetividade para imprimir à performance o seu estilo pessoal (requerido a qualquer intérprete), mas também a autora desta dissertação, responsável pelas projeções visuais, teve de tomar muitas decisões criativas. Esta situação foi gerada pela falta de informação sobre a obra, especialmente de um registo audiovisual, de uma performance anterior, que ajudasse a compreender concretamente como era feita a projeção da componente visual, bem como a sua articulação com o domínio sonoro. Isto não significa que as intenções dos autores não tenham sido tidas em consideração. Aliás, as opções criativas tomadas pela autora desta tese partiram dos depoimentos de Clotilde Rosa e Eduardo Sérgio. Ainda assim Andreia Nogueira necessitou de usar a sua criatividade de forma a dar vida à componente visual de *Jogo Projectado I*. Por exemplo, para a criação da tela de projeção a colocar na zona da estante do piano, feita propositadamente para a reposição em escrutínio, a autora necessitou de reinventar o procedimento descrito por Eduardo Sérgio. Em primeiro lugar, e em relação à estrutura de fixação da tela, já não se encontravam facilmente disponíveis perfis de PVC como aqueles que haviam sido utilizados na altura em que a obra foi criada e que eram geralmente empregues para a afixação de posters. Foi necessário correr meia cidade de Lisboa para encontrar perfis de PVC com uma espessura mínima, de cor branca e comprimento maior do que o tamanho A4. Felizmente conseguimos adquirir dois perfis com cerca de dois metros cada um. Estes eram, no entanto, demasiado compridos, pelo que se mostrou necessário cortá-los. Depois de várias tentativas e experiências verificou-se que o tamanho ideal para a referida tela era o A3, tendo os perfis sido cortados dentro dessa especificação. Acresce que não foi possível colocar a dita tela de projeção exatamente na zona da estante do piano, tal como descrito por Eduardo Sérgio, uma vez que o intérprete necessitava de intervir diretamente em algumas das cordas do piano, tendo sido necessário posicioná-la um pouco mais recuada, dentro do próprio piano. Esta modificação implicou a alteração do ficheiro powerpoint associado, no qual se teve de diminuir o tamanho das imagens referentes às páginas da partitura e introduzir um fundo preto. Alteração esta que adveio do facto do projetor não ter capacidade para projetar as páginas da partitura, de forma a caberem na tela produzida e com a qualidade de imagem necessária à sua correta visualização, por Francisco Monteiro. Quanto ao material usado como base para a projeção na referida tela, optámos pela utilização de papel vegetal, tal como proposto por Eduardo Sérgio. Questionámo-nos se seria necessário usar a sobreposição de várias folhas de papel vegetal para a criação da dita tela. Depois de termos experimentado até três folhas sobrepostas verificámos que, devido à boa qualidade e gramagem do papel utilizado (90g./m²), era apenas necessária uma única folha.

O que o exemplo da apresentação de *Jogo Projectado I*, em 2017, veio demonstrar é que efetivamente podem estar associadas à apresentação de uma obra diversas noções de autenticidade. Algumas coexistem, outras divergem, mas todas são perfeitamente plausíveis. Como vimos, não existe apenas uma forma autêntica de apresentar ou interpretar uma obra. Disto decorre que não faz sentido continuarmos a utilizar o conceito de autenticidade no singular, quando, na verdade, estamos em face de uma pluralidade de autorias, intenções, práticas e interpretações.

Uma vez que o presente estudo assenta na documentação como estratégia de preservação importa agora interrogarmo-nos como deve então a mesma ser redigida em função dessas autenticidades, porque, na realidade, aquilo que nos interessa é possibilitar ao intérprete a escolha entre diversas opções autênticas. Assim, de forma a contemplar o conceito de autenticidade na sua multiplicidade, a documentação produzida para os casos em estudo, nesta dissertação, visou a constituição de *cadernos musicais*. Porquê esta designação? Porque queríamos estabelecer uma distinção entre essa documentação e a edição crítica, que geralmente pressupõe julgamento e escolha entre diversas fontes, com a finalidade de constituição de um documento mais ‘autêntico’ e autoritário do que qualquer uma das evidências documentais tidas como base à sua elaboração. Tal como refere Richard Taruskin:

“Criticism presupposes a critic, and a critic is one who judges and chooses.[...] Since the Renaissance, the aim of a critical edition has always been precisely to be critical: that is, to subject all sources to scrutiny and to arrive at a text that is correct (i.e., more authentic) than any extant source. But as that requires the courage of commitment and choice, and the multifarious exercise of personal judgment, editors today more typically aim lower: they fasten on a single extant source (arriving at their choice by methods that are not always very critical) and elevate it to the status of authority.” (Taruskin, 1995: 69-70).

Visto que não queremos julgar, nem escolher pelos outros a autenticidade de futuras performances de uma obra, nem impor uma visão autoritária sobre a mesma, optámos pela constituição de cadernos musicais abertos a várias leituras, interpretações e autenticidades em relação à obra musical. É nosso objetivo transmitir ao intérprete a informação e o material necessários para que ele próprio possa julgar e escolher o caminho a seguir em âmbito performativo. Obviamente que o trabalho de constituição dos *cadernos musicais* em questão pressupôs a análise, crítica e triangulação das fontes utilizadas e reunidas na documentação anexa produzida (assuntos discutidos em maior detalhe no próximo capítulo). Esta abordagem crítica foi, no entanto, direcionada sempre para o processo de documentação e nunca para o universo interpretativo. Esta é a grande diferença. Veja-se, por exemplo, que o *caderno musical* relativo a *Jogo Projectado II* compreende as partituras de ambas as versões da obra, precisamente porque se quer dar ao intérprete a possibilidade de escolha. Também o *caderno musical* de *Libera me* foi constituído com esse

propósito, congregando informação não apenas sobre a versão de concerto, nomeadamente a respetiva partitura, mas também informação sobre os figurinos e os cenários das versões de bailado, entre outra documentação. Não se teve, portanto, como intuito criar textos prescritivos fixos e imutáveis, mas sim uma documentação abrangente, que se encontra aberta às constantes mudanças que as obras poderão ainda vir a sofrer. Os referidos *cadernos musicais* são, por isso, a primeira versão de documentos que poderão vir a ser complementados caso investigação e outros recursos sejam dedicados à documentação das obras em estudo, as quais se encontram em estado de potência e, como tal, mudam e variam ao longo do tempo. Esta situação implica a necessidade de uma investigação e documentação contínua que as acompanhe.

Na área da conservação de arte contemporânea esta ideologia é já uma realidade, sendo usual a atualização constante da documentação produzida, a qual os conservadores designam de fichas ou dossiers de obras, tal como já se teve oportunidade de expor na primeira parte desta dissertação. Optámos por não seguir a referida nomenclatura, no que diz respeito à documentação produzida para os casos de estudo abordados, uma vez que os conservadores de arte contemporânea produzem documentação sobretudo descritiva e não prescritiva como é o caso do texto musical. Uma reflexão mais aprofundada sobre estes dois tipos de documentação será também apresentada no capítulo seguinte. Agora interessa-nos transpor algumas das ideias abordadas neste subcapítulo para o domínio da conservação de arte contemporânea, área que informa e se pretende que seja informada pela presente investigação, dada a transversalidade das matérias abordadas e da interdisciplinaridade dos casos em estudo, que transcendem as tradicionais convenções artísticas e os limites entre música, artes plásticas, dança, teatro e *performance art*.

Assim sendo, defendemos que apesar de os conservadores de arte contemporânea abordarem maioritariamente a noção de autenticidade no singular, o entendimento de que, na realidade, existem diversas formas autênticas de apresentar uma obra pode ser muito útil à constituição de uma documentação mais aberta e não condicionada ao registo das intenções dos artistas, como mais vulgarmente acontece. Dizem-nos a este respeito Hélia Marçal e Andreia Nogueira, a propósito da preservação da obra multimédia *Luís Vaz 73*, com música de Jorge Peixinho e envolvimento visual da autoria do crítico de arte, historiador e artista Ernesto de Sousa e tendo por base o pensamento de Peter Kivy, que:

“In general, it is possible to say that the main difference between notions of authenticity in contemporary art conservation and Kivy’s authenticities is the relevance attributed to artist’s intentions. In contemporary art conservation, other authenticities, such as ‘performance practice’, ‘sensible authenticity’ and ‘personal authenticity’, are usually subjugated to the artist’s intentions. [...] A work’s authenticity is not necessarily or solely bounded to artist’s intentions. In the same way, conservation options that do not follow the artist’s intentions are not necessarily absent of authenticity” (Marçal *et al.*, 2016: 125).

A abertura da conservação a uma noção de autenticidade mais alargada e múltipla permite consolidar a ideia de que o conservador de arte contemporânea é efetivamente um co-criador ou mesmo um intérprete, cujas intervenções se alinham com a autenticidade pessoal proposta por Peter Kivy. Recorde-se que muitas obras contemporâneas, como aquelas de que se falou na primeira parte desta dissertação, se assemelham à obra musical ou teatral, muito mais do que a uma pintura ou escultura, pelo facto dos seus elementos terem de ser re-instalados, re-materializados ou re-interpretados a cada nova apresentação. Neste processo existem decisões criativas que cabem aos conservadores, curadores ou outros indivíduos responsáveis por esses procedimentos, a partir do momento em que as obras são adquiridas pelas instituições museológicas, deixando de estar sob a alçada dos seus criadores. Nestas circunstâncias passa a ser responsabilidade do museu assegurar a adequada montagem dessas obras, função que é delegada especialmente aos conservadores. Tal como um intérprete musical que necessita da sua criatividade para descodificar a partitura de forma a apresentar determinada obra, também o conservador precisa de recorrer à sua inventividade para converter a documentação inscrita nas fichas de obra ou dossiers de artista na obra de arte. Na verdade, tal como expressa Salvador Muñoz Viñas, “creativity in conservation is not just allowable, but desirable. True re-creations are not possible, but pure creations are, and there is no reason why conservation should deny itself that possibility.” (Muñoz Viñas, 2005: 150).

Em âmbito musical é esperado que o intérprete seja original, não se limitando a imitar uma performance anterior. Já na área da conservação de arte contemporânea e apesar de se perceber que o conservador é, muitas vezes, chamado a fazer opções criativas (como aquelas que se descreveram para o caso da obra multimédia *Jogo Projectado I*, perfeitamente transponíveis para este contexto), juntamente com curadores e outros especialistas, teima em se reconhecer e considerar imprescindível o contributo criativo e original do próprio. Basta ver que, quando nos deslocamos a um museu para apreciar determinada obra de arte, geralmente só aparece na descrição que figura ao lado da mesma o nome do artista, o título, a data e a técnica e os materiais utilizados. Nunca é referido quem montou a obra ou quem interveio na sua conservação.

Da mesma forma, também não é geralmente reconhecido o trabalho criativo do musicólogo, compositor, arquivista, conservador ou outro especialista que se dedica à preservação do legado musical recente. Usando, uma vez mais, o caso da reposição de *Jogo Projectado I*, acima analisado, é de notar que a autora desta dissertação e também responsável pelas projeções visuais do evento não foi considerada intérprete da obra, a par de Francisco Monteiro, apesar da sua intervenção ter sido crucial na apresentação de *Jogo Projectado I*. Estamos agora em posição de poder direccionar finalmente o discurso para a área da conservação do património musical contemporâneo para concluir que o futuro de muitas obras só pode ser pensado em estreita relação com o entendimento de que não existe apenas uma forma autêntica de as apresentar. Existem sim várias (inclusivamente no que toca à autenticidade pessoal do sujeito responsável pelos procedimentos de preservação), devendo não apenas a documentação produzida ser moldada no sentido de possibilitar múltiplas

autenticidades, mas também o próprio processo de documentação, tópico que inaugura o próximo capítulo.

IX. Descrever e/ou prescrever? Um processo de documentação intertextual¹¹⁰

A chave de todas as ciências é inegavelmente o ponto de interrogação
Honoré de Balzac

Porque todo o conhecimento surge como resposta a uma pergunta, tal como implícito no pensamento supracitado de Honoré Balzac, a tônica do presente capítulo repousa precisamente sobre uma questão, a colocada em epígrafe. A mesma serve de mote à presente reflexão que: i) analisa o processo de documentação associado à investigação patente nesta dissertação; ii) aborda a produção de uma documentação descritiva e/ou prescritiva; e iii) introduz a ideia de preservação como um processo intertextual.

IX.I Breves reflexões metodológicas

Tendo em vista a aplicação de uma metodologia de preservação assente na noção de múltiplas autenticidades já abordada, foi delineado um procedimento de documentação para *Libera me, Jogo Projectado I, Jogo Projectado II e Itinerário do Sal* em três fases distintas. Processo esse que compreendeu: i) primeiramente, um trabalho de recolha da informação publicada e não publicada sobre as obras e autores em estudo; ii) depois, a triangulação de toda essa informação; e iii) finalmente, a criação dos referidos *cadernos musicais* prescritivos e documentação anexa descritiva. Esta divisão foi estabelecida tendo como referência as metodologias aplicadas no âmbito da musicologia histórica, da etnomusicologia, da musicologia empírica e da conservação de arte contemporânea, disciplinas que foram já alvo de análise no terceiro capítulo desta dissertação.

¹¹⁰ Parte do presente capítulo tem como base os artigos: Andreia Nogueira, Isabel Pires, Rita Macedo (2016) “Where contemporary art and contemporary music preservation practices meet. The case of *Salt Itinerary*”. *Studies in Conservation*, vol. 61, Iss. Sup 2: 153-59. DOI: 10.1080/00393630.2016.1188251; (no prelo) Andreia Nogueira, Isabel Pires, Rita Macedo “Preservation as an Intertextual Process. A theoretical exploration”. Em Paulo Ferreira de Castro e Federico Celestini (eds.) *Intertextuality and Music*.

Inicialmente procedeu-se à recolha de toda a informação publicada e não publicada sobre as obras e autores em estudo. Esta fase de investigação compreendeu, por isso, a recolha e análise das evidências documentais disponíveis, nomeadamente partituras, gravações, programas de concerto, críticas musicológicas, entrevistas aos autores publicadas na imprensa da época, etc. Outros documentos disponíveis nos diversos acervos institucionais (e.g., especialmente do Ballet Gulbenkian, do Serviço de Música da FCG, do Coro Gulbenkian, do GMCL, de Constança Capdeville, depositado na BN, etc.) e pessoais (e.g., nomeadamente de Jorge Matta, de Emília Nadal, de Clotilde Rosa, de Eduardo Sérgio, de Maria João Serrão, etc.) consultados foram também reunidos nesta fase. Diz-nos Manuel Pedro Ferreira que:

“O acesso às fontes primárias, tanto oficiais como particulares, se não é impossível, implica pelo menos uma indagação paciente, dependente de conveniências e de boas vontades; a dispersão e a destruição das fontes documentais indirectas acentuam as dificuldades de quem procura informar-se. A isto frequentemente acresce a pobreza da musicografia respeitante ao assunto em vista, pobreza essa que se manifesta não só aos níveis da interpretação sociológica e estética, como ao nível da cronologia (obras não datadas, biografia confusa).” (Ferreira, 2007b: 26).

Também na presente investigação se enfrentou a dificuldade no acesso a diversas fontes documentais. Em relação a *Libera me*, por exemplo, tal como já se teve oportunidade de referir no quarto capítulo desta dissertação, não foi possível aceder aos conteúdos audiovisuais das três bobines em fita magnética, relativas à referida obra, em posse do arquivo do Ballet Gulbenkian, as quais se pensa conterem registos de performances de *Libera me*, nas versões de bailado. Para além disto, não se conseguiu igualmente aceder ao som gravado, sobre fita magnética, de três das cinco bobines patentes no espólio de Constança Capdeville, depositado na BN, referentes a *Libera me*. Após muita persistência conseguiu-se digitalizar duas das fitas, através da colaboração *pro bono* de Elvis Veiguiha. Apesar de todas as contingências e obstáculos enfrentados é de apontar para a qualidade e quantidade da informação reunida nesta fase da investigação, a qual adveio efetivamente de uma “indagação paciente”, para usar as palavras de Manuel Pedro Ferreira, acima citadas, e de uma procura incansável junto dos indivíduos, instituições e autores implicados na criação, performance, apresentação e estudo das obras abordadas nesta dissertação.

Paralelamente a esta prática de recolha empírica da informação documental disponível sobre as obras e os autores em causa, tradicionalmente mais usual à musicologia histórica, recorreu-se ao trabalho de campo ‘virtual’, tendo-se procurado toda a informação disponível na internet sobre os casos em estudos e respetivos autores. Acresce que meios de contato virtual como o email e o telefone foram grandemente utilizados não só para o estabelecimento de comunicação com os diversos compositores, músicos, intérpretes e instituições que colaboraram neste trabalho, mas

também para a transmissão de informação, tal como registos audiovisuais, programas de concerto, etc.

Nesta fase da investigação procedeu-se ainda: i) à observação e registo videográfico e/ou fotográfico de ensaios e/ou performances de *Itinerário do Sal*: ensaios, um, a 23 de outubro de 2014, no O'culto da Ajuda, em Lisboa, e outro a 25 de outubro de 2014, no CAAA, em Guimarães, ambos em preparação dos concertos realizados, um, a 25 de outubro de 2014, no CAAA, em Guimarães e outro a 31 de outubro de 2014 no O'culto da Ajuda, com interpretação de Miguel Azguime; ensaio a 23 de junho de 2015, no O'culto da Ajuda, em preparação de uma série de três concertos a 23, 24 e 25 de junho de 2015 também no O'culto da Ajuda, com interpretação de Miguel Azguime; ii) à observação e participação, bem como registo videográfico e fotográfico da reposição de *Jogo Projectado I*, que ocorreu a 21 de abril de 2017, na ESML, com interpretação do pianista Francisco Monteiro, tendo as projeções visuais apresentadas no referido concerto sido criadas pela autora desta dissertação; e iii) à realização de vinte entrevistas semi-estruturadas (nomeadamente a Jorge Matta, Emília Nadal, Jan Wierzba, António de Sousa Dias, Vasco Wellenkamp, João Paulo Santos, Clotilde Rosa, João Sá Machado, Eduardo Sérgio, Francisco Monteiro, José Sá Machado, Jorge Sá Machado, Maria João Serrão, Miguel Azguime e Paula Azguime).

Previamente foi constituído um guião para cada uma das entrevistas a conduzir, tendo-se primado pela elaboração de questões primeiramente abertas, de carácter geral (i.e., histórico, artístico, social), para culminar com perguntas mais específicas, dedicadas à continuidade das obras e, portanto, ao esclarecimento das dúvidas apresentadas no segundo capítulo desta dissertação. Procurou-se ainda que as questões formuladas não induzissem as respostas dos entrevistados de forma a se poder validar a informação recolhida com este método de investigação. Por exemplo, a questão: A sua criação era composta por 20 slides? não é válida do ponto de vista da validação da informação, porque se está a induzir a resposta do entrevistado. Neste caso uma formulação mais correta seria: Por quantos slides era composta a sua criação? Todos os guiões elaborados resultaram, portanto, de um trabalho moroso, de grande cuidado com a escrita e formulação das questões.

Todos estes momentos de participação e/ou observação e realização de entrevistas tiveram como base um trabalho de campo, que contactou diretamente com o sujeito. Esta metodologia seguiu o modelo estabelecido sobretudo pela etnomusicologia e pela musicologia empírica. De notar que, com a devida adaptação aos objetos de arte abordados, a área da conservação de arte contemporânea passou recentemente a usar precisamente o mesmo tipo de paradigma, uma vez que a investigação desenvolvida neste contexto usa uma metodologia empírica com base etnográfica, através da realização de entrevistas, sobretudo semi-estruturadas, e da participação e/ou observação em procedimentos de re-instalação, re-materialização ou re-interpretação das obras.

O maior contributo da prática da conservação de arte contemporânea ao presente esquema metodológico está relacionado, no entanto, com a inclusão de uma segunda fase de investigação assente na triangulação como ferramenta de validação da informação recolhida na primeira parte

do processo de documentação. Trata-se de um procedimento utilizado no âmbito dos estudos etnográficos, que implica o cruzamento da informação reunida com as diferentes fontes de informação e métodos de investigação. O mesmo foi fundamental para a criação de um corpus de conhecimento consistente e plausível, visto que tanto periódicos, como outras fontes ou mesmo os testemunhos recolhidos em fonte primária nem sempre transmitem informação precisa e exata, acomodando alguns erros, imprecisões ou confusões. Afirma a este propósito Cristina Delgado Teixeira, no livro *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*, publicado em 2006, que é necessário ter presente que a informação recolhida através da pesquisa na imprensa da época, nem sempre é muito fiável na indicação dos factos, apresentando frequentemente contradições. Esta situação deve-se, em geral, à falta de precisão e rigor da informação disponibilizada (Teixeira, 2006).

Quem diz na imprensa da época pode muito bem alargar o cenário precedente aos testemunhos pessoais ou outros documentos. Na verdade, tal como refere Jon Ippolito: “More often, paper inaccuracies just reflect the variable nature of human schedules, as when a performer is delayed, absent, or changes a work at the minute.” (Rinehart & Ippolito, 2014: 82). Um exemplo desta realidade é o programa dos 5.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea consultado na Biblioteca de Arte da FCG, a 6 de junho de 2016 (ver figura IX.1). Neste documento pode ler-se que em vez da obra *Leves véus velam...*, de Jorge Peixinho, a estrear no evento discriminado, terá antes sido apresentada a peça *A cabeça do grifo* do mesmo compositor. Esta alteração terá certamente sido introduzida pouco tempo antes dos 5.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, em 1981, não tendo ficado registada no próprio programa, mas apenas nas anotações daqueles que tendo assistido aos encontros acharam por bem registar essa alteração. No site do CIIMP pode ler-se que a estreia de *Leves véus velam...* terá ocorrido nos 5.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, tendo a obra sido novamente apresentada no ano seguinte, nos 6.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. O que esta informação parece demonstrar é que se tem perpetuado a ideia de que *Leves véus velam...* foi estreada em 1981, quando, muito certamente, terá sido apresentada pela primeira vez no ano seguinte, tal como nos é dado a entender pelos registos mencionados. Como vemos, a informação publicada ou disseminada deve sempre ser questionada. Daí a necessidade de se confrontar toda a informação existente para a extração de pontos comuns, que possam ser validados. O exemplo supramencionado é apenas um entre muitos, que mostra a disparidade da informação disponível sobre uma obra e a importância da sua triangulação, que é particularmente relevante no caso em análise, uma vez que não se sabe até que ponto a anotação manuscrita visível no programa da figura IX.1 corresponde, efetivamente, àquilo que terá acontecido na realidade.

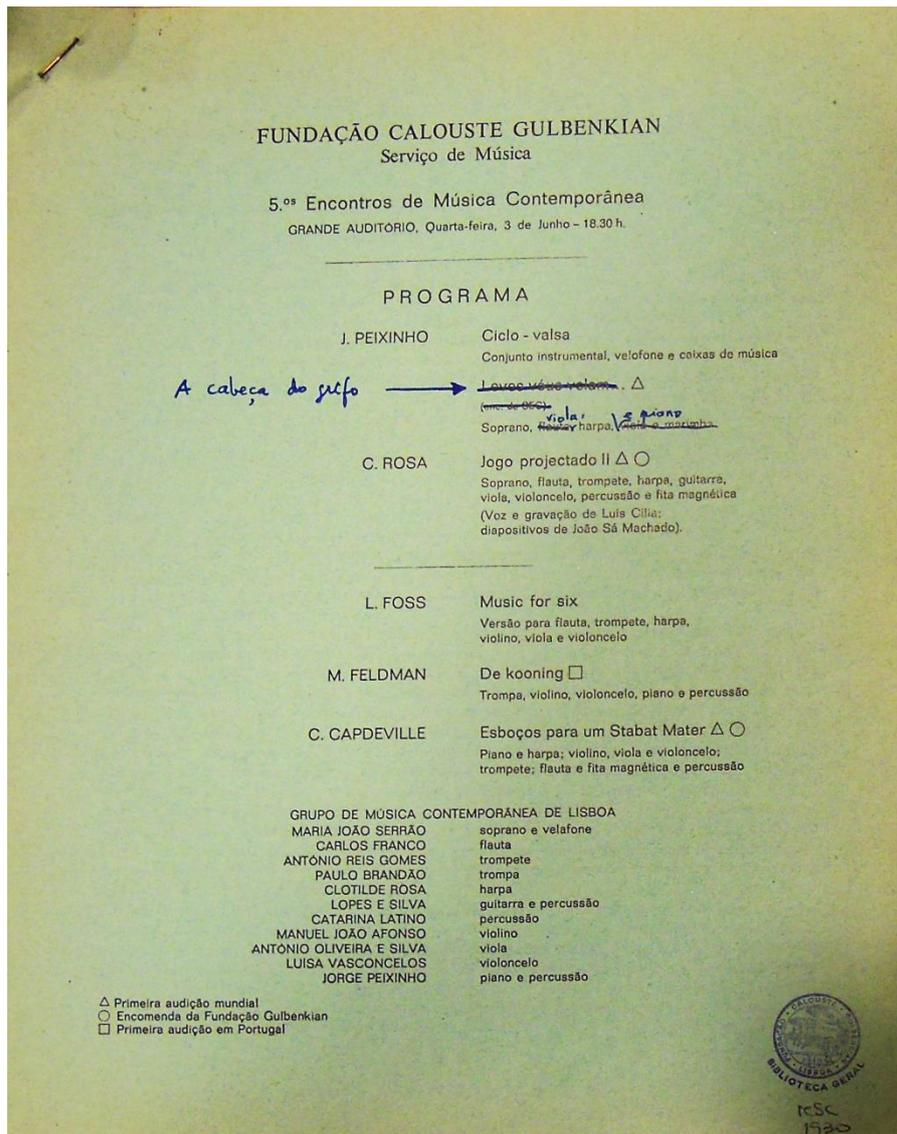


Figura IX.1

Excerto do programa dos 5.ºs Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, consultado na biblioteca de arte da FCG.

Olhando agora para as obras abordadas nesta dissertação é de considerar o interessante caso de *Jogo Projectado I*. De lembrar que a informação disponível sobre o envolvimento visual da obra, contemplada nas dissertações de Francisco Monteiro (2003a), Anne Kaasa (2008) e Maria Beatriz Serrão (2011), é díspar e contraditória. Pela triangulação de toda a informação reunida durante o processo de documentação de *Jogo Projectado I* pôde perceber-se, como já foi dito, que as divergências nos vários escritos dedicados à obra, se devem ao facto da componente visual de *Jogo Projectado I* ter sido apresentada em diversas versões, contadas de forma diferente por pessoas distintas. Por exemplo, os slides da autoria de Eduardo Sérgio foram dados como desaparecidos, estando, no entanto, em posse do artista, o qual não foi contactado para a confirmação de uma informação que terá sido transmitida por outra pessoa. Parece-nos que este é o exemplo que melhor ilustra a necessidade de se refletir sobre as fontes consultadas, porque efetivamente nem toda a informação publicada ou transmitida oralmente faz jus à verdade. O próprio artista Eduardo Sérgio referiu em entrevista presencial, conduzida no decorrer da presente investigação doutoral, a 23 de

junho de 2016, que alguns dos slides de *Jogo Projectado I*, da sua autoria, continham imagens do tronco de uma jovem nua iluminada por uma linha de luz. Após a digitalização da totalidade dos diapositivos criados pelo autor, verificou-se que, afinal, os slides figurativos mencionados não constavam da criação visual de *Jogo Projectado I*. Eduardo Sérgio terá possivelmente feito confusão com outra obra.

O mesmo aconteceu com Clotilde Rosa, segundo a qual uma série de 9 dispositivos, guardados no seu escritório (ver figura V.5), diziam respeito a *Jogo Projectado II*, quando, na realidade, e após digitalização, nos apercebemos que eram relativos a *Jogo Projectado I*. De lembrar ainda o caso de Maria João Serrão, a propósito da sua participação em *Jogo Projectado II*, cuja memória não lhe permitiu recordar a realização de uma série de movimentos teatrais, que, felizmente, haviam sido anotados pela cantora na partitura por ela utilizada. De especial interesse à presente discussão é a relação entre os testemunhos de Miguel e Paula Azguime e as suas ratificações no evento performativo. Ou seja, a informação obtida através da observação dos diversos ensaios e concertos de *Itinerário do Sal*, já apontados, foi contraposta às declarações dos autores, sendo que se percebeu que, contrariamente, ao indicado pelos mesmos, em entrevista presencial, a 23 de outubro de 2014, os bancos utilizados não têm necessariamente de ser de cor branca, podendo ser pretos (comparar figuras II.13, VII.7 e VII.5). Idealmente o branco deve ser preferido, mas na prática o preto é também admitido. Todos estes exemplos mostram que é realmente necessário confrontar informações, depoimentos, testemunhos e documentos.

Um outro exemplo da necessidade de triangulação da informação como forma de validação, está relacionado com o testemunho de Emília Nadal. Em entrevista presencial, a 21 de setembro de 2015, a artista afirmou ter colaborado na 1ª e 2ª versões de *Libera me*, o que gerou uma série de mal-entendidos no decorrer da própria entrevista, só mais tarde esclarecidos. Aquando da preparação da referida entrevista tivemos conhecimento de que *Libera me* teria existido em duas versões, a primeira, de bailado, com coreografia de Vasco Wellenkamp, música de Constança Capdeville e cenografia e figurinos de Emília Nadal, e a segunda, de concerto, que trata apenas a música de Constança Capdeville. Posto isto, esperávamos que Emília Nadal se referisse apenas à 1ª versão de *Libera me*. Todavia, a artista insistia no facto de ter participado na segunda versão da obra, cuja cenografia teria sido alterada para acomodar música ao vivo, nomeadamente os cantores em palco. Versão esta que não coincidia com a 2ª versão de *Libera me* que conhecíamos, a qual não englobava bailado. Emília Nadal chegou mesmo a mostrar-nos uma série de documentos e desenhos, alguns dos quais incluídos no quarto capítulo desta dissertação, que atestavam a sua participação em duas versões distintas de *Libera me*. Só mais tarde, quando cruzámos o depoimento da artista com a informação documental recolhida no arquivo do Ballet Gulbenkian, com o testemunho de Jorge Matta, entre outros documentos, é que nos apercebemos que Emília Nadal se estava a referir, na realidade, à terceira versão de *Libera me*, que para a mesma terá sido a segunda (tal como consta na legenda do desenho visível na figura IV.5). A artista não participou na versão

de concerto, que efetivamente corresponde à 2ª versão de *Libera me*. Note-se, portanto, que a leitura da transcrição da entrevista conduzida a Emília Nadal, fora deste contexto ou sem informação adicional, pode induzir em erro.

Isto leva-nos agora para a importância da constituição dos já mencionados *cadernos musicais* e documentação anexa ou complementar, procedimento que compõe a última fase do processo delineado para a documentação de *Libera me*, *Jogo Projectado I*, *Jogo Projectado II* e *Itinerário do Sal*. Os referidos cadernos resultaram da reorganização da informação previamente tratada, através de um trabalho paciente, consistente e moroso de triangulação, tendo em vista uma multiplicidade de autenticidades em futuras performances, tal como abordado mais detalhadamente no capítulo anterior. Esta noção condicionou o próprio processo de documentação descrito, uma vez que este não foi delineado no sentido de centralizar a sua ação à recolha de informação sobre uma única versão autêntica ou original das obras em estudo, tendo antes sido traçado para acolher uma multiplicidade de vestígios documentais e testemunhos orais, provenientes de áreas tão distintas como a música, a dança e as artes plásticas.

Para além dos cadernos em questão, toda a informação usada como base para a sua constituição foi organizada naquilo que designámos de documentação anexa. Porém, a análise e compreensão desta documentação não é tarefa fácil, visto que se está na presença de muita e diversificada informação. Alguma dela, tal como já se referiu, contém erros, confusões ou incorreções, que ao serem identificados pelo investigador responsável pelo processo de documentação, são corrigidos na versão final dos *cadernos musicais*, que passam a facilitar o trabalho do intérprete, mas também futuros estudos musicológicos ou mesmo o ensino da música.

Em suma, do processo de documentação descrito resultou a produção de uma documentação prescritiva, nomeadamente no que se refere aos *cadernos musicais* criados, juntamente com uma documentação anexa descritiva (que agrega todos os materiais recolhidos em fonte primária, pelo que contempla todos aqueles elementos que serviram de base à constituição dos referidos cadernos), de grandes dimensões, senão mesmo colossal, difícil de tratar, armazenar e disponibilizar. Documentação essa composta pelas críticas musicológicas, transcrições das entrevistas, programas de concertos, gravações de performances das obras, entre outros documentos.

Assim se configura o processo de documentação inerente à preservação de *Libera me*, *Jogo Projectado I*, *Jogo Projectado II* e *Itinerário do Sal*, que se espera vir a servir de base para outras iniciativas do género (tanto no seio disciplinar da musicologia como da conservação de arte contemporânea), sobretudo dedicadas a obras criadas em ambientes interdisciplinares e colaborativos, especialmente vulneráveis à passagem do tempo e à falta de uma memória materializada numa documentação prescritiva e descritiva.

IX.II Documentação prescritiva versus descritiva

Mas o que é afinal uma documentação prescritiva ou descritiva? Qual a diferença entre a descrição e a prescrição? Vejamos o caso da notação ou escrita musical. Neste contexto, segundo o musicólogo Stanley Boorman, no artigo “The Musical Text”, publicado em 1999 no livro *Rethinking Music*, editado por Nicholas Cook & Mark Everist:

“[there are] two possible functions of notation: as ‘prescriptive’ or ‘descriptive’. Descriptive notations record what has happened in a performance, attempting to give a full and detailed picture of the relevant elements. In all practical cases, they do not include every aspect of a performance, but emphasize some easily notated features, such as rhythm or pitch. Prescriptive notations are assumed to lay out exactly what must be done by a performer: the sound to be made or the actions to be taken. The presence of rhythmically notated pitches on a staff is a form of prescription, instructing the performer to use skill and technique to produce the sounds represented. Similarly, tablature notations for plucked-string or wind instruments indicate the positions for the fingers, and often little more; it is clear that such notations are limited in their content, and do not carry the full text of a composition. But the same limitation applies to all prescriptive notations, which are restricted to those elements that can be described graphically or with few words and that are assumed to be essential to the work.” (Boorman, 1999: 408-409).

Também o musicólogo Thomas Forrest Kelly aponta para a mesma distinção, no livro *Capturing Music. The History of Notation*, publicado em 2015:

“It seems that [Alban] Berg’s score is designed to make it possible to play everything just as he wants it. These notations are prescriptive, telling the performers exactly what to do. [...] Other scores can be descriptive: they give an idea of something that happened. Not necessarily that it should happen the same way every time, but that this particular writing is a good representation of how it might go, or a good version among many, or the way it happened to go on a particular occasion – a transcription of a classic jazz solo, for example.” (Kelly, 2015: 204-205).

Já em 1958 o musicólogo Charles Seeger, no âmbito disciplinar da musicologia comparativa, estabelecia a presente distinção entre a escrita musical prescritiva e a descritiva. Nas suas palavras, no artigo “Prescriptive and Descriptive Music-Writing:

“Three hazards are inherent in our practices of writing music. [...] The third lies in our having failed to distinguish between prescriptive and descriptive uses of music-writing, which is to say, between a blue-print of how a specific piece of music shall be made to sound and a report of how a specific performance of it actually did sound.” (Seeger, 1958: 184).

Os três autores citados apontam para uma distinção entre a partitura, enquanto texto musical prescritivo, e as transcrições, por exemplo, de música de tradição oral ou música improvisada, na forma de notação descritiva. Destas tipologias a mais usual é a prescritiva (Seeger, 1958; Bowen, 1999; Boorman, 1999; Kelly, 2015). A mesma é essencialmente um produto da Idade Média, que foi evoluindo ao longo do tempo. A notação prescritiva compreende instruções acerca de como o interprete deve agir sobre o instrumento musical, não incidindo sobre as qualidades do fenómeno sonoro a produzir. Isto é, não é dito ao intérprete qual o resultado musical a obter. Para o alcançar basta apenas que siga as instruções prescritas na partitura (Kelly, 2015). No âmbito da música que faz uso do meio eletrónico, não só o texto musical funciona como documento prescritivo, mas também os ficheiros de programação resultantes da utilização de software de composição musical, mais conhecidos como patches. Tal como é mencionado por Daniele Ghisi, Andrea Agostini & Eric Maestri:

“Composers use scores to sketch musical ideas, formalize them into a script and communicate them to performers; computer programmers, on the other hand, mostly use symbol-based formal languages to convey instructions to a computer. In both cases, notation is prescription. Both musical notation and programming are systems of prescription of actions” (Ghisi *et al.*, 2016: 590).

Os *cadernos musicais* produzidos em função da preservação de *Libera me*, *Jogo Projectado I*, *Jogo Projectado II* e *Itinerário do Sal* foram pensados precisamente para prescrever, tal como uma partitura ou patches (especialmente relevantes no caso de *Itinerário do Sal*), disponibilizando a informação e as instruções necessárias à realização de futuras performances das obras. Esta documentação foi produzida não como uma descrição de performances passadas (se bem que em alguns casos informação sobre as mesmas tenha sido usada como exemplo), mas efetivamente na forma de uma prescrição, que indica as ações e instruções indispensáveis à reposição dos casos de estudo na sua multiplicidade. Considerando o exemplo do *caderno musical* relativo a *Jogo Projectado I*, é de compreender que a informação aí inscrita sobre a reposição da obra ocorrida em abril de 2017, na ESML, serviu como base para o estabelecimento das diretrizes de apresentação da componente visual de *Jogo Projectado I*. A percebemo-nos que, com vista à realização de futuras apresentações desta obra multimédia, não bastava incluir, no referido caderno, a partitura e uma digitalização dos slides da autoria de Eduardo Sérgio, era também necessário instruir quanto à sua

utilização no diaporama em que se apresenta *Jogo Projectado I*, que, na realidade, foi o que se concretizou no *caderno musical* dedicado à obra. O mesmo compreende uma documentação prescritiva mais completa do que a que está inscrita na respetiva partitura. Esta documentação é indispensável à eficaz gestão de toda a informação recolhida no processo de documentação de *Jogo Projectado I* que é colossal (ver tabelas IX.1 e IX.2), não sendo realisticamente viável a sua leitura, análise e interpretação a cada novo procedimento de apresentação ou investigação.

De não esquecer que a função primordial de qualquer partitura (prescritiva) é, precisamente, a da preservação (Leppert, 1993; Boorman, 1999; Kelly, 2015; Beard & Gloag, 2016). Tal como é mencionado por David Beard & Kenneth Gloag, no livro *Musicology. The Key Concepts*: “The purpose of a score is primarily to preserve music, but it also facilitates its reproduction, and this is clearly central to the continued existence of a work, ensuring that it has an afterlife.” (Beard & Gloag, 2016: 258). Ou como preferiu expor Thomas Kelly: “Musical notation as a recording device is one of the triumphs of the Middle Ages, and it has served us as a sound-capturing device – both for recording and for playback – ever since.” (Kelly, 2015: 207).

No entanto, é hoje perfeitamente reconhecido que a partitura é sempre incompleta, não transmitindo a obra musical na sua integridade (Bowen, 1999; Boorman, 1999). Os casos de estudo apresentados nesta dissertação demonstram isso mesmo, tendo sido produzida igualmente uma documentação descritiva anexa, que é particularmente relevante no caso de obras suscetíveis à rápida obsolescência tecnológica, como é exemplo *Itinerário do Sal*. Isto acontece porque a documentação prescritiva pressupõe conhecimento prévio sobre o hardware, o software, os instrumentos musicais, a prática instrumental ou performativa em causa e os códigos de interpretação da escrita musical. Assim, sempre que um instrumento ou equipamento de hardware ou software entra em desuso, pode mostrar-se muito complexo transpor as prescrições registadas na documentação prescritiva para outros instrumentos ou equipamento, uma vez que estes podem apresentar um funcionamento e técnicas de manipulação diferentes. Isto é, a transposição direta das indicações da documentação prescritiva para novos meios pode conduzir à produção de sons distintos dos pretendidos pelo compositor. Neste contexto, é de considerar a importância da documentação descritiva mencionada, que procura descrever o funcionamento do equipamento e dos instrumentos utilizados, as intenções dos autores, bem como outra informação relevante, através das transcrições das entrevistas realizadas, da inclusão dos programas de concerto, registos de performances das obras, entre outros documentos, que se referem sobretudo a eventos ou performances passadas das obras e que se apresentam sobre a forma descritiva.

Por outras palavras, a documentação prescritiva funciona sobretudo a curto-prazo e a descritiva a longo-prazo. Ambas são diferentes, mas igualmente importantes à continuidade do nosso património musical contemporâneo. A primeira é mais sucinta e, por isso, também mais prática e proveitosa ao nível da interpretação musical, dos estudos musicológicos e do ensino. Já a segunda é muito mais extensa e difícil de analisar e compreender, no entanto, é fundamental ao

esclarecimento de dúvidas em relação à documentação prescritiva ou mesmo à sua re-elaboração (caso se mostre necessário), uma vez que compreende informação recolhida maioritariamente em fonte primária, e ainda à realização de futuras intervenções de migração, emulação ou virtualização.

Esta distinção entre documentação prescritiva e descritiva pode ser muito interessante e útil à conservação de arte contemporânea, em geral, que, como temos vindo a demonstrar, tem muito em comum com o domínio musical. Apesar de, como referido no capítulo III desta dissertação, ser comum estabelecer-se uma relação entre a criação artística contemporânea e a variabilidade intrinsecamente associada ao momento performativo de concretização da obra musical, o certo é que o exercício de relacionar as práticas de preservação do legado musical contemporâneo e da disciplina da conservação de arte contemporânea está por fazer, ainda que ambos os domínios enfrentem desafios e apliquem estratégias de preservação muito semelhantes, com a devida adaptação às obras de arte abordadas.

Com alguma recorrência diversos conservadores de arte contemporânea têm, no entanto, feito referência à notação musical (Rinehart, 2003, 2007; Wegen, 2005; Ippolito, 2008; Chiantore & Rava, 2012; Rinehart & Ippolito, 2014; Gordon, 2015; Phillips, 2015; Hölling, 2016, 2017) ou a ensaios filosóficos em domínio musical (Laurenson, 2006; Gordon, 2011; Saaze, 2013; Phillips, 2015; Oliveira, 2016; Hölling, 2017) para a construção de um envolvimento teórico à preservação da arte contemporânea. Um dos exemplos mais significativos é o do Media Art Notation System (MANS) proposto, em 2004, pelo artista e curador Richard Rinehart (Rinehart, 2004). Segundo o próprio a *new media art*, sobretudo a nascida em ambiente digital, exibe uma forma variável, muito à semelhança da música, pelo que se justifica a analogia ao texto musical como estratégia para a sua preservação. Nas palavras do autor:

“A single musical work can be performed using different instruments or hardware each time. As long as the essential score performed is the same, the musical work itself will be recognizable and will retain its integrity. A work by Bach can be performed on a relatively modern piano as well as on harpsichord, for which many of Bach’s works were originally created (in fact these works can be performed on a computer or synthesizer). Even on the piano, we recognize the work and its creator: we consider it to be authentic. The performing arts are not exclusive in their variability; music merely provides a useful and widely understood analogy. [...] Given the similar variability of music and media arts, it is appropriate to consider a mechanism like a score for maintaining the integrity of media artworks, apart from specific instruments.” (Rinehart, 2007: 181-182).

Como se pode verificar Rinehart usa a relação com o domínio musical para propor um sistema de notação formal para a preservação da *new media art*, criada tanto em ambiente digital como analógico, pensado à semelhança do texto musical ou da partitura. Mais especificamente, “MANS

proposes a formal notation language with which to write scores for media artworks that aids in their preservation and re-creation regardless of what software tools you choose to use.” (Rinehart & Ippolito, 2014: 67).

O referido sistema de notação resultou do trabalho desenvolvido nos projetos *Archiving the Avant Garde. Documenting and Preserving Digital/Media Art*¹¹¹ e *Variable Media Network*¹¹², sendo que foi concebido, particularmente, com o objetivo de expressar o modelo conceptual implícito no “Variable Media Questionnaire” (VMQ), proposto no âmbito do segundo projeto mencionado. A *Variable Media Network* (VMN) foi constituída com a finalidade de produzir documentação acerca dos casos de estudo de *media art* abordados, através da colaboração com os artistas, pela aplicação do VMQ. O mesmo funciona como ferramenta de inquérito a conservadores, curadores e sobretudo a artistas e seus assistentes, de forma a constituir-se um entendimento das obras estudadas, que garanta a sua futura apresentação independentemente da tecnologia a utilizar, salvaguardando-se assim a sua continuidade, tomando-se para tal e se possível a opinião dos artistas sobre o assunto. O projeto foi financiado pela Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology e coordenado pelo Solomon R. Guggenheim Museum, em Nova Iorque. Lançada no início do século XXI, a VMN compreende uma base de dados, acessível ao público em geral, no site da rede, projetada para alojar informação acerca da reinstalação dos casos de estudo (Ippolito, 2003; Wharton, 2005; Rinehart, 2007; Dekker, 2013; Rinehart & Ippolito, 2014).

Partindo deste contexto, o MANS foi pensado para ser utilizado não apenas por profissionais de museus, mas também por artistas aquando da criação das obras. O referido sistema de notação foi estruturado para incorporar uma descrição detalhada das obras em causa a par de informação rigorosa que sirva à sua recriação, usando para tal um enquadramento de meta informação com base no formato XML (Extensible Markup Language), mais especificamente o DIDL (Digital Item Declaration Language), bem como numa série de conceitos chave (i.e., Score, Work, Version, Part, Choice, Resource; ver figura IX.2), os quais definem a estrutura da ‘partitura de meta-dados’ (meta-score) e ajudam a compreender aquilo que deve ser mantido a cada exposição e o que pode variar. Segundo o testemunho de Rinehart: “In this model, variability necessary for preservation and re-creation (such as replacing dysfunctional files or objects with new ones) will most likely occur at the lower level of Parts and Resources while higher levels of the model maintain the integrity of the work.” (Rinehart, 2007: 186).

Apesar da interessante relação que Richard Rinehart estabelece entre a (*new*) *media art* e o universo musical, ao propor um sistema de notação baseado no exemplo da escrita musical como estratégia de preservação na arte contemporânea, o autor acaba por não apresentar uma proposta significativamente nova, pois o que na realidade coloca em cima da mesa vai ao encontro daquilo

¹¹¹ <<http://archive.bampfa.berkeley.edu/about/avantgarde>>. Acedido a 16 de maio de 2017.

¹¹² <<http://www.variablemedia.net/e/welcome.html>>. Acedido a 16 de maio de 2017.

Score: Metadata about document itself

Who created the score document, on what date, who maintains it, etc.

<DIDL>

Work: Media artwork or project

Title, artist, collaborators, description of the work.

<CONTAINER>

Version: An occurrence/state/account of work

If the work has been shown and reinstalled several times, which specific version does this element describe?

<ITEM>

Part (optional): Logical subcomponent

If the work has multiple components, video, computer program to run, hardware, visible structures, etc., then list them here.

<ITEM>

Choice (optional): Variables affecting configuration

For each part listed above, also list how that part should be recreated in the future. Should the video always be shown at the same size, on the same type of monitor? etc.

<CHOICE>

Resource: Physical or digital components

Describe, include, or add a link in the score itself specific "tangible" resources used to manifest each part above in this version of the work, such as MPEG video files, plywood base, make and model of computer, etc.

<RESOURCE>

Figura IX.2

Modelo conceitual do MANS: estrutura da partitura (Rinehart & Ippolito, 2014: 67).

que na prática os conservadores de arte contemporânea estabelecem, desde sempre, como um sistema de documentação descritivo e não prescritivo, como é o caso de uma partitura escrita por Bach, para usar o exemplo dado pelo próprio autor. Como refere Annet Dekker, no artigo “Enjoying the gap: Comparing contemporary documentation strategies”, publicado em 2013 no livro *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*: “The traditional documentation strategy for the conservation of art is focused on describing the object, in the best objective way possible.” (Dekker, 2013: 149). Isto é, o conservador geralmente preocupa-se em descrever as propriedades constituintes, identidade ou massa crítica das obras, as intenções dos artistas, o histórico de exibição, etc.

Rinehart não estabeleceu, portanto, a devida distinção entre o prescritivo e o descritivo, tal como aplicados em âmbito musical (área que informa a sua proposta conceptual), usando ambos os conceitos como sinónimos. Veja-se a seguinte citação:

“A score for media art and musical scores might be analogous, but they are not identical. Musical scores embody admittedly complex relationships to the works they **describe** (or **transcribe**), and they are often open to a wide range of interpretation. Yet musical scores provide a useful model for the preservation of new media art, because they provide a well-known example of a *standardized way of describing highly variable works of art that aids in the reperformance or re-creation of those works*. Though there are many ways to

document works of art, there are few types of documentation whose specific function is to act as a **recipe** and aid in the re-creation of those works. In the visual arts, we are much more familiar with documentation after the fact in the form of a photograph of a painting, video of a performance, or review of an exhibition. These kinds of documentation are akin to recordings rather than scores. They are useful for showing us snapshots of how the work appeared at a fixed moment in history, but they are less useful for providing specific instructions on how to preserve that work for the future.

Musical scores also demonstrate a time-tested working model for how to navigate the border between **prescription** (maintaining the integrity of the work) and the variability that is inherent in both musical and media arts. Formal notation systems, such as musical notation used in scores, necessarily tradeoffs between **prescription** and abstraction. If a system of notation is too abstract, it **describes** the work in such a way that it can be confused with other works; it lacks integrity. However, if a system of notation is too **prescriptive** in **describing** incidental minutiae as required (fixed) entities, then it disallows any of the variables that occur in the real world and makes it impossible to realize the work. (Rinehart & Ippolito, 2014: 63; destaque da autora desta dissertação).

Rinehart não estabeleceu, efetivamente, a necessária distinção entre o prescritivo e o descritivo. Como acima se especificou, a escrita musical pode ser descritiva, no entanto, no caso de Bach, exemplo usado pelo autor, a mesma tem uma função prescritiva. Todavia, o que, na realidade, Rinehart propõe é um sistema de documentação descritivo que, por si só, acaba por também não superar as dificuldades de preservação da *media art*. Situação esta acrescida pelo facto do autor se debruçar sobre a descrição de meta-informação, não esclarecendo como deve essa informação ser usada para a compreensão dos procedimentos necessários à apresentação das obras. Tal como referem Jürgen Enge & Tabea Lurk, em crítica à proposta teórica de Richard Rinehart, “the question of how the relevant information is retrieved in the first place is, naturally, not touched on.” (Enge & Lurk, 2013: 270). A notória dissemelhança visual entre uma ‘partitura’ escrita no âmbito do MANS e de uma partitura musical, deixa também perceber que a meta-informação utilizada é de difícil interpretação para artistas ou profissionais da conservação não familiarizados com a nomenclatura ou o jargão específico da área da arquivística.

O próprio Richard Rinehart parece duvidar da aplicabilidade de um modelo conceptual de meta-informação à preservação de *media art*. Segundo o autor, em entrevista conduzida por Crystal Sanchez & James Smith, a 4 de junho de 2013, no âmbito de um projeto de entrevistas realizado pelo grupo de trabalho em *time-based media* e arte digital do Smithsonian Institution:

“In some ways, I still feel like the canary in the coal mine. I keep finding myself saying “Wait a minute—you can’t just take a library metadata system and plunk it down on digital art;

there are some different issues.” I even feel that way about digital forensics. Yes, we need it; and yes, it is great that we have smart professional people who can do it. But are we still forgetting the artistic issues that need to be considered before we even get to the technical solutions? How [do] you frame an artwork, and where are its boundaries? What is important to preserve about it? Is it just its behaviors and functions? Or is it also its form and historicity? Where are you going to draw that line? Art is different from a library book, because you have those kinds of questions. Art works are nothing if not carefully considered instances of the relationship between ideas and media.” (Rinehart *apud* Eckert *et al.*, 2014: 11).

O curioso deste modelo é que o autor não cita o estado da arte no que toca à continuidade do património musical contemporâneo que, como vimos nos capítulos precedentes, levanta questões muito diferentes daquelas que são colocadas com a música dita tradicional, usada como base para a formulação do MANS. Ao não abordar as problemáticas de preservação da música contemporânea com base em meios eletrónicos, analógicos ou digitais, o autor não teve oportunidade de compreender que o texto musical prescritivo por si só não é atualmente capaz de garantir a continuidade a longo-prazo de muitas obras musicais, da mesma forma que não o é para a *media art*. A ideia da escrita da partitura para a preservação da *media art* não é a solução, mas sim a criação simultânea de documentação prescritiva e descritiva. A primeira para ser usada a curto-prazo, nos procedimentos de apresentação e a segunda, a longo-prazo, no caso de haver a necessidade de aplicação de estratégias de migração, emulação ou re-interpretação.

É agora tempo de olhar para o contributo de Hanna Hölling, que apesar de abordar as práticas musicais contemporâneas, de forma a estabelecer novos princípios de preservação para a arte contemporânea, também não comenta as especificidades da preservação do património musical contemporâneo. A autora analisa o contexto musical contemporâneo ao debruçar-se sobre o estudo da preservação de diversas obras de Nam June Paik, o qual, para além de se ter dedicado à criação artística no âmbito das artes plásticas, foi também um dos principais compositores associado ao movimento fluxus. Hanna Hölling é, portanto, dos poucos autores, na área da conservação de arte contemporânea, a falar sobre música contemporânea, nomeadamente de Cage, Stockhausen, Schoenberg, Anton Webern, Mauricio Kagel, Ligeti, La Monte Young, George Brecht, entre outros. Apesar desta incursão pelo domínio musical contemporâneo, a autora aborda apenas a analogia à partitura como elemento de preservação da arte contemporânea (Hölling, 2017). A relação mais interessante a retirar do âmbito musical, a nosso ver, não é tanto a do texto musical, pois como sabemos é sempre incompleto, mas sim da distinção entre documentação prescritiva e descritiva. A mesma é fundamental à constituição de um sistema que permita gerir melhor a informação produzida, que é colossal.

Na sessão de encerramento do simpósio *Contemporary Art: Who Cares?*, que teve lugar em Amesterdão, em Junho de 2010, Tom Learner, do GCI, e Glenn Wharton, na altura conservador no

Museum of Modern Art de Nova Iorque (MOMA), apontaram justamente para a dificuldade de gestão da elevada quantidade de informação produzida na área da conservação da arte contemporânea. Segundo os próprios:

[Tom Learner] “The next thing I want to talk about has to do with documentation, because I think that in *Modern Art: Who Cares?* it was all about documentation and now it's still lots about documentation and I would like some people to talk a little bit about the sort of practicalities of collecting all this information. [...] At some point we have to decide what's really important to document and what isn't. I mean, if we're doing an artist interview trying to define something in 1997, and now we're talking about multiples interviews and living with the artist, and living with the thing... It's just an extraordinarily amount of data...”¹¹³

[Glenn Wharton] “I feel a little bit overwhelmed by the amount of documentation that I and my colleagues are producing, particularly in a museum environment where we don't have time to really review all of the prior documentation in order to make a decision. We are moving very fast at the museum. [...] We can never have too much [documentation], because I think people in the future... we are providing documentation for people in the future. So, it's a matter of management and processing our documentation in order to make it usable now.”¹¹⁴

Tal como refere o historiador Pierre Nora: “We cannot know in advance what should be remembered, hence we refrain from destroying anything and put everything in archives instead” (Nora, 2012: 63). Também os conservadores de arte contemporânea tendem a recolher toda a informação disponível sobre as obras que documentam, uma vez que não sabem qual a informação que poderá vir a ser necessária no futuro. Isto faz com que a documentação produzida na área da conservação da arte contemporânea seja, efetivamente, colossal e difícil de gerir, arquivar, manter acessível e consultar a cada procedimento de apresentação ou preservação (Heydenreich, 2011; Scholte, 2011; Wharton, 2015; Hölling, 2017). Existe, por isso, a necessidade de pensar novas estratégias de gestão e consulta dessa documentação de forma a facilitar o processo de conservação.

A sugestão implícita neste estudo passa pela adoção de uma distinção entre documentação prescritiva e descritiva. A criação de um arquivo com documentação prescritiva, nomeadamente guiões de montagem e exibição das obras, patches, entre outros documentos, pode ser muito útil na

¹¹³ Transcrição de Andreia Nogueira a partir da gravação em vídeo da intervenção de Tom Learner na sessão de encerramento do simpósio *Contemporary Art: Who Cares?*. Acedido a 27 de novembro de 2017 <<https://www.incca.org/articles/video-contemporary-art-who-cares-closing-session-2010>>.

¹¹⁴ Transcrição de Andreia Nogueira a partir da gravação em vídeo da intervenção de Glenn Wharton na sessão de encerramento do simpósio *Contemporary Art: Who Cares?*. Acedido a 27 de novembro de 2017 <<https://www.incca.org/articles/video-contemporary-art-who-cares-closing-session-2010>>.

medida em que sintetiza a informação recolhida. Semelhante à partitura, em âmbito musical, este tipo de documentação é sobretudo pensado com propósitos de apresentação e exibição. A referida documentação pode auxiliar os conservadores a estruturar e a gerir mais facilmente a informação, ao mesmo tempo que lhes permite desenvolver melhores práticas de preservação. Por seu lado, a produção de uma documentação descritiva, muito mais extensa, compreendendo as transcrições das entrevistas aos artistas, registos críticos e historiográficos, material fotográfico, videográfico ou áudio, em relação ao processo criativo das obras, às intenções dos artistas, a exibições passadas e outros aspetos intangíveis, é também importante. Apesar de não haver a obrigatoriedade de consultar esta documentação a cada procedimento de exibição, apresentação ou conservação, a mesma será sempre fundamental ao esclarecimento de dúvidas em relação à documentação prescritiva. A informação descritiva compilada será também fundamental ao desenvolvimento de futuros procedimentos de migração, emulação, virtualização ou re-interpretação das obras. A sua importância deve-se ainda ao facto da documentação prescritiva refletir a subjetividade do investigador responsável pela sua constituição, devendo, por conseguinte, ser deixada às gerações futuras uma documentação em fonte primária que permita a sua re-elaboração, caso se mostre necessário.

O interesse em distinguir estes dois tipos de documentação é precisamente o de possibilitar o desenvolvimento de práticas mais eficazes para a gestão de uma documentação heterogénea e de grandes dimensões. Usando como exemplo a documentação produzida para os casos em estudo nesta dissertação e através da análise das tabelas seguintes pode perceber-se que os valores quantitativos, apresentados em relação à documentação prescritiva, são significativamente mais baixos do que os referentes à documentação descritiva. Isto é, os *cadernos musicais* são naturalmente muito mais indicados à performance musical, ajudando a gerir mais eficazmente a documentação descritiva, a qual serviu de base à sua constituição.

Em relação a *Libera me*, por exemplo, é de notar que a documentação descritiva agrega uma quantidade de páginas de partitura muito superior à prescritiva, porque no decorrer do estudo da obra diversas partituras foram analisadas, tendo sido anexas à documentação descritiva. Referimo-nos às treze partituras usadas pelos coralistas do Coro Gulbenkian, disponíveis no departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH, bem como à partitura que se encontra acessível no site do CIIMP e os registos fotográficos da partitura depositada na BN. Isto perfaz uma totalidade de quinze partituras, às quais acresce a partitura do som gravado, também disponível na BN, o que dá um total de 414 páginas de partitura. Destas, apenas as partituras ‘originais’ de *Libera me*, mantidas na BN, foram incluídas no *caderno musical* da obra. Isto implica uma seleção, efetuada com vista à constituição de um documento verdadeiramente eficaz, funcional e prático. A consulta de todas as partituras mencionadas ou a leitura na íntegra das transcrições das entrevistas relativas a *Libera me*, num total de 42522 palavras, quase uma tese de doutoramento, é praticamente impossível de concretizar a cada procedimento de apresentação da obra.

Um outro exemplo é *Itinerário do Sal*, cujas instruções textuais presentes no *caderno musical* são, sem margem para dúvidas, muito mais extensas do que nos restantes casos, o que se justifica pelo facto da obra não possuir uma partitura, dita tradicional. Apesar desta situação, o volume de documentação prescritiva produzida para *Itinerário do Sal*, está em consonância com o dos outros *cadernos musicais*, visto que os mesmos têm em média cerca de 60 páginas. No entanto, muitas delas compreendem imagens de fácil compreensão. Por exemplo, praticamente metade do *caderno musical* de *Jogo Projectado I* é constituído pelas imagens dos slides da autoria de Eduardo Sérgio impressas em papel fotográfico. De não esquecer que todos os casos de estudo abordados são obras que se traduzem em performances musicais/multimédia bastante longas, o que implica uma documentação também mais extensa. Se isto acontece para a documentação prescritiva imagine-se a documentação descritiva que, em *Itinerário do Sal*, por exemplo, compreende cerca de 842 minutos ou 14 horas de registos audiovisuais e cerca de 136 páginas ou 47660 palavras referentes às transcrições das entrevistas, que seria necessário visualizar ou ler, analisar, comparar e tratar de cada vez que se quisesse apresentar a obra.

Tabela IX.1

Valores quantitativos da informação inscrita nos *cadernos musicais* (seleção).

| | | Documentação prescritiva (<i>cadernos musicais</i>) | | | | | |
|-----------------|---------------------------|--|--------------------------|-----------------------------|---|--|---|
| | | Partitura(s) (nº de páginas) | Som gravado (minutos) | Libreto (nº de palavras) | Instruções textuais (nº de palavras) | Material fotográfico/ visual (nº de imagens) | Registos áudio ou audiovisuais de performances (minutos) |
| Casos de estudo | <i>Libera me</i> | 36 | 33 | - | 2287 | 12 | 39 |
| | <i>Jogo Projectado I</i> | 17 | - | - | 1512 | 31 | 16 |
| | <i>Jogo Projectado II</i> | 42 | - | - | 1417 | 10 | 35 |
| | <i>Itinerário do Sal</i> | - | - | 1292 | 9775 | 4 | 50 |

Tabela IX.2

Valores quantitativos da informação inscrita na documentação complementar (seleção).

| | | Documentação descritiva (informação complementar) | | | | | |
|-----------------|---------------------------|--|---------------------------------------|-------------------------------|--|---|---|
| | | Entrevistas realizadas | | Partituras (nº de páginas) | Outros registos áudio ou audiovisuais (minutos) | Programas de concertos ou outros eventos (número) | Textos críticos e musicológicos (número) |
| | | Transcrições (nº de palavras) | Registos audiovisuais (minutos) | | | | |
| Casos de estudo | <i>Libera me</i> | 42522 | 548 | 414 | 88 | 25 | 6 |
| | <i>Jogo Projectado I</i> | 19600 | 340 | 30 | 16 | 2 | - |
| | <i>Jogo Projectado II</i> | 20311 | 342 | 105 | 35 | 3 | - |
| | <i>Itinerário do Sal</i> | 47660 | 314 | - | 842 | - | 3 |

Demonstra-se assim a importância da produção de documentação prescritiva e documentação descritiva, em que a prescritiva seleciona, cita ou apresenta de forma sintética a informação mais importante agregada na documentação descritiva.

E porque a documentação produzida, sobretudo a prescritiva, envolve um trabalho assente no uso de diversos recursos intertextuais debater-se-á de seguida a noção de intertextualidade quando aplicada à prática da documentação vigente neste estudo.

IX.III A preservação como um processo intertextual

Nas artes plásticas e na música o conceito de intertextualidade tem sido discutido sobretudo ao nível da criação/performance e da receção das obras. Neste estudo propõe-se um alargamento desse conceito à prática da preservação, nomeadamente no que à documentação diz respeito, a qual compreende a produção de um *icono/fono-texto efrástico*, como é o caso dos *cadernos musicais*. Estes documentos resultaram do uso de diversos recursos intertextuais, sobretudo através da alusão, paráfrase e citação a outros textos, nomeadamente partituras, escritos musicológicos, programas de concertos, registos audiovisuais, entrevistas aos autores, entre muitos outros. Terminaremos, portanto, este capítulo analisando e discutindo de que forma é que o conceito de intertextualidade se relaciona com a prática da preservação dos casos em estudos nesta dissertação, em particular, e da arte contemporânea, em geral.

O conceito de Intertextualidade

A noção de intertextualidade chegou-nos através dos estudos ao nível da crítica literária, mais especificamente por Julia Kristeva (n.1941), que cunhou o termo no final da década de 60. De acordo com a autora: “Any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least *double*.” (Kristeva *apud* Kawamoto, 2006: 2). Note-se, no entanto, que o conceito de intertextualidade não surgiu *ex nihilo* da mente de Julia Kristeva. Ela apenas foi a primeira a usar o termo, refletindo sobre o que Mikhail Bakhtin (1895-1975) designou de aspeto dialógico da linguagem. A autora teve oportunidade de ler os escritos de Bakhtin, em russo, ainda enquanto estudante na Bulgária antes de se estabelecer em França (Haberer, 2007). O conceito de intertextualidade tal como proposto por Kristeva, sob influência dos escritos de Mikhail Bakhtin, implica, portanto, a presença literal e efetiva de um texto noutra texto. Por outras palavras, neste modelo dialógico a intertextualidade é entendida como o resultado de uma interação entre dois textos, também designados de intertextos (Shakib, 2013).

Até então um texto era entendido como uma entidade contida em si mesma, reflexo de uma voz autoral singular e coerente e escrito numa linguagem unitária. Esta unidade/singularidade afigurava-se como o critério mais importante para a avaliação do valor de um texto, pelo que tudo o que a perturbasse não era bem-recebido. Por este motivo, no âmbito dos estudos de influência, qualquer texto externo que influenciasse diretamente a criação de um outro texto era discutido apenas em relação ao enquadramento biográfico do autor e não como um intertexto que diretamente havia interagido com a integridade original do texto (Kawamoto, 2006).

Desde a sua origem, o termo intertextualidade tem sido largamente utilizado, não necessariamente seguindo o modelo dialógico proposto por Julia Kristeva, mas assumindo múltiplas definições e entendimentos. Para Umberto Eco: “It is not true that works are created by their authors. Works are created by works, texts are created by texts, all together they speak to each other independently of the intentions of their authors.” (Eco *apud* Haberer, 2007: 57). Disto decorre que nenhum texto existe isoladamente, mas antes numa teia de relações com outros textos ou intertextos. Recorde-se o texto de Roland Barthes (1915-1980) com o título polémico *The Death of the Author*, publicado inicialmente, em francês, em 1968. Neste ensaio Barthes desenvolveu um dos princípios mais conhecidos dos novos críticos formalistas, brilhantemente apresentado por William Wimsatt & Monroe Beardsley no artigo “The Intentional Fallacy”, de 1946, já apontado. Para Barthes a morte do autor trata-se de uma necessidade lógica, no entanto deve entender-se que o escritor permanece, uma vez que é necessário à constituição do próprio texto, que resulta de uma prática intertextual. De acordo com Barthes:

“We know now that a text is not a line of words releasing a single “theological meaning” (the “message” of the Author –God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture. [...] [The writer’s] only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on any one of them. Did he wish to *express himself*, he ought at least to know that the inner “thing” he thinks to “translate” is itself a ready-formed dictionary, its words only explainable through other words, and so on indefinitely.” (Barthes *apud* Haberer, 2007: 58).

O pensamento de Barthes deixa perceber que o significado de um texto não é forçosamente ditado pela mensagem transmitida pelo ‘Autor-Deus’, mas sim construído no ato interpretativo do leitor. Como refere Adolphe Haberer: “The death of the Author means that nobody has *authority* over the meaning of the text, and that there is no hidden, ultimate, stable meaning to be deciphered” (Haberer, 2007: 58). O conceito de intertextualidade entendido neste contexto denota que o significado de um texto não está contido apenas nele mesmo, mas é mediado por referências implícitas ou explícitas a outros textos, o que sugere a existência de uma interdependência entre vários textos.

Em sentido lato, a intertextualidade é precisamente entendida como abrangendo a copresença ou interação entre diferentes textos dentro do mesmo texto. Por outras palavras: “That constellation of texts speaking both with us and among themselves is what literary critics call *intertextuality*.” (Klein, 2005: ix). Diversos recursos intertextuais podem ser utilizados, tais como a alusão/pastiche/paráfrase, citação, paródia, apropriação, entre outros. A citação direta é a forma mais simples de intertextualidade. Esta compreende a inserção literal de parte de um texto sem qualquer alteração. Já a alusão consiste em fazer referência a um texto sem, no entanto, proceder à inserção de uma citação ou colagem direta. A alusão geralmente toma a forma de pastiche (i.e., que imita um estilo) ou paráfrase (i.e., que consiste em reescrever um texto por outras palavras, mantendo o seu sentido). Por seu lado, a paródia tem como objetivo inverter o sentido do texto em causa, tanto de forma irónica como noutra sentido oposto. Uma apropriação envolve, usualmente, a relação entre um determinado texto e um outro precedente, no qual o primeiro se baseia, modificando-o, transformando-o, elaborando-o ou estendendo-o. Este é um tipo muito comum de prática intertextual no âmbito das artes plásticas. Veja-se o exemplo das obras *Three Urinals* (1988; ver figura IX.3) de Robert Gober e *Fountain (after Marcel Duchamp)* (1991; ver figura IX.4) de Sherrie Levine, as quais remetem inquestionavelmente para a peça *Fountain* (1917; ver figura IX.5) de Marcel Duchamp (Buskirk, 2003).

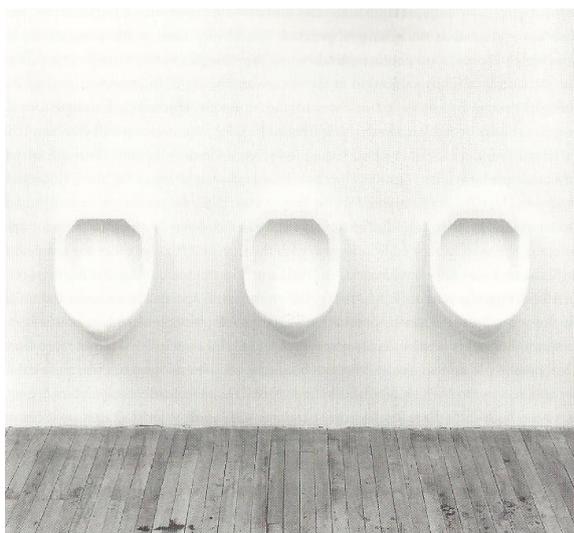


Figura IX.3

Three Urinals de Robert Gober, 1988
(Buskirk, 2003: 63).



Figura IX.4

Fountain (after Marcel Duchamp) de Sherrie Levine, 1991.



Figura IX.5

Fountain de Marcel Duchamp, 1917 (réplica de 1964).

Não só as obras de Marcel Duchamp foram apropriadas por outros artistas, como ele próprio se apropriou de criações alheias para a constituição de algumas das suas obras. Um exemplo é *L.H.O.O.Q* (1919; ver figura IX.6), peça que consiste numa reprodução da *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, à qual Marcel Duchamp introduziu um bigode, barbicha e a descrição que a intitula (Buskirk, 2003).

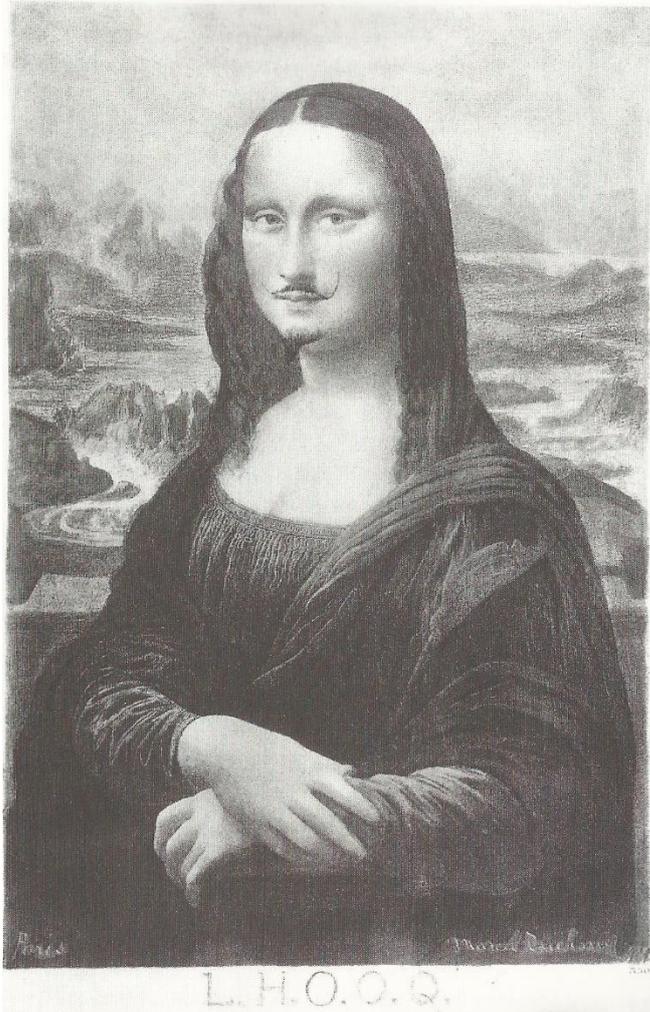


Figura IX.6

L.H.O.O.Q. de Marcel Duchamp, 1919
(réplica de 1941).

Considerando os escritos de Barthes e Derrida, e em termos intertextuais, o conceito de texto foi, portanto, ampliado para abarcar diferentes expressões culturais. Neste contexto, e quando aplicada ao domínio musical, a intertextualidade determina um modo particular de ouvir ou compor (Beard & Gloag, 2016). No primeiro caso, e como referem David Beard & Kenneth Gloag: “The act of reading - or, in the context of music, **listening** - involves tracing echoes and reflections of other texts. Therefore, all music can in some sense be seen and heard as intertextual” (Beard & Gloag, 2016: 141). O conceito de intertextualidade em âmbito musical está também relacionado com a prática composicional, na medida em que diversas obras são criadas tirando partido de música previamente composta, a qual é citada ou aludida (Burkholer, 2001; Metzger, 2003). Mais especificamente: “In the context of the twentieth-century music, the inherent intertextuality has been enlarged upon as a compositional practice.” (Beard & Gloag, 2016: 142). *Libera me*, um dos casos de estudo desta dissertação, é um bom exemplo da citação ou colagem como recurso intertextual para a criação de uma obra. Como já foi dito, Constança Capdeville recorreu ao uso de diversos *Amens* compostos por Mozart, Monteverdi, Fauré, Tomás Luis de Victoria, entre outros, para a composição de parte de *Libera me* (comparar as figuras IX.7 e IX.8).

Figura IX.7

Requiem de Gabriel Fauré, Opus 48, 1888/
1893. Excerto do Ofertório.

Figura IX.8

Libera me de Constança Capdeville, 1979. Excerto da sequência 7, página 3.
Partitura disponível na Biblioteca Nacional.

O ícono/fono-texto ecfrástico

Partindo do enquadramento precedente parece-nos pertinente abordar agora a prática da preservação como um processo intertextual. Apesar da expansão e popularidade do termo de intertextualidade, o mesmo nunca antes foi abordado em relação à sua aplicação no que diz respeito à preservação do património musical contemporâneo. A reflexão que a seguir se apresenta tem como base os conceitos de écfrase (*ekphrasis*), iconotexto (*iconotext*) e fonotexto (*phonotext*), entendidos como tipos especiais de intertextualidade. Todos são aplicáveis no contexto em análise, uma vez que a prática de preservação de muita música contemporânea compreende a produção de um *ícono/fono-texto ecfrástico*¹¹⁵, o qual corresponde a uma representação verbal da obra musical. Esta representação é elaborada em relação a vários textos, que podem assumir media distintos (i.e., textos escritos, sons e imagens). Como adiante detalharemos, este *ícono/fono-texto ecfrástico* pode ser útil à reflexão teórica que está muitas vezes subjacente aos problemas inerentes à relação estabelecida entre texto escrito, som e imagem, elementos fundamentais ao processo de documentação do nosso legado musical recente, em geral, e das obras multimédia usadas como casos de estudo nesta dissertação, em particular.

Neste contexto, torna-se relevante considerar o sentido específico de intertextualidade proposto por John Pier, que nos fala sobre intermedialidade, uma importante subdivisão do conceito de intertextualidade, mas infelizmente negligenciada (Wagner, 1996). De acordo com o autor, o conceito de intertextualidade, “began to merge with research on the various media, thus giving rise to intermediality, a paradigm which has contributed significantly to a deeper understanding of cultural representations that employ more than one medium or that must in some way be apprehended against the backdrop of or in relation to one or more media of a different kind.” (Pier, 2011: 98). É neste contexto da intermedialidade que os conceitos de écfrase, iconotexto e fonotexto serão abordados, uma vez que os mesmos são de natureza intermedial.

Começando pela noção de écfrase é de considerar a seguinte citação de Peter Wagner:

“Consisting of the prefix ‘ek’ (or ‘ec’ and even ‘ex’) meaning ‘from’ or ‘out of’, and the root term ‘phrasis,’ a synonym for the Greek *lexis* or *hermeneia*, as well as for the Latin *dictio* and *elocution* (the verb *phrazein* denotes ‘to tell, declare, pronounce’), *ekphrasis* originally meant “a full or vivid description.” It first appears in rhetorical writings attributed to Dionysius of Halicarnassus and then became a school exercise in rhetoric.” (Wagner, 1996: 12).

¹¹⁵ Do inglês *ekphrastic icono/phono-text*, tal como proposto no artigo “Preservation as an Intertextual Process. A theoretical exploration”, da autoria de Andreia Nogueira e co-autoria de Isabel Pires e Rita Macedo, a publicar brevemente no volume *Intertextuality and Music*, com edição de Paulo Ferreira de Castro e Federico Celestini.

Isto é, o conceito de éfrase originalmente designava uma descrição pormenorizada e intensa, consistindo num exercício de retórica na Grécia Antiga. Na teoria literária moderna, o termo passou a compreender uma descrição poética ou literária de determinada obra de arte, tal como uma pintura ou escultura. Esta conceção do termo foi introduzida por Leo Spitzer, em 1955, que definiu a éfrase como “the poetic description of a pictorial or sculptural work of art” (Spitzer *apud* Sager, 2006: 6). Atualmente, a noção de éfrase é geralmente definida como uma representação verbal, não existindo, contudo, uma única definição para o conceito (Wagner, 1996). Tal como refere Peter Wagner: “If critics agree at all about *ekphrasis*, they stress the fact that it has been variously defined and variously used and that the definition ultimately depends on the particular argument to be deployed.” (Wagner, 1996: 11).

Nesta linha, e considerando o enquadramento teórico que se pretende desenvolver, o conceito de éfrase é entendido no presente subcapítulo como uma representação verbal de um texto real ou fictício composto num sistema de signos não verbal, tal como definido por Claus Clüver. Nas palavras do autor: “*Ekphrasis is the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system*” (Clüver, 1997: 26), uma vez que para Clüver os ‘objetos’ alvo de tal representação não têm necessariamente de ser pinturas ou esculturas, podendo assumir outros media, como a dança ou a música (Clüver, 1997). Para além disto, a presente definição compreende a noção de representação verbal no seu sentido mais amplo, incluindo verbalizações não literárias, como são exemplo textos críticos ou historiográficos, entre muitos outros (Wagner, 1996; Clüver, 1997).

No âmbito dos estudos de intermedialidade é também de considerar o conceito de iconotexto que compreende o uso de uma imagem num texto ou vice-versa, em que ambos formam um todo indissociável. Isto é, o iconotexto está relacionado com “the use of (by way of reference or allusion, in an explicit or implicit way) an image in a text or vice versa [...] in which text and image form a whole (or union) that cannot be dissolved.” (Wagner, 1996: 15). Usando uma vez mais as palavras de Peter Wagner:

“iconotext refers to an artifact in which the verbal and the visual signs mingle to produce rhetoric that depends on the co-presence of words and images (...) It seems to me that *iconotext*, in the sense defined above, is an appropriate and less cumbersome term we can apply to pictures showing words or writing, but also to texts that work with images.” (Wagner, 1996: 16-17).

De forma análoga, o termo fonotexto aponta para a coexistência de sons e textos escritos ou para as relações intertextuais resultantes da interação entre estes dois meios. Tal como especifica Ottmar Ette: “La *fonotextualidad* se refiere entonces a las relaciones existentes entre textos acústicos y textos escriturales. Incluimos en ella todo lo acústico, desde la respiración perceptible hasta la

música clássica que entra em relação directa com el texto escritural, formando un denso diálogo.” (Ette, 1995: 32).

Estamos agora em posição de poder referir que um *icono/fono-texto* compreende a coexistência de textos escritos, imagens e sons, os quais têm relevâncias idênticas e formam um todo indissociável. Partindo deste enquadramento teórico é tempo de desenvolver a ideia do *icono/fono-texto efrástico* enquanto estratégia de preservação do património musical contemporâneo.

Considerando a investigação empírica desenvolvida no âmbito da presente investigação doutoral, podemos dar como exemplo de *icono/fono-textos efrásticos* os *cadernos musicais* elaborados, na medida em que dizem respeito a representações verbais dos casos em estudo, para além de que são constituídos por material textual, visual e sonoro, tal como se pode verificar (aliás, quantitativamente) nas tabelas IX.1 e IX.2. O *caderno musical* de *Libera me*, por exemplo, compreende não apenas as partituras da obra ou outras instruções textuais, mas também o som gravado necessário à performance musical e ainda diversas imagens da cenografia e figurinos das versões de bailado. Todos estes materiais fazem alusão ou são citados e parafraseados da documentação descritiva. Os mesmos são fundamentais à continuidade de *Libera me* em todas as suas versões. Nesta construção, as palavras e o texto musical não têm precedência sobre as imagens ou os sons. Em vez disso, todos estes elementos assumem o mesmo nível de importância. Sem as imagens e os sons incluídos, a representação verbal que se vê refletida em cada um dos *cadernos musicais* mencionados não seria suficiente à continuidade performativa dos casos em estudo. Na verdade, os materiais visuais e sonoros incluídos, oferecem ao leitor acesso a percepções que estão para além daquelas que nos são transmitidas pelo texto inscrito. Assim sendo, imagens e sons não são usados meramente como evidências do real, mas empregues na tentativa de revelar um passado oculto e esquecido.

Os *icono/fono-textos efrásticos* produzidos, com vista à preservação de *Libera me*, *Jogo Projectado I*, *Jogo Projectado II* e *Itinerário do Sal*, compreendem, assim, representações em três dimensões (texto, imagem e som), o que curiosamente reflete a natureza múltipla e interdisciplinar destas obras. Acresce que as referidas representações, formuladas com base em diversos recursos intertextuais, são igualmente de suma importância a futuros estudo musicológicos ou ao ensino, uma vez que permitem uma arqueologia das obras que põe a descoberto os detalhes de um património musical quase esquecido ou perdido.

Não podemos terminar sem antes nos questionarmos quem deve ser responsável pela elaboração do *icono/fono-texto efrástico* para a preservação do património musical contemporâneo, especialmente no que toca a criações mantidas fora da alçada institucional como são exemplo as obras usadas como casos de estudo nesta dissertação. Na verdade, a generalidade das obras musicais não se encontra protegida institucionalmente, o que significa que não existe nenhum profissional especificamente dedicado à sua preservação ou documentação. Tal como referem Polfreman *et al.*:

“Exactly who will undertake the production of these materials [documentation] is not clear, although it is in the interests of composers, publishers and commissioning bodies to ensure that it is done.” (Polfreman *et al.*, 2005: n.a.). A grande maioria das ações de preservação levadas a termo neste contexto resultam de necessidades performativas. Isto é, as obras que têm sido constantemente apresentadas e, portanto, alvo de trabalhos de migração, emulação ou outro tipo de atividade têm desencadeado ao nível da sua preservação uma abordagem derivada dessa prática performativa (a *performance-driven approach*) (Polfreman *et al.*, 2006: 238).

No mundo dos museus existe uma maior responsabilização ao nível da preservação do património artístico, porque há uma coleção que é necessário manter. Ainda assim, muitas obras, sobretudo colaborativas, de *net art*, de *performance art*, entre outras, dificilmente são adquiridas por um museu ou outras instituições, devido à sua imaterialidade e hibridez, padecendo, igualmente, com a falta de documentação e preservação. Nestas condições, e tal como no caso musical, apenas as obras apresentadas regularmente irão sobreviver e não necessariamente as mais relevantes e importantes para a história (Dekker, 2013; 2015).

Em ambos os domínios, e de forma a contrariar esta realidade, é de apontar para a importância do *icono/fono-texto ecfástico*, que se mostra essencial para que as gerações futuras possam interagir com o património de hoje ou de um passado recente. Assim, ao propor a prática da preservação da música ou da arte contemporânea em termos intertextuais reconhece-se a importância de um procedimento de documentação assente não apenas na recolha de informação (documentação descritiva), mas também na criação de um documento constituído à base da análise, citação, paráfrase e alusão a outros textos (documentação prescritiva).

Não é usual encontrar o conservador de arte contemporânea envolvido na preservação do património musical em causa. Isto deve-se ao facto das obras musicais não serem geralmente adquiridas pelos museus, ambiente no qual é desenvolvida a generalidade da investigação e prática da conservação e restauro. Para além disto, os conservadores de arte contemporânea não detêm necessariamente conhecimento musical. No entanto, os mesmos possuem uma vasta experiência em metodologias de documentação, sobretudo dedicadas à preservação de instalações, arte conceptual, *performance art*, *media art*, etc., tal como já se teve oportunidade de expor no terceiro capítulo desta dissertação. Neste cenário, e tal como refere a conservadora de *time-based media art* Pip Laurensen, “what may be required is a shift which acknowledges our dependency on new networks and communities in order to sustain a broad range of artworks” (Laurensen, 2014: 91). Por outras palavras:

As conservation is a complex activity, it may involve many different professionals from many different fields working towards the same goal. [...] There are conservators, too, but the fact remains that conservation as usually understood is not just performed by conservators. [...] Conservation, in this broad sense, has diffuse boundaries, since it may

involve many different fields with a direct impact on the conservation object.” (Muñoz Viñas, 2005: 9-10).

Ou tal como referido por Avrami *et al.*: “Professionals working in the broader conservation field are drawn from the sciences, the arts, the social sciences, the humanities, and other areas – reflecting the fact that heritage conservation is truly a *multidisciplinary* endeavor.” (Avrami *et al.*, 2000: 3). No caso do património musical contemporâneo, porque não considerar uma rede interdisciplinar que envolva compositores, musicólogos, conservadores, entre outros? A perícia e especificidade de cada um pode ser da maior relevância à construção de uma prática coletiva de preservação, em que os conservadores de arte contemporânea estão conscientes da necessária manutenção da variabilidade inerente a qualquer evento performativo. Esta interdisciplinaridade torna-se particularmente necessária em relação a obras multimédia, como é o caso de *Libera me*, *Jogo Projectado I*, *Jogo Projectado II* e *Itinerário do Sal*, cuja preservação requer a intervenção de profissionais de diversas áreas, ou que o mesmo indivíduo seja detentor de um conhecimento interdisciplinar.

Por tudo quanto foi dito é de compreender que é, efetivamente, necessária a criação de novas redes de preservação e a produção de uma documentação prescritiva e descritiva, com base num processo intertextual. Sem o estabelecimento deste enquadramento diversas obras não serão devidamente documentadas e o seu futuro será incerto. Tal como refere o conservador Glenn Wharton, “future knowledge of today’s art may only be constructed through traces of documentation.” (Wharton, 2015: 31). Isto acontece porque ninguém ensina, estuda, experiencia ou investiga música ou outro tipo de criação artística sobre a qual não existe qualquer vestígio documental (escrito, visual ou sonoro).

X. As práticas arquivísticas e documentais dos compositores contemporâneos¹¹⁶

*A verdadeira viagem de descobrimento não consiste em procurar novas paisagens,
mas em ter novos olhos.*
Marcel Proust

Como e onde tem sido arquivado, depositado ou mantido o nosso património musical contemporâneo e documentação específica? Em que condições? Será que existem arquivos com capacidade para produzir e manter o tipo de documentação proposta nesta dissertação? Já em contexto nacional, sabendo que não existe um arquivo fonográfico dedicado ou outras instituições especificamente vocacionadas para acolher, preservar, documentar e divulgar o nosso património musical contemporâneo, mas antes diversos arquivos privados, maioritariamente, os dos compositores, resta-nos questionar se os mesmos estarão a tomar as medidas necessárias à documentação e preservação das obras que compõem. Será que dispõem dos recursos financeiros e humanos necessários à disponibilização e manutenção dessa documentação? De que forma é que a prevalência dos diversos e dispersos arquivos privados dos compositores tem moldado a continuidade do nosso passado recente?

A reflexão em torno das questões colocadas torna-se premente, na medida em que só nos é possível pensar de forma alargada o futuro do legado musical contemporâneo, e responder à questão que titula esta dissertação, se tivermos oportunidade de entender e caracterizar as práticas arquivísticas e documentais dos compositores nacionais, que, grosso modo, são os atuais responsáveis pelo futuro das obras musicais criadas desde meados do século XX, em Portugal. E porque, tal como refere Marcel Proust, 'A verdadeira viagem de descobrimento não consiste em procurar novas paisagens, mas em ter novos olhos', tem-se como objetivo olhar efetivamente de forma diferente para a questão dos arquivos musicais, em geral, e das práticas arquivísticas e documentais dos compositores

¹¹⁶ O presente capítulo tem como base o artigo: Andreia Nogueira, Rita Macedo, Isabel Pires (2017) "Analisando o futuro do património musical contemporâneo nacional. Um inquérito sobre as práticas de preservação dos compositores nacionais". Em José Guilherme Abreu & Laura Castro (eds.) *Arte Pública na Era da Criatividade Digital – Atas do Colóquio Internacional 2017*, vol.II: 453-461.

nacionais, em particular, através de uma reflexão que se baseia, em grande parte, na análise dos resultados obtidos com a aplicação de um questionário. Este procedimento permitir-nos-á, finalmente, problematizar a informação recolhida no sentido de se pensar o que deverá ser feito, implementado e discutido para que se assegure a continuidade da nossa herança musical recente de forma consciente e responsável.

X.I Os arquivos musicais & a preservação

A problemática ao nível da preservação do legado musical contemporâneo, sobretudo aquele que faz uso de tecnologia, estende-se ao ponto de depender de editoras e compositores na sua atividade arquivística, que na grande generalidade dos casos é inexistente. O mesmo será dizer:

“Publishers and composers are not generally organized to update their archives systematically and transfer material to new media as these become outdated. Their approach has been generally reactive, with the demand for a performance leading to required updates. This leaves works that have not been performed for a number of years in real danger of becoming too difficult to stage.” (Polfreman, *et al.*, 2006: 229-230).

Na sua tese de doutoramento, intitulada “It worked yesterday. On (re-)performing electroacoustic music”, Setastian Berweck aponta precisamente para a dificuldade das editoras e dos compositores em manterem atual a documentação necessária à performance de música eletroacústica. A reflexão que o autor apresenta tem como base a sua experiência pessoal enquanto intérprete, tendo-se apercebido que diversos problemas são frequentes, nomeadamente: a perda de material; o acondicionamento incorreto do mesmo; a falta de atualização dos patches, que não estão, muitas vezes, em condições de poderem ser usados em performance; disponibilização de informação incompleta, entre outros (Berweck, 2012). De acordo com Setastian Berweck:

“Since computer systems are being constantly renewed and demand updated software, it is unlikely that one will indeed get an up-to-date patch: it is simply unworkable for a publisher to revise every patch for every composition after each software update. Since publishers do not have electronic studios, all the work concerning the electronics is being outsourced. The approach and the cost distribution is different with every publisher: Breitkopf & Härtel generally work together with large studios and pay for the upkeep of the electronics and Ricordi tries to establish the same connections in the long term but faces problems since the staff resources of those institutions are limited. Both publishers take on responsibility for the ensuing financial obligations. Boosey & Hawkes on the other hand will try to establish a

connection between the customer and the programmer/technician who realized the piece but does not want to be involved in the separate financial discussion that will ensue. The young publishing house Edition Juliane Klein finally sends updated patches on CD to the customer and their composers see it as their duty to update their patches.” (Berweck, 2012: 161).

Os compositores vêm-se com o dever de atualizar os materiais necessários à apresentação das suas obras, precisamente, porque a responsabilidade pelo trabalho de preservação tem recaído maioritariamente sobre os mesmos. As editoras têm-se preocupado com a disseminação desses materiais e não propriamente com a sua preservação. Tal como referem Profreman *et al.*: “It is also clear that the responsibility to keep master copies of all the data usually lies with the composer, ready to replace publisher-held copies when necessary [...] On a composers’ death there may be no individual willing or able to take up this task.” (Polfreman *et al.*, 2006: 233). Ou por outras palavras: “For many years, libraries have kept scores, but composers have been responsible for the preservation of their own electroacoustic or live electronics parts.” (Bonardi & Barthélemy, 2008: 5). Sob esta perspetiva é de compreender que a preservação do património musical contemporâneo passa inevitavelmente pela capacidade dos compositores em lidar com a gestão dos seus arquivos musicais pessoais.

Neste contexto é de destacar o relatório intitulado *InterPARES 2 Project - General Study 04 Final Report: Survey of Recordkeeping Practices of Composers*, escrito por Longton, em 2003 e revisto em 2004, que traduz os resultados obtidos através de um questionário enviado a 500 compositores, 161 dos quais o preencheram, no âmbito da iniciativa InterPARES 2 – projeto que primou pela investigação em torno da preservação de documentos digitais. O questionário supramencionado permitiu uma compreensão mais alargada quanto às práticas arquivísticas que, na era digital, têm sido aplicadas por compositores sediados em países de língua Inglesa (Longton, 2004). Longton concluiu que, e passa-se a citar:

- “1. The majority of digital files produced by composers were audio files (2).
2. Almost half (47 percent) of the respondents have lost files they considered valuable through hardware or software obsolescence (13). [...]
4. Question (4) seems to indicate that the participants in this survey are not particularly concerned with archival issues. While 97 percent say they attempt to keep the digital records they produce (3) 100 percent keep them for practical reasons (4). This probably reflects the fact that composers have not, historically, had to concern themselves with preservation [...]
7. Most of the software that composers use (76 percent) is commercial, off-the-shelf products (12). [...]

9. If one thing emerges from this survey, it is that composers work alone. Even when they are officially attached to institutions, the archival and preservation policies and practices of those institutions will seldom touch them.” (Longton, 2004: 1-2).

Pelo exposto pode deduzir-se que grande parte dos compositores não possuem os meios financeiros e humanos e conhecimento técnico necessários para preservar convenientemente os seus registos digitais, apesar de dedicarem esforços à sua preservação. Verifica-se, portanto, que, regra geral, estes vão perdendo documentos devido à obsolescência tecnológica, razão pela qual grande parte dos compositores inquiridos considera ser necessária a implementação de boas práticas arquivísticas, as quais não dominam. Note-se que os documentos só vão sendo atualizando por questões práticas de performance das obras. Isto significa que aquelas composições que não são apresentadas regularmente acabam por colocar sérios problemas à sua continuidade performativa dada a obsolescência dos sistemas de hardware e software. Sistemas esses que, na maioria dos casos, correspondem a material comercial e que, como tal, colocam problemas muito mais acentuados se considerarmos a preservação a longo prazo das obras às quais estão associados (Gagné, 2006).

Na realidade, tais desafios são também enfrentados e partilhados por muitos artistas na área das artes plásticas, que recorrem sobretudo ao uso de tecnologia digital para a criação das suas obras. Nas palavras do conservador do MoMA (Museum of Modern Art, de Nova Iorque) Ben Fino-Radin:

“Many artists I work with have piles of hard drives sitting around with their work on it, and are a bit at a loss as to where to begin to get their digital archive in order. This is a very frustrating position to be in as an artist, especially in the face of limited amounts of time, money, and technical expertise. Practicing digital preservation is challenging even for large and well funded institutions, so it comes as no surprise then that it is quite the task for artists young and old, emerging and blue chip.”¹¹⁷

Como tivemos oportunidade de referir anteriormente, na área das artes plásticas existe um maior suporte institucional quanto à preservação das obras, no entanto, muitas daquelas que são criadas tirando partido da utilização de tecnologia digital, permanecem fora do museu, ao cuidado dos seus autores ou herdeiros. Através de uma série de entrevistas realizadas a vários artistas de *new media art*, Colin Post traçou os desafios que os mesmos enfrentam e as estratégias e atitudes que dedicam à preservação das obras que mantêm nos seus arquivos pessoais. Os principais desafios enfrentados prendem-se com a complexidade das obras, compostas por uma série de elementos, com a obsolescência tecnológica, com a deterioração material, etc. Neste ambiente a documentação tem

¹¹⁷ Citação disponível em: <<https://medium.com/@benfinoradin/digital-preservation-in-the-artist-s-studio-8951e564bb3e#.kbupjwstt>>. Acedida a 5 de janeiro de 2017.

sido a estratégia mais usada pelos artistas para a manutenção da possibilidade de apresentação das suas obras, visto que têm um espaço (físico e virtual) de armazenamento limitado, o que implica que, geralmente, com o término expositivo uma obra deixe de existir. Note-se, no entanto, que esta documentação é, muitas vezes, produzida para uso do próprio artista, que necessita de estar presente a cada processo expositivo, e não tanto com vista à preservação a longo prazo das obras. Aliás, alguns dos artistas inquiridos referem não estar interessados em ser responsáveis por ações de preservação. Ou melhor: “Artists often cannot expend the time, energy, or financial resources to consider preservation, and so they bracket it off as a concern.” (Post, 2017: 726). Este estudo, publicado no artigo “Preservation practices of new media artists: Challenges, strategies, and attitudes in the personal management of artworks”, de 2017, é deveras relevante na medida em que analisa as práticas de preservação privadas dos artistas, em oposição à generalidade da investigação nesta área que é dedicada a obras sob alçada institucional. Nas palavras do autor:

“Much of the existing research [...] attends to preservation challenges and practices at moments in the life cycle in which the new media artwork intersects with institutions, museums, and arts organizations. But what of preservation concerns for artworks that never enter into institutional care? This represents a serious gap in the literature of new media art preservation. [...] Without preservation efforts and research occurring outside of the small subset of institutionally collected new media works, nearly all of this work will not only be inaccessible, but by large undocumented and forgotten.” (Post, 2017: 719).

Reconhecendo-se o risco em que se encontra o tipo de património em causa, foi criada, em 1999, a *Database of Virtual Art* (DVA), agora conhecida como *Archive of Digital Art* (ADA). A mesma tem-se dedicado à documentação de obras dependentes da utilização de tecnologia digital. A referida base de dados ou arquivo online, acessível em <https://www.digitalartarchive.at/nc/home.html>, tem como função disponibilizar informação acerca das obras documentadas (diretamente pelos artistas ou investigadores) e funcionar como uma plataforma de apresentação das mesmas. Apesar de interessante, a documentação disponível no ADA pode variar significativamente de obra para obra, sendo que algumas são apenas descritas sumariamente. Um outro exemplo da preocupação com a preservação de arte dependente do uso de ferramentas digitais é o projeto *ArtBase*, criado também em 1999, neste caso pela Rhizome (organização que apoia a criação, apresentação, discussão e preservação de *net art*) e que funciona igualmente como um arquivo ou coleção *online*, de acesso livre, em <http://rhizome.org/art/artbase/>.

Voltando ao caso musical é de salientar que as instituições dedicadas ao arquivo e preservação do património musical contemporâneo, que usa ferramentas analógicas ou digitais, são bem mais escassas quando comparadas com aquelas que se dedicam à manutenção e divulgação de obras compostas contemporaneamente no âmbito das artes plásticas, para não falar na ausência de

iniciativas como o ADA e a *ArtBase*. No artigo “Ephemeral Music: Electroacoustic Music Collections in the United States”, publicado em 2008, Adriana Cuervo refere que efetivamente são muito poucas as instituições, neste caso norte americanas, a deter coleções associadas a obras musicais eletroacústicas. A autora chega a esta conclusão após ter enviado um questionário, constituído por 15 perguntas, a 499 colegas arquivistas e bibliotecários membros da Music Library Association e da Society of American Archivists’ College and University Archives Section. Das 43 respostas obtidas, 29 dos profissionais inquiridos afirma que as instituições nas quais laboram não detêm este tipo de obras nas suas coleções. Os restantes 14 indivíduos que responderam ao questionário apontam no sentido oposto (Cuervo, 2008). Adriana Cuervo conclui, portanto, que a música eletroacústica criada em ambiente digital “has only been collected by archives and libraries in recent years. [...] This music is slowly disappearing as both custodians and creators are not taking the necessary steps to establish a sustainable long-term access model to preserve these vital cultural expressions.” (Cuervo, 2008: 1).

Com efeito, e usando as palavras do bibliotecário Abdelaziz Abid e de Boyan Radoykov que atualmente dirige a Universal Access and Preservation Section da UNESCO:

“A large part of the vast amounts of information produced in the world is born digital, and comes in a wide variety of formats: text, database, audio, film, image. For cultural institutions traditionally entrusted with collecting and preserving cultural heritage, the question has become extremely pressing as to which of these materials should be kept for future generations, and how to go about selecting and preserving them. This enormous trove of digital information produced today in practically all areas of human activity, and designed to be accessed on computers, may well be lost unless specific techniques and policies are developed to conserve it.” (Abid & Radoykov, 2002: 64).

Isto serve para dizer que as poucas instituições dedicadas ao arquivo e preservação de obras musicais eletroacústicas enfrentam, igualmente, a difícil tarefa de preservar e divulgar os seus arquivos musicais, sobretudo aqueles que se compõem com base em registos digitais. A preservação dos documentos associados às obras ali representadas, tem-se revelado uma empreitada de difícil envergadura. Basta citar os casos do IRCAM e do INA-GRM, em França, duas das maiores instituições internacionais nesta área, as quais possuem arquivos significativos de obras musicais compostas desde meados do século XX.

O centro de investigação INA-GRM fundado, em 1948, por Pierre Schaeffer, e um dos mais antigos grupos de investigação em música eletroacústica, tem vindo, desde a sua origem, a arquivar um conjunto significativo de obras e documentos, agora reunidos na biblioteca designada *Acousmathèque*. Nesta biblioteca existe, entre outros materiais, uma grande coleção de fitas

magnéticas, que desde sensivelmente a década de 90, tem sido alvo de programas e estudos ao nível da sua preservação, restauro e digitalização (Teruggi, 2001).

Em 1970, Pierre Boulez foi convidado por Georges Pompidou a criar e dirigir um instituto especializado em pesquisa e criação musicais sob a égide do Centro Pompidou. Desde então, o IRCAM tem-se constituído com base num considerável arquivo musical. Atualmente, este instituto de investigação e criação musical conta com diversos departamentos, um dos quais, o Centro de Recursos, é composto por uma biblioteca que alberga o referido arquivo. Aqui encontram-se arquivadas não apenas partituras, mas também outros documentos como patches, gravações de concertos, artigos, etc.¹¹⁸

Apesar da relevância de ambas as instituições apontadas, as mesmas enfrentam problemas ao nível da preservação e disseminação dos seus arquivos musicais. Nada melhor aqui, do que ler o testemunho do compositor Miguel Azguime, o qual foi proferido no âmbito de uma das sessões da iniciativa *SOS Digital*, que decorreu na Torre do Tombo, a 18 de junho de 2015, sob a epígrafe ‘Património sonoro e fonográfico’. É de compreender que a iniciativa supramencionada reporta ao contexto do projeto *Continuidade Digital*, do qual já se falou no primeiro capítulo desta dissertação. Acresce que o testemunho de Miguel Azguime, transcrito a seguir, se insere no âmbito da sua atividade enquanto elemento do conselho executivo do CIIMP (Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa):

“As obras musicais originalmente em formato digital, de há cerca de 15/20 anos perderam-se quase todas. Eu aqui tenho uma primeira referência extremamente assustadora... Nós fazemos parte de uma rede europeia, enfim, de várias redes internacionais ligadas a esta problemática, mas há, nomeadamente, uma que tem a ver com os arquivos e envolve como entidade principal o INA (Institut National de l’Audiovisuel) em França, onde tudo ao longo de várias décadas tem sido arquivado e guardado. Contudo, mesmo nesse contexto, no que diz respeito ao repertório analógico de música eletroacústica, 20% das obras já estão perdidas. Aquelas que nasceram em digital 50%. E se passarmos para o domínio das obras musicais em código, que eu vou explicar um pouco mais à frente, a situação é tanto mais grave... Por exemplo, no IRCAM 80% das obras estão perdidas. [...] 80% das peças feitas no IRCAM nos últimos 30/40 anos já não se conseguem tocar, ouvir, reproduzir, ou voltar a apresentar.”¹¹⁹

Note-se que quando em referência a ‘obras musicais em código’, Miguel Azguime se está a referir a peças como é exemplo *Itinerário do Sal*, que usam uma linguagem de programação informática

¹¹⁸ Informação constante no site do IRCAM, disponível em: <<https://www.ircam.fr/lircam>>. Acedido a 11 de janeiro de 2017.

¹¹⁹ Transcrição e edição de Andreia Nogueira a partir da gravação em vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=neDshJKUZms&feature=youtu.be>>. Acedido a 6 de dezembro de 2017.

específica no momento de apresentação. Voltemos agora ao conteúdo do depoimento em escrutínio e que interessa debater. Primeiro, é importante salientar que os valores apresentados pelo compositor podem não corresponder totalmente à verdade, visto que essa informação não se encontra expressa, por exemplo, em artigos científicos escritos por membros das instituições em causa. No entanto, não deverão fugir muito da realidade. É agora importante que se retome parte do que já foi dito no primeiro capítulo desta dissertação, nomeadamente no que diz respeito ao facto de que muito poucas obras compostas nas décadas de 50, 60 e 70, com exceção das de Boulez, Stockhausen, Ligeti e Berio, continuam regularmente a ser apresentadas (Griffiths, 2010). Em segundo lugar, não obstante o testemunho de Miguel Azguime, há que considerar que em resposta à rápida obsolescência tecnológica e consequente perda de documentos, as instituições apontadas têm procurado refletir seriamente sobre as melhores práticas a aplicar tendo em vista a preservação desses registos e subsequente manutenção das obras musicais que lhes estão associadas. Basta ver que tanto o INA-GRM como o IRCAM têm estado envolvidos em diversos projetos que procuram debater e apresentar soluções para o problema. A saber: InterPARES, MUSTICA, PRESTO, CASPAR, só para citar os mais relevantes.

O projeto InterPARES, lançado em 1998, procura desenvolver conhecimento relativamente à preservação de documentos digitais autênticos, numa perspetiva arquivística. A investigação desenvolvida no âmbito deste projeto abordou primeiramente registos administrativos e legais, passando a incluir mais tarde casos de estudo vindos das artes (Roeder, 2009). Neste contexto é de apontar para o projeto MUSTICA (2003-2004), que funcionou como um caso de estudo dentro da iniciativa InterPARES 2 (2002-2007). O mesmo foi coordenado pela Universidade de Tecnologia de Compiègne, em colaboração com as instituições francesas supramencionadas, desenvolvendo-se investigação em torno da preservação de obras musicais contemporâneas dependentes do uso de documentos digitais (Bonardi & Barthélemy, 2008). Neste enquadramento foi desenvolvido um sistema interativo para a catalogação e acesso aos diferentes componentes de 69 obras compostas por 48 compositores (Cuervo, 2008). O projeto MUSTICA também serviu de base para o estabelecimento de dois conjuntos de diretrizes para a produção, manutenção e preservação a longo prazo de registos digitais: um para os criadores dos registos e outro para os responsáveis pelo seu arquivo e gestão.¹²⁰ Acresce que a investigação desenvolvida no âmbito do referido projeto se baseou no princípio de que, para a interpretação de um documento digital associado a uma obra musical, é necessário conhecimento acerca das condições de composição, performance e receção dessa obra, pelo que não basta preservar o documento em si, mas é também necessária a manutenção de informação complementar indispensável à sua interpretabilidade. A fim de se alcançar os objetivos propostos, os investigadores do projeto realizaram entrevistas e

¹²⁰ Diretrizes disponíveis, respetivamente, em: <http://inter pares.org/ip2/display_file.cfm?doc=ip2_preserver_guide_lines_booklet--portuguese.pdf> e <http://inter pares.org/ip2/display_file.cfm?doc=ip2_preserver_guidelines_booklet--portuguese.pdf>. Acedidos a 11 de janeiro de 2017.

estabeleceram colaboração com compositores, técnicos e arquivistas afiliados ao IRCAM e ao INA-GRM (Bachimont *et al.*, 2003). A missão fundamental do projeto MUSTICA passou, portanto, por contribuir para o aumento da capacidade dos compositores e arquivistas em preservar e aceder aos registos associados à criação, performance e receção da música eletroacústica criada na era digital (Bachimont *et al.*, 2003). De notar ainda que o inquérito mencionado no início deste subcapítulo, da autoria de Longton, reporta a este contexto.

Neste encadeamento há que salientar, igualmente, a participação do INA no projeto PRESTO, iniciado em 2001, o qual contou também com a participação da RAI e da BBC (British Broadcasting Corporation). No âmbito deste projeto teve-se como objetivo: i) conduzir um estudo inicial sobre o volume de arquivos audiovisuais europeus; ii) desenvolver máquinas e ferramentas especialmente adaptadas ao arquivo desses documentos; e iii) resolver problemas relacionados maioritariamente com a melhoria do controlo de processos de digitalização (Teruggi, 2004). Segundo o compositor Daniel Teruggi:

“The results of the survey conducted on European holdings proved quite simply staggering: for broadcast archives alone, the estimate was in the order of 50 million hours of audio, film and video material. But for all audiovisual archives, the estimate doubled, bringing the figure to almost 100 million hours! Only 2% is preserved and an even smaller amount is digitized, accessible and browsable online. It was then clear that, unless a major initiative was brought to bear, most audiovisual archives would disappear due to chemical degradation and technological obsolescence, as the investment required to sustain a programme of systematic preservation would be almost impossible to drum up in the light of current preservation costs. Concerted action had to be taken to inform both the political and cultural communities to make them sensible of the magnitude of the problem and the real danger of losing this aspect of our cultural heritage altogether” (Teruggi, 2004: n.d.).

Claro que desde 2004, ano de publicação da citação precedente, muito trabalho tem sido desenvolvido, contudo não deixam de ser assustadores os números apontados. Também não deixa de ser pertinente a chamada de atenção para o facto da acessibilidade aos documentos ser reduzida ou praticamente inexistente à data. Felizmente, outras iniciativas e projetos se lhe seguiram, como é caso do projeto europeu CASPAR (2006-2009), no âmbito do qual se teve como objetivo abordar, uma vez mais, a preservação de informação digital (Guercio, *et al.*, 2007; Bonardi, *et al.*, 2008a & b; Bonardi & Barthélemy, 2008). De entre os 17 participantes do projeto, é de destacar a colaboração do IRCAM. A mesma tornou-se fundamental, uma vez que com o projeto CASPAR se procurou recolher e preservar tanto informação científica como de conteúdo cultural (Rudi & Bullock, 2011), através da implementação do standard de preservação OAIS (Open Archival Information System), testando-se a sua validação em várias obras de arte de natureza performativa.

As principais diretrizes que se produziram relativamente à preservação de obras musicais, estão relacionadas com o desenvolvimento de ferramentas de exportação de patches de Max/MSP e de caracterização abstrata das operações envolvidas na performance de uma obra (Vinet, 2007).

Tudo isto para demonstrar que se este é o panorama associado a instituições de renome, como as apontadas, não é, portanto, de estranhar a dificuldade dos compositores em manter os seus arquivos privados, os quais albergam uma parte significativa da produção musical contemporânea. Condição esta que é particularmente evidente no caso nacional, uma vez que, como já se disse, não existe nenhum arquivo fonográfico, ou outras instituições vocacionadas especificamente para acolher, arquivar e preservar a música do nosso tempo e os registos daí resultantes. Por outras palavras, a música contemporânea erudita nacional para além de pouco divulgada e difundida encontra-se representada sobretudo nos arquivos privados dos próprios compositores, os quais são, muitas vezes, contactados diretamente aquando da necessidade de se obter determinada partitura ou outros documentos indispensáveis. De destacar, no entanto, o trabalho do CIIMP, que nos últimos anos tem procurado disponibilizar online o maior número possível de partituras, bem como outros materiais afetos às obras. Há que referir, no entanto, que este centro não é um arquivo. O mesmo tem como função primordial dar a conhecer a música e os músicos portugueses e não necessariamente investigar sobre as questões ao nível da preservação.¹²¹

No encaço desta exposição é, igualmente, de apontar para o facto de que os poucos espólios musicais, relativos a determinada atividade composicional decorrida no séc. XX, ao cuidado de instituições nacionais, como a BN, desafiam a capacidade dos profissionais que aí laboram. Isto acontece, precisamente porque essas instituições não estão especificamente direcionadas para a preservação do tipo de documentos associados aos arquivos musicais em causa, que podem incluir desde partituras manuscritas, a ficheiros áudio, em suporte analógico ou digital, patches, entre outros documentos. Para além disto, os referidos profissionais não estão instruídos para o desenvolvimento de toda uma documentação apropriada à preservação dos documentos arquivados, uma vez que, como já se disse, não chega que se conservem os registos, é igualmente necessária a preservação do contexto de apresentação das obras, desde a sua criação até à sua realização em performance. Isto é, a compreensão de uma obra musical não se faz apenas pela leitura do(s) documento(s) arquivado(s), mas pela capacidade da informação nele(s) contida ser usada na performance musical, o que lega um outro nível de complexidade à preservação do património musical contemporâneo (Cuervo, 2011). Por outras palavras:

“Archives tend to focus on a singular end product, yet performances are constantly in a state of becoming and have no definable end. The archive consequently enforces a false sense of completeness on a performance event that’s part of a much wider work. It is impractical to

¹²¹ Informação disponível em <www.mic.pt>. Acedido a 12 de janeiro de 2017.

separate individual instantiations of a performance from the process of their creation, and unrepresentative to force them to fit this model of archives. Instead we should explore models that encourage records to evolve and be contested as performance itself constantly develops and is reinterpreted.” (Jones *et al.*, 2009: 5).

Mostra-se agora pertinente trazer para a discussão o caso dos arquivos de Jorge Peixinho (parte dele, sendo que a restante se encontra em posse dos filhos de Clotilde Rosa) e de Constança Cadpeville, depositados, respetivamente, no Arquivo Municipal do Montijo e na BN. No caso do espólio de Jorge Peixinho, e apesar dos documentos reunidos já terem sido catalogados, existe ainda muito trabalho a desenvolver. Falta, por exemplo, realizar uma intervenção de limpeza, consolidação e digitalização das fitas magnéticas.¹²² O mesmo se passa em relação à generalidade das fitas magnéticas que fazem parte do espólio documental de Constança Capdeville¹²³, sendo que algumas foram já digitalizadas no âmbito da presente investigação doutoral, em colaboração com Ana Filipa Magalhães, cujo doutoramento se foca mais especificamente na preservação deste tipo de suportes. Infelizmente tanto a BN como o Arquivo Municipal do Montijo não possuem os recursos tecnológicos, humanos e financeiros para assegurar convenientemente a salvaguarda de registos áudio sobre suporte em fita magnética. Porém, no que respeita à obra de Constança Capdeville, a continuidade de algumas das suas criações está dependente da capacidade desses registos perdurarem no tempo, como ficou evidente com o caso de *Libera me*, já discutido nesta dissertação.

Pelo exposto é de compreender que estes e outros materiais associados a arquivos musicais, sobretudo os contemporâneos, não podem ser tratados como documentos fechados e estáticos, sendo que, para além de todo o trabalho arquivístico necessário, é também essencial a produção de uma documentação consistente. De outra forma de nada serve ter os materiais convenientemente acondicionados, catalogados ou digitalizados. É também premente todo um trabalho documental para o qual arquivistas não estão treinados nem preparados, visto que essa documentação não passa apenas pela criação de meta-informação, mas pela produção de uma documentação adequada, que se baseia na recolha de testemunhos e memórias. Os casos de estudo abordados nesta dissertação são exemplos claros dessa realidade ou necessidade.

Note-se que nos estamos a referir a espólios de compositores já ausentes, que estão agora sob alçada institucional, mas que até aqui foram sendo mantidos pelos próprios ou pelos seus herdeiros. Este cenário estende-se a praticamente todos os compositores nacionais da mesma geração de Jorge Peixinho e Constança Capdeville e posteriores. Disto decorre que a continuidade do nosso legado musical recente, depende totalmente do trabalho que os compositores estejam a dedicar ou tiverem

¹²² Informação transmitida em visita ao Arquivo Municipal do Montijo, a 6 de janeiro de 2015.

¹²³ Informação transmitida em visita à BN, a 6 de fevereiro de 2015.

dedicado à manutenção dos seus arquivos pessoais. Por outras palavras, falar sobre a preservação do património musical contemporâneo nacional, passa inevitavelmente por perceber quais as práticas arquivísticas e documentais que têm sido implementadas pelos compositores portugueses, se é que o têm feito.

Já sabemos que, a nível internacional, grande parte dos compositores não possuem os recursos financeiros e humanos necessários para tratar convenientemente os seus arquivos e, por isso, garantir a continuidade performativa das suas obras. Mas e em Portugal? Estarão os compositores nacionais a tomar as medidas necessárias para salvaguardar os seus arquivos musicais pessoais e naturalmente as suas obras? Que tipo de documentos mais produzem e arquivam? Será que alguma vez deixaram de apresentar uma obra devido a problemas de obsolescência tecnológica? Terão por hábito documentar as suas composições?

Partindo destas questões segue-se uma reflexão que pretende averiguar o estado das práticas documentais e arquivísticas dos compositores portugueses, para melhor se compreender de que forma é que essas práticas condicionam ou podem vir a condicionar a preservação da memória da nossa herança musical contemporânea nacional. Só assim se conseguirão delinear estratégias de preservação adequadas à realidade portuguesa, nos seus desafios e contingências.

X.II Um inquérito sobre as práticas arquivísticas e documentais dos compositores nacionais

Os compositores nacionais contemporâneos têm sido os únicos responsáveis pela preservação das suas criações artísticas. Não gozam do mesmo enquadramento institucional de vários artistas plásticos, cujas obras, ao serem musealizadas, passam a lograr de pessoal especializado na sua preservação. No caso da música mantém-se a questão: Como garantir a salvaguarda do património recente, na ausência de estratégias concertadas de arquivo e de preservação da memória de um legado intangível, que assume, em muitos casos, uma efemeridade extrema não representável na tradicional notação musical? Verificou-se que seria pertinente e mesmo indispensável conhecer as práticas que em meio composicional têm sido dedicadas ao arquivo e à preservação do património musical contemporâneo nacional. Para tal, e sem métodos convencionais facilmente aplicáveis, revelou-se necessário desenvolver uma metodologia própria que, no caso vertente, consistiu na elaboração e submissão de um questionário aos compositores nacionais. A informação que a seguir se apresenta, parte da descrição do enquadramento e da análise e tratamento dos dados associados ao referido questionário, através da utilização do software de tratamento estatístico Statistical Package for the Social Sciences (SPSS, versão 23). Acresce que os resultados apresentados compreendem uma análise estatística descritiva.

Enquadramento

Pensar o Futuro do Património Musical Contemporâneo Nacional foi a designação atribuída ao questionário supramencionado, o qual foi enviado, em três momentos (a 29 de junho de 2016; 18 de outubro de 2016; e a 2 de dezembro de 2016), a 113 compositores nacionais, sendo que se obtiveram, no total, 53 respostas. É aqui de salientar a adesão positiva dos compositores portugueses ou estrangeiros residentes desde longa data em Portugal, uma vez que 46,9% dos inquiridos respondeu ao questionário. Se compararmos estes valores com os dos dois questionários referidos na secção anterior, a diferença é significativa, no caso positivamente. Acresce que foi usada a aplicação Google Drive, que disponibiliza gratuitamente formulários online de criação e análise de questionários. O link associado ao questionário, assim elaborado, foi depois enviado aos 113 compositores mencionados. Os nomes e endereços de email dos compositores contactados foram reunidos mediante pesquisa no site do CIIMP, aos quais se somaram também contactos conhecidos da autora desta dissertação.

Ao nível da estrutura, o questionário foi organizado em duas partes. Na primeira, foi pedido aos compositores que nos informassem quanto ao seu nome (resposta não obrigatória), idade, sexo, cidade de residência e de exercício da atividade profissional principal e habilitações académicas. Por seu lado, a segunda parte focou os assuntos específicos em escrutínio, mediante a colocação de 17 questões, formuladas em diversas tipologias: escolha múltipla (escolha de uma opção entre várias), texto (resposta sob a forma de texto livre em apenas uma linha), texto de parágrafo (idêntica à anterior, mas com possibilidade de escrita em várias linhas) e caixa de verificação (é dada a hipótese de se escolher e selecionar várias opções de uma lista). Resta salientar que as questões colocadas foram elencadas tendo em consideração quatro aspetos fundamentais, nomeadamente:

- Enquadramento e caracterização da atividade composicional (questões: A sua fonte de rendimento principal advém da atividade de composição musical? Quando começou a compor? Que tipo de obras compõe? Todas elas são fixadas em notação musical convencional? Compõe recorrendo à utilização de software de composição e manipulação sonora [e.g. Max/MSP, PD, CSound, etc.]?)
- Identificação das práticas arquivísticas e documentos associados à atividade de composição musical do compositor (questões: Que tipo de documentos resultam do seu trabalho de criação musical? Considera importante que o conteúdo dos documentos que produz esteja sempre disponível? Já perdeu ou deixou de conseguir ter acesso ao conteúdo de alguns desses documentos? Dispõe dos recursos necessários à manutenção da acessibilidade ao seu conteúdo? Quando dá por terminada uma obra costuma guardar todos os documentos que daí resultam?)

- Perspetiva do compositor quanto à continuidade das suas obras, em particular, e do património musical contemporâneo nacional, em geral (questões: Tem conhecimento de alguma obra sua ou de outro compositor que tenha deixado de ser apresentada devido à obsolescência tecnológica? Já esteve envolvido em alguma iniciativa que tivesse como objetivo recuperar ou assegurar a continuidade performativa de uma obra? Alguma vez pensou sobre o futuro do património musical contemporâneo nacional? Interessa-se por este tema? Considera que as suas obras podem vir a ser apresentadas no futuro, mesmo na sua ausência? Acha importante a preservação das suas obras no sentido das gerações futuras as poderem experienciar em performance?)
- Especificação das práticas documentais relacionadas com a atividade de criação musical do compositor (questões: Tem por hábito documentar as suas obras? Que tipo de documentação produz? Porque o faz? Considera que, existindo a documentação necessária qualquer obra pode ser preservada para o futuro?)

Questionário: *Pensar o Futuro do Património Musical Contemporâneo Nacional*

Nome

← questão de texto

Idade*

Sexo*

- Feminino
 Masculino

← questão de escolha múltipla

Cidade*

(onde usualmente reside e exerce a atividade profissional principal)

Habilitações Académicas*

- Doutoramento
 Mestrado
 Licenciatura
 Outra(s):

← questão de caixa de verificação

1. Quando começou a compor?*

- Década de 60
- Década de 70
- Década de 80
- Década de 90
- A partir do ano 2000
- Outro:

2. A sua fonte de rendimento principal advém da atividade de composição musical?*

- Sim
- Não

↙ questão de texto de parágrafo

2.1. (Se respondeu não na questão anterior) Que outra(s) atividade(s) exerce para subsistir?

3. Que tipo(s) de obras compõe?*

- Música eletroacústica sobre suporte
- Música mista (música eletroacústica sobre suporte + música para instrumento(s))
- Música para computador com eletrónica em tempo real
- Teatro Musical
- Instalações sonoras
- Música de câmara
- Ópera
- Música para orquestra e/ou coro e/ou instrumento solo
- Obras multimédia
- Música para filme
- Outro(s):

4. Todas as obras que compõe são fixadas em notação musical convencional?*

(aqui pretende-se compreender se produz uma partitura de notação convencional sempre que compõe uma obra)

- Sim
- Não

4.1. (Se respondeu não na questão anterior) Queira dar alguns exemplos.

5. Compõe recorrendo à utilização de software de composição e manipulação sonora (e.g., Max/MSP, PD, CSound, etc.)?*

- Sim
- Não

5.1. (Se respondeu sim na questão anterior) Que software mais utiliza?
(aqui pretende-se compreender se usa software comercial ou proprietário)

6. Quais dos seguintes documentos/elementos resultam do seu trabalho de criação musical?*(
contemplam-se aqui apenas elementos de notação/fixação da obra necessários à performance musical)

- Partituras
- Som gravado sobre suporte (em fita magnética)
- Som gravado sobre suporte (em CD, pen-drive, etc.)
- Patches para o controlo de software de composição musical (e.g., Max/MSP, PD, CSound ...)
- Ficheiros áudio (e.g., AIFF, MP4, WAV...)
- Ficheiros de escrita musical (e.g., FINALE, SIBELIUS...)
- Ficheiros vídeo (e.g., AVI, MOV ...)
- Slides analógicos
- Outro(s):

7. Já perdeu ou deixou de conseguir aceder ao conteúdo de alguns destes documentos?*

- Sim
- Não

7.1. (Se respondeu sim na questão anterior) Descreva o(s) motivo(s) dessa(s) perda(s) ou falta de acessibilidade.
(para o presente estudo seria importante que fornecesse alguns exemplos concretos da sua prática)

7.2. (Se respondeu não na questão 7) Que tipos de iniciativas desenvolve para o evitar?

- Atualização/ Migração constante dos documentos (para formatos atuais)
- Criação de várias cópias, guardadas em diversos suportes e locais
- Outro(s):

8. Considera importante que o conteúdo dos documentos que produz esteja sempre acessível?*

- Sim
- Não

8.1. (Se respondeu sim na questão anterior) Dispõe dos recursos necessários à manutenção da acessibilidade ao conteúdo desses documentos?

- Sim
- Não

9. Quando dá por terminada uma obra costuma guardar todos os documentos que daí resultam?*

- Sim
- Não

9.1. (Se respondeu sim na questão anterior) Porque o faz?

- Com propósitos arquivísticos
- Para uso futuro – em performance
- Para uso futuro – em novas criações musicais
- Outro(s):

10. Tem conhecimento de alguma obra sua ou de outro compositor que tenha deixado de ser apresentada devido à obsolescência tecnológica?*

- Sim
- Não

10.1. (Se respondeu sim na questão anterior) Descreva sinteticamente.

11. Alguma vez pensou sobre o futuro do Património Musical Contemporâneo Nacional?*

- Sim
- Não

12. Interessa-se por este tema (Preservação do Património Musical Contemporâneo Nacional)?*

- Sim
- Não
- É-me indiferente

13. Considera que as suas obras podem vir a ser apresentadas no futuro, mesmo na sua ausência?*

- Sim – todas
- Sim – quase todas
- Sim – algumas
- Não – nenhuma

14. Acha importante a preservação das suas obras no sentido das gerações futuras as poderem experienciar em performance?*

- Sim
- Não
- É-me indiferente

15. Já alguma vez esteve envolvido em alguma iniciativa que tivesse como objetivo recuperar ou assegurar a continuidade de uma obra?*

- Sim
- Não

15.1. (Se respondeu sim na questão anterior) Descreva sinteticamente.

16. Considera que existindo a documentação necessária, qualquer obra pode ser preservada para o futuro?*

(o termo preservação é aqui entendido em referência à capacidade da obra ser apresentada em concerto)

- Sim
- Não

16.1. (Se respondeu não na questão anterior) Especifique sinteticamente.

17. Tem por hábito documentar as suas obras?*

- Sim – sempre
- Sim – muitas vezes
- Sim – às vezes
- Não

17.1. (Se respondeu sim na questão anterior) Porque o faz? E que tipo de documentação produz? (pretende-se aqui perceber se a documentação que gera contempla apenas a partitura e outros elementos necessários à performance musical, ou se, por outro lado, engloba também informação sobre o processo criativo, as suas intenções artísticas, o contexto de criação das obras, registos áudio e/ou vídeo de performances das obras, etc.)

* Questão de resposta obrigatória

Resultados

Em primeiro lugar, e a par da constatação da elevada taxa de resposta ao questionário em escrutínio, é de apontar para o facto de que vários compositores de renome se prestaram a colaborar neste contexto, nomeadamente Luís Tinoco, António Pinho Vargas, Adriana Sá, Isabel Pires, Cândido Lima, Pedro Rebelo, João Pedro Oliveira, Tomás Henriques, Álvaro Cassuto, Fernando Lapa, Miguel Azguime, António de Sousa Dias, entre muitos outros, sendo que 10 dos 53 compositores inquiridos não se identificaram.¹²⁴ A média de idades dos 53 compositores que participaram no questionário é de 48 anos, num universo de 8 mulheres (15,1%) e 45 homens (84,9%), com idades compreendidas entre os 29 e 77 anos, tal como nos é dado a comprovar pelo diagrama de caule e folhas seguidamente apresentado.

| Frequência | Caule | Folhas |
|------------|-------|--------------------|
| 1 | 2 | 9 |
| 12 | 3 | 003345678899 |
| 18 | 4 | 112233444456688888 |
| 16 | 5 | 0002345566666799 |
| 3 | 6 | 457 |
| 3 | 7 | 677 |

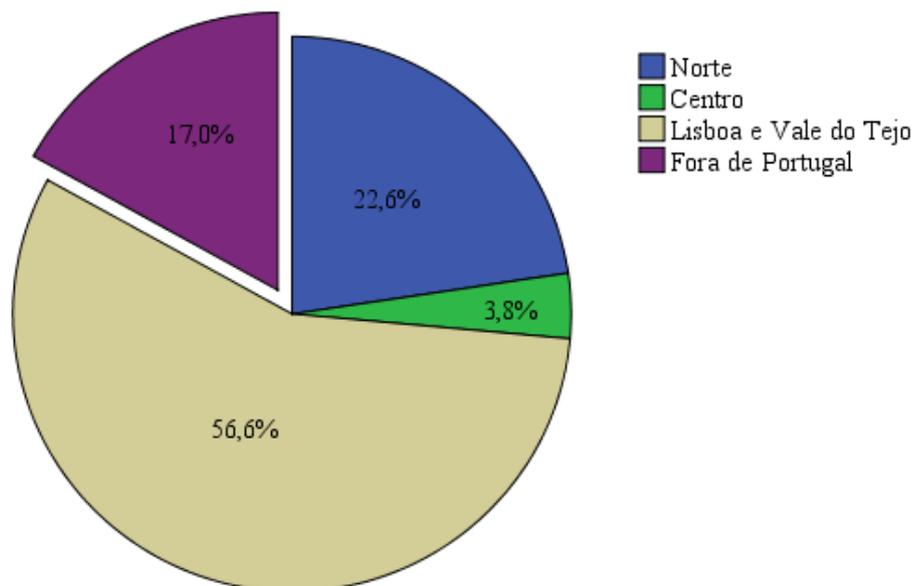
Largura do caule: 10; Cada folha: 1 caso

Dos 53 compositores inquiridos, 44 (ou 83%) exercem a sua atividade profissional principal em Portugal (12 na zona norte – Porto, Braga, Matosinhos e Vila do Conde; 2 na zona centro – Guarda

¹²⁴ A todos o nosso muito obrigado.

e Castelo Branco; e 30 na zona de Lisboa e Vale do Tejo – Lisboa, Malveira da Serra e Estoril) e os restantes em países como os Estados Unidos da América, Alemanha, Irlanda do Norte, Emirados Árabes Unidos, Brasil e Eslováquia.

Região nacional de residência e exercício da atividade profissional principal dos compositores inquiridos



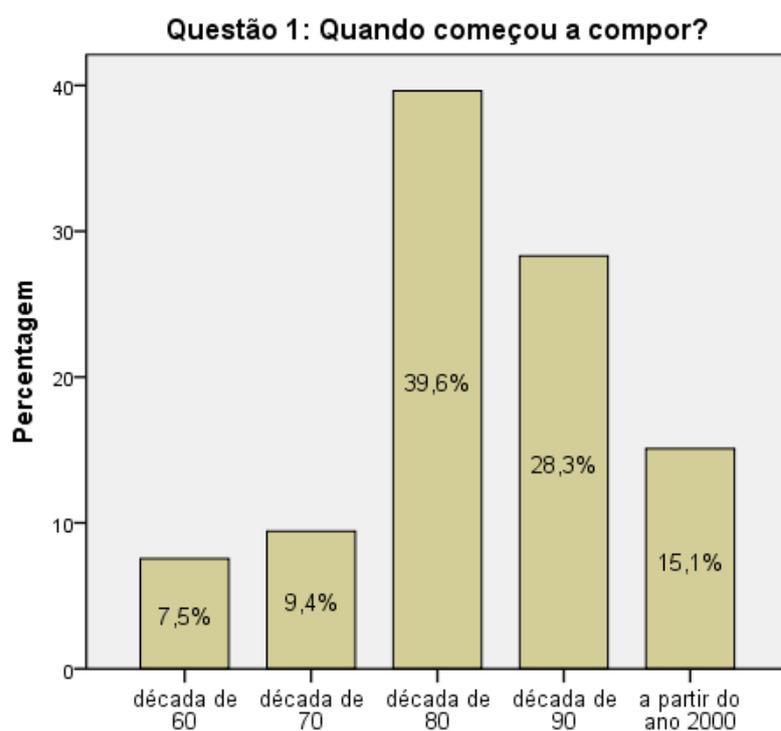
De salientar, igualmente, que 27 dos inquiridos possuem doutoramento, o que corresponde a 50,9% dos indivíduos. Dos restantes, 24 detêm mestrado ou somente licenciatura, em proporções quase idênticas. Apenas 2 dos compositores que responderam ao questionário apresentam habilitação académica inferior.

Habilitações Académicas

| | Frequência | | % |
|--------------------------------|------------|-----------|------|
| | Feminino | Masculino | |
| Doutoramento | 6 | 21 | 50,9 |
| Mestrado | 1 | 10 | 20,8 |
| Licenciatura | 1 | 12 | 24,5 |
| Habilitação académica inferior | 0 | 2 | 3,8 |
| Total | 8 | 45 | 100 |

É agora tempo de analisar os resultados obtidos no que respeita à caracterização da atividade composicional dos inquiridos. A grande maioria dos mesmos, 21 deles, iniciou a sua atividade de

criação musical na década de 80. Dos remanescentes, 15 fizeram-no na década de 90, 8 a partir do ano 2000, 5 na década de 70 e 4 na década de 60. Note-se ainda que, no total dos 53 compositores, apenas 6, o que perfaz 11,3%, tem como fonte de rendimento principal a composição musical. Todos os outros exercem esta atividade em complemento, sobretudo ao trabalho docente, de instrumentista/ maestro, à investigação musicológica, entre outras ocupações, que no caso de João Godinho compreende o “Aluguer mobilado de apartamentos para turistas”.



Em relação à tipologia das obras compostas pelos compositores nacionais inquiridos, constata-se que 77,4% dos mesmos compõe música de câmara. Simultaneamente, 75,5% dos compositores que responderam ao questionário refere compor também música para orquestra e/ou coro e/ou instrumento solo. Segue-se a criação de música dependente do uso de meios eletrónicos. Isto é, dos 53 compositores em causa, 62,3% compõe, igualmente, música mista (música eletroacústica sobre suporte + música para instrumento(s)), 58,5% música eletroacústica sobre suporte, e 43,4% música para computador com eletrónica em tempo real. Estas são as tipologias mais frequentes na criação musical contemporânea dos compositores que responderam ao questionário. Acresce que 34,0% dos compositores concebe também obras multimédia. Já 32,1% dos mesmos refere compor ainda música para filme e 26,4% obras no âmbito do teatro musical. Não tão frequente na criação musical dos compositores inquiridos é a criação de óperas ou instalações sonoras, uma vez que apenas cerca de 20% dos compositores questionados afirma dedicar-se também a estas tipologias artísticas. Alguns compositores, 15,1% dos inquiridos, referem debruçar-se sobre a criação de música para dança. Mais isolados são os compositores que se

dedicam à criação de música para teatro, spots publicitários, para a televisão ou a rádio ou no âmbito do jazz ou da música popular, do pop ou do rock.

Questão 3: Que tipo(s) de obras compõe

| | Frequência | % |
|---|------------|------|
| Música de câmara | 41 | 77,4 |
| Música para orquestra e/ou coro e/ou instrumento solo | 40 | 75,5 |
| Música mista (música eletroacústica sobre suporte + música para instrumento(s)) | 33 | 62,3 |
| Música eletroacústica sobre suporte | 31 | 58,5 |
| Música para computador com eletrónica em tempo real | 23 | 43,4 |
| Obras multimédia | 18 | 34,0 |
| Música para filme | 17 | 32,1 |
| Teatro Musical | 14 | 26,4 |
| Ópera | 13 | 24,5 |
| Instalações sonoras | 12 | 22,6 |
| Música para dança | 8 | 15,1 |
| Música para teatro | 3 | 5,7 |
| Música pop, rock, folk, jazz | 3 | 5,7 |
| Música para spots publicitários | 1 | 1,9 |

Diante desta diversidade artística não é de estranhar que 56,6% dos inquiridos afirme que nem todas as suas obras são fixadas em notação musical convencional. Como explica o compositor Fernando Lapa: “A maior parte das minhas peças utiliza a notação tradicional, mas para a música do nosso tempo é necessário usar muitas vezes outras grafias e notações (que se acrescentam à partitura convencional) e que fazem parte do léxico da música de hoje.”. Por outro lado, diz-nos Carlos Guedes: “Muitas das obras são fixadas em formato digital diretamente ou sob a forma de software”. Já Duarte Dinis Silva comenta que: “O campo da música eletroacústica, assim como aquela que é gerada por computador, sugere a necessidade de notação gráfica e simbolismos. Nos casos da música para cinema, teatro e publicidade, a notação é quase sempre inexistente, uma vez que o processo de construção assenta na sequenciação MIDI e áudio, produzindo diretamente o produto final sem recurso à interpretação.” Alguns compositores referem, inclusivamente, utilizar sistemas de notação gráfica criados pelos próprios, como é o caso de João Castro Pinto, José Júlio Lopes e Adriana Sá. É ainda de mencionar que 60,4% dos compositores que responderam ao questionário afirma usar software de composição e manipulação sonora. Destes, sensivelmente, 62,6% utilizam o software comercial Max/MSP. São também empregues outros software, mas em menor escala. A saber, por ordem decrescente de referenciação: Pro Tools, PD, CSound, Logic Pro, Reaper, Ableton Live, Open Music, Digital Performer, Audacity, SupperCollider, entre outros.

Adriana Sá é a única compositora que menciona utilizar software criado pela própria em colaboração com programadores informáticos.

Considerando agora os documentos produzidos pelos compositores inquiridos, no âmbito da sua atividade composicional já caracterizada, é de destacar que 90,6% dos mesmos afirma que do seu trabalho criativo resultam partituras. Dos 53 compositores que responderam ao questionário, cerca de 70% refere que desse trabalho criativo advêm ainda: i) ficheiros áudio (e.g., AIFF, MP4, WAV, etc.), ii) som gravado sobre suporte em CD, pen-drive, etc.; e iii) ficheiros de escrita musical (e.g., FINALE, SIBELIUS, etc.). 52,8% dos compositores em causa aponta também para a produção de patches como resultado do seu trabalho criativo. Partituras, ficheiros áudio, ficheiros de escrita musical e patches são os tipos de documentos mais produzidos pelos compositores que se prestaram a responder ao questionário em questão. A estes documentos acresce, num âmbito de 35,8% dos compositores inquiridos, a produção de ficheiros vídeo (e.g., AVI, MOV, etc). 30,2% dos compositores questionados refere possuir registos áudio gravados sobre suporte em fita magnética. De considerar, por último, a produção de slides analógicos no contexto do trabalho criativo do compositor Cândido Lima e de outros compositores não identificados.

Questão 6: Quais dos seguintes documentos/elementos resultam do seu trabalho de criação musical?

| | Frequência | % |
|--|------------|------|
| Partituras | 48 | 90,6 |
| Ficheiros áudio (e.g., AIFF, MP4, WAV...) | 38 | 71,7 |
| Som gravado sobre suporte (em CD, pen-drive, etc.) | 37 | 69,8 |
| Ficheiros de escrita musical (e.g., FINALE, SIBELIUS...) | 36 | 67,9 |
| Patches para o controlo de software de composição musical (e.g., Max/MSP, PD, CSound...) | 28 | 52,8 |
| Som gravado sobre suporte (em fita magnética) | 16 | 30,2 |
| Slides analógicos | 3 | 5,7 |

29 dos compositores em causa (ou 54,7% dos inquiridos) já perdeu ou deixou de conseguir aceder ao conteúdo de alguns dos documentos enumerados, sobretudo devido à obsolescência tecnológica de hardware e/ou software, o que está em consonância com os resultados do questionário supramencionado, realizado por Longton. Diz-nos Duarte Silva que, no seu caso, esses problemas se devem a “Atualizações de sistemas operativos, promovendo conflitos com software, avarias em discos externos e pen-drives, e extravio”. Já Adriana Sá comenta que a ausência de acessibilidade ao conteúdo de alguns dos documentos que produz se deve à “falta de organização pessoal, e/ou falta de motivação pessoal para processos adequados de preservação”. Apesar disto 92,5% dos compositores auscultados considera importante que o conteúdo dos documentos que produz esteja sempre acessível. Contudo, apenas 66,0% dos inquiridos afirma dispor dos recursos necessários à manutenção dessa acessibilidade. Acresce que 94,3% dos compositores que

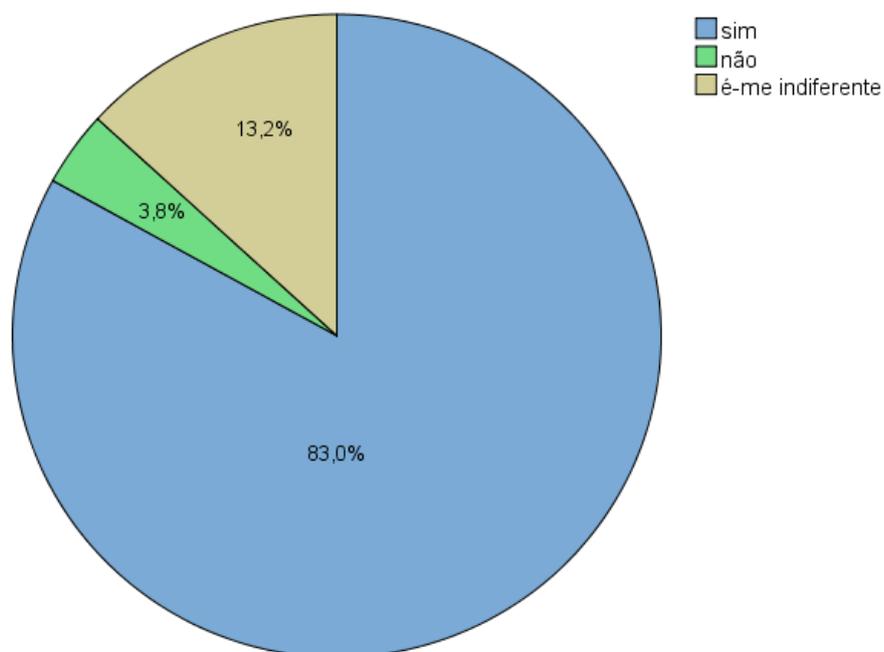
responderam ao questionário tem por hábito guardar todos os documentos produzidos depois de dar por terminada uma obra. Os mesmos fazem-no, curiosamente, sobretudo por questões arquivísticas (81,1% dos compositores), mas também para uso futuro, em performance (66,0% dos inquiridos) ou em novas criações musicais (49,1% dos autores). João Castro Pinto, Miguel Azguime e Mário Laginha acrescentaram às opções disponíveis no questionário, que guardam a documentação produzida com vista ao posterior estudo do processo criativo. Mais especificamente, João Castro Pinto fá-lo “Para consulta e estudo do processo composicional”, Miguel Azguime “para “um dia perceber” como as “coisas” foram feitas” e Mário Laginha “Por vezes gosto de lembrar o processo”.

Com este panorama em mente avancemos para as questões relacionadas com a continuidade das obras, que na realidade são o cerne da problemática que se pretende discutir em relação aos arquivos privados dos compositores. Em primeiro lugar, há que apontar para o facto de 30,2% dos compositores inquiridos ter conhecimento acerca de alguma obra que tenha deixado de ser apresentada devido à obsolescência tecnológica. Diz-nos a este respeito a compositora Isabel Pires: “As minhas primeiras obras com interactividade em tempo real necessitam de ser transcritas para as novas versões dos softwares”. O compositor António de Sousa Dias dá o exemplo da sua obra “estudos para decoração de interiores (1987)” que “foi programada em GFA Basic (Atari)”. Sistema este atualmente obsoleto. Pedro Carneiro diz-nos que, “várias obras para electrónica em tempo real dos velhos tempos do IRCAM (sistema NeXT)” levantam problemas ao nível da sua continuidade performativa, precisamente devido à rápida obsolescência tecnológica. Neste contexto, vários compositores referiram-se a obras da autoria de Jorge Peixinho. Apesar de apenas alguns compositores terem conhecimento acerca de alguma obra que tenha deixado de ser apresentada devido à obsolescência tecnológica, 50,9% daqueles que responderam ao questionário afirma ter estado envolvido em iniciativas que tiveram como objetivo recuperar ou assegurar a continuidade de determinada obra ou corpus de obras. Note-se, no entanto, que muitos dos exemplos dados pelos referidos compositores se reportam a repertório anterior à segunda metade do século XX. Diz-nos Andreia Pinto Correia que esteve “envolvida na recuperação (e posterior performance) da primeira versão do Finale na Sinfonia 1 de Mahler e na sua comparação com a sua versão actual”. Já Luís Carvalho menciona que a sua “dissertação de mestrado incidiu sobre a recuperação e revisão crítica dos 4 concertos para clarinete de José Avelino Canongia, compositor português da transição dos sécs. XVIII-XIX, que se encontravam semi-esquecidos”.

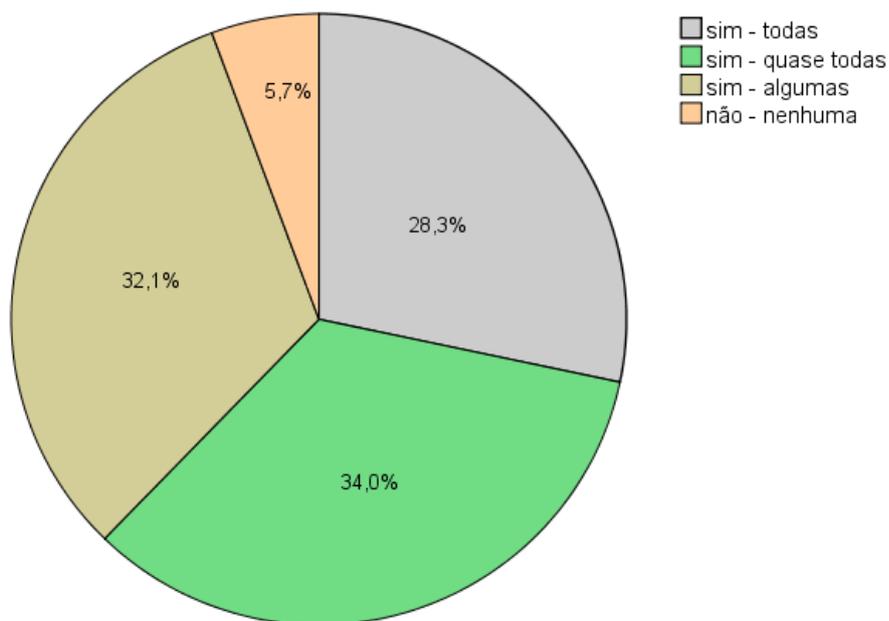
Dos 53 compositores inquiridos, 88,7% comenta já ter pensado sobre o futuro do património musical contemporâneo nacional. Note-se que 44 dos compositores questionados se interessa por este tema. O mesmo é indiferente a 7 dos inquiridos, sendo que não levanta qualquer interesse a dois compositores. À questão: Considera que as suas obras podem vir a ser apresentadas no futuro, mesmo na sua ausência? 18 compositores responderam que sim (quase todas), 17 sim (algumas), 15 sim (todas) e 3 não (nenhuma). Embora se verifique que não será possível apresentar futuramente

muitas obras, na ausência dos compositores 86,8% dos auscultados acha importante a preservação das suas obras no sentido das gerações futuras as poderem experienciar em performance. Aos restantes 13,2% é-lhes indiferente.

Questão 12: Interessa-se pelo futuro do património musical contemporâneo nacional?

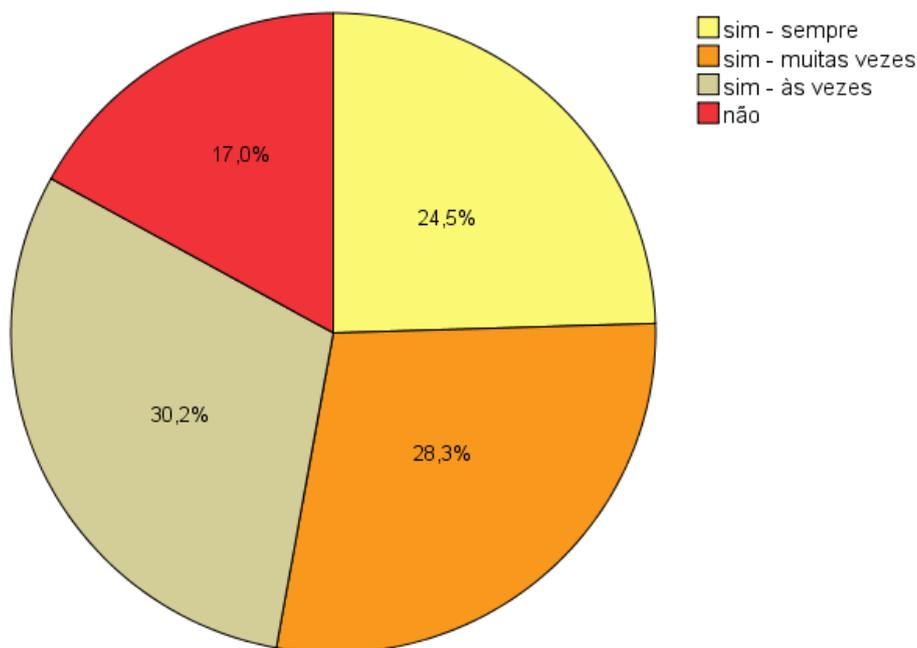


Questão 13: Considera que as suas obras podem vir a ser apresentadas no futuro, mesmo na sua ausência?



No que toca às práticas de documentação dos compositores nacionais é de salientar que, apesar de 77,4% dos compositores inquiridos considerar que havendo a documentação necessária qualquer obra pode ser preservada para o futuro, apenas 13 dos 53 compositores em causa diz ter por hábito documentar sempre todas as suas obras. 15 dos restantes compositores dizem documentá-las muitas vezes e 16 só às vezes. Ficam a restar 9 inquiridos, os quais nunca documentam as suas criações. José Eduardo Rocha diz-nos, a este respeito, que a documentação que produz “Contempla a partitura e outros elementos necessários à performance musical, engloba também informação sobre o processo composicional, as suas intenções artísticas, o contexto de criação das obras, registos áudio e/ou vídeo de performances das obras, etc.”. Também Ângela Lopes produz uma documentação bastante completa. Nas palavras da compositora: “para além de partitura e/ou ficheiros áudio, CD, fita, ou outro suporte, ou mesmo gravação áudio ou vídeo de uma ou outra interpretação, costumo ainda escrever uma nota à obra com a descrição dos processos composicionais, da intenção(ões) do compositor, e os meios necessários à realização da mesma. As minhas partituras são por norma precisas, tento não deixar parâmetros "ad libitum". Determino todos os parâmetros possíveis para que não haja demasiadas flutuações futuras na concretização musical. Faço-o para minimizar o mais possível alterações futuras à minha obra musical. Para que interpretações futuras sejam o mais fiéis possíveis ao pretendido pelo compositor. E para que a minha música dependa o menos possível do intérprete.” Estes dois exemplos são, contudo, as exceções que fazem a regra.

Questão 17: Tem por hábito documentar as suas obras?



Perante o exposto pode assim deduzir-se qualitativamente que:

- i) **Muitos compositores portugueses não estão, necessariamente, interessados em assumir a responsabilidade pela preservação das suas obras, apesar de considerarem que a mesma deve ser assegurada.** Como já foi dito, diversos artistas plásticos apresentam a mesma perspetiva (Post, 2017). De acordo com a artista Hito Steyerl: “I will have to confess immediately that I have no clue of conservation, and whatsoever [...] The question for me is really how to think conservation right now [...] What is it we want to conserve?... or you [conservators] want...! I don’t want to conserve. You want to conserve...”¹²⁵. Neste encadeamento Richard Rinehart afirma que:

“In conversation with me, artist Kevin McCoy related that although he was concerned about the preservation of his works as they enter museum collections, he didn’t want the ghost of preservation to haunt his every creative choice. It falls to those who collect and preserve such works to take the responsibility for deploying relevant standards whenever possible.” (Rinehart & Ippolito, 2014: 61).

Infelizmente, a grande maioria dos compositores portugueses ou estrangeiros não beneficiam do mesmo enquadramento institucional dos artistas plásticos ao nível da preservação das suas obras. Assim, caso os compositores não dediquem os esforços necessários à conveniente preservação dos seus arquivos pessoais e à produção de uma documentação apropriada e sistemática, muitas das suas obras irão cair no esquecimento, vindo a perder-se.

- ii) **Em oposição, embora diversos compositores nacionais mostrem interesse em dedicar trabalho à preservação das suas obras, os mesmos não possuem os recursos humanos e financeiros e o conhecimento técnico necessários, nem o tempo indispensável para a manutenção dos seus arquivos pessoais e para a documentação das suas criações.** Para muitos a responsabilidade pela preservação do património artístico reside, ainda assim, no compositor, artista ou autor (Eckert *et al.*, 2014; Bosma, 2016). A propósito da preservação de obras nascidas em ambiente digital, Hannah Bosma refere que:

¹²⁵ Transcrição de Andreia Nogueira a partir da gravação em vídeo de parte da intervenção da artista Hito Steyerl na sessão introdutória da conferência *Media in Transition* (2015). Acedido a 10 de maio de 2017 <<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/media-transition#open365017>>.

“Since decisions and activities in the production process determine later preservation problems to a large extent, preferably preservation must not take place after the fact, but early in the composition and production processes. Therefore, it is recommended to teach preservation awareness, skills and knowledge at art schools and conservatoria and at workshops for artists, composers, performers, sound engineers and other makers. Simple efforts in an early stage could make enormous differences for the preservation later in the future. As such, the author (composer, artist) is responsible for her/his work and its inherent preservation” (Bosma, 2016: 274).

Sarah Cook acredita que a prática da preservação de *media art* e *time-based art* será eficaz quando colecionadores ou outros (os detentores das peças) valorizarem, verdadeiramente, as suas obras para dedicarem os recursos necessários à sua preservação. De acordo com a autora:

“anything can be preserved if the money and time are put into it. The problem with this is that they don’t want to put the money into it—the collectors, or the investors, or whoever. There is no sense of the value of it, or it is not being articulated. ... It can be preserved; it just needs investment.” (Cook *apud* Eckert *et al.*, 2014: 3).

Voltando ao contexto musical: Terão os compositores os recursos financeiros para fazer tal investimento? Considerando os resultados do questionário supramencionado, é de notar que a grande maioria dos compositores não subsiste dos rendimentos provenientes da composição musical. Logo, não nos parece justo que se lhes exija que dediquem o tempo e o dinheiro que não possuem à preservação de um património que é de todos. Por esta razão, e tal como afirma a historiadora e conservadora de arte contemporânea Rita Macedo: “É consensual que a preservação passa inevitavelmente pelo questionamento do papel institucional.” (Macedo, 2010: 3). Em âmbito musical, esse questionamento deve refletir sobre o papel que entidades como universidades, museus, centros de investigação ou pesquisa, à falta de um arquivo fonográfico nacional ou outro organismo, terão na preservação da nossa herança musical recente.

Conclui-se que os compositores consideram que é importante preservar as suas obras e, por isso, documentá-las, mantendo os registos a elas associadas. No entanto, os mesmos não o têm feito sistematicamente. Tudo isto se torna um círculo vicioso ao percebermos que muitos compositores

não subsistem economicamente da atividade de criação musical. Certamente, também, por isso, não detêm os recursos financeiros e humanos necessários à preservação das suas criações. Com muito boa vontade podem fazer algum trabalho nesse sentido. Todavia, não é possível fazê-lo em relação a todas as obras, caso contrário teriam de olhar constantemente para o passado e ficariam sem tempo para tratar do presente e do futuro que, na realidade, é o que lhes interessa. Verifica-se, assim, a necessidade urgente de constituição de redes interdisciplinares de preservação e novos repositórios ou arquivos de documentação e laboratórios criativos ou outras instituições com a missão de preservar o património musical contemporâneo. Para já vai cabendo aos compositores assegurar a continuidade do seu legado artístico, através da implementação de práticas conscientes de arquivo e documentação. Se estes não o fizerem muito do nosso património musical contemporâneo virá a perder-se.

Terminamos, portanto, chamando à atenção: i) dos compositores para a necessária adaptação das suas práticas arquivísticas e documentais à realidade da preservação do seu legado artístico, que é também o nosso património cultural; e ii) de musicólogos, intérpretes, arquivistas e conservadores, os quais são igualmente convocados a colaborar neste processo. Falta, no entanto, encontrar os recursos humanos e financeiros e as condições institucionais necessários ao estabelecimento eficaz de uma rede interdisciplinar, que assegure a preservação do nosso património musical contemporâneo numa simbiose de profissionais, em que todos são fundamentais à construção de uma nova abordagem imposta pela arte do nosso tempo, de volátil e precária condição.

Conclusão: entre o passado, o presente e o futuro

Quando se acaba uma obra, tira-se-lhe o andaime
Ernesto de Sousa

Respondendo finalmente à questão que titula esta dissertação: Que futuro para o património musical contemporâneo nacional? Consideramos que o das obras usadas como casos de estudo no âmbito desta dissertação, o teatro musical *Libera me*, as criações multimédia *Jogo Projectado I* e *Jogo Projectado II* e a ópera eletroacústica e multimédia *Itinerário do Sal*, será certamente mais promissor do que aquele que se vislumbra para muitas outras obras similares. A maior parte encontra-se em risco de perda, devido ao facto de não existirem instituições responsáveis ou profissionais capacitados com vontade de dedicar trabalho à preservação/ documentação da nossa herança musical contemporânea.

Os compositores nacionais têm sido os únicos responsáveis pela preservação das suas composições. A situação é problemática, uma vez que estes não estão interessados ou não possuem os recursos necessários à aplicação de procedimentos de arquivo e documentação eficazes para a continuidade das suas criações, que empregam, cada vez mais frequentemente, tecnologia digital. Este tipo de tecnologia implica, por sua vez, uma obsolescência tecnológica mais acentuada, o que complexifica ainda mais a tarefa dos compositores contemporâneos. Estes têm já experienciado a dificuldade em aceder ao conteúdo de alguns dos documentos que produzem ou presenciado a inviabilização de apresentação de algumas das suas composições. Infelizmente, não é apenas a obsolescência tecnológica que levanta problemas à preservação do nosso legado musical recente. Tal premissa está relacionada com a constatação de que parte significativa das obras criadas pelos compositores nacionais, desde meados do século XX, não se encontra representada em notação musical convencional, sobretudo aquelas se constituem pelo cruzamento de diferentes saberes artísticos (i.e., música, dança, artes plásticas, teatro, etc.). Para além disto, muitos compositores não têm por hábito documentar sistematicamente todas as suas criações, pelo que não possuem documentação suficiente para a reposição futura das mesmas. Talvez, por isso, poucas são as obras que poderão vir a ser apresentadas no futuro, na ausência dos seus criadores.

Embora o panorama futuro do nosso património musical contemporâneo nacional não seja muito favorável, o destino fatal de muitas obras pode ser prevenido ou retardado, como ficou claro com os casos de estudo abordados nesta dissertação, através de uma estratégia sistemática de documentação. Esta estratégia assenta: i) na recolha de informação publicada e não publicada sobre as obras e autores em estudo, através da realização de investigação empírica com base etnográfica; ii) na triangulação de toda essa informação; e iii) na criação de *cadernos musicais* prescritivos, assentes no uso de diversos recursos intertextuais, e documentação anexa descritiva. Esta divisão foi estabelecida tendo como referência as metodologias aplicadas no âmbito da musicologia histórica, da etnomusicologia, da musicologia empírica e da conservação de arte contemporânea.

Acresce que o referido processo de documentação foi moldado pela noção de múltiplas autenticidades definida e problematizada pelo filósofo Peter Kivy (1995). O referido autor estabelece quatro tipos de autenticidade aplicadas à performance musical, nomeadamente ser fiel: às intenções do compositor; à prática performativa original; ao som gerado numa performance decorrida durante o tempo de vida do compositor; e ao estilo interpretativo do próprio intérprete. Isto significa que a autenticidade de uma performance musical pode residir em qualquer uma das noções supramencionadas, bem como numa visão complementar de todas ou algumas delas. No domínio da conservação e restauro, a filósofa Renée van de Vall, enfatiza a inevitabilidade de escolhas trágicas (Vall, 2005). De forma análoga, pode dizer-se que, ao existir a possibilidade de opção entre diversas noções de autenticidade, seremos sempre confrontados com a escolha (trágica) entre as várias noções supramencionadas, nem sempre compatíveis entre si. Importa ainda frisar que, para o presente cruzamento disciplinar, a referida noção de múltiplas autenticidades é entendida como uma condição essencial na tomada de decisão ancorada na ponderação em torno dos valores inerentes aos objetos alvo de intervenção. Os valores estéticos, artísticos, espirituais, de originalidade, historicidade, funcionalidade, entre muitos outros, devem, nesta perspetiva, ser compreendidos na sua relação com os diferentes tipos de autenticidade abordados. Estes admitem uma pluralidade de interpretações de acordo com os valores atribuídos ao bem patrimonial.

Não obstante a contribuição de Peter Kivy, muitos teóricos, tanto no seio disciplinar da conservação e restauro como da musicologia, continuam a associar a noção de autenticidade unicamente à intenção autoral e aos valores artísticos e estéticos. Todavia, o entendimento de que existem diversas formas autênticas de apresentar uma obra mostra-se muito útil à constituição de uma documentação mais aberta à trajetória das obras e não necessariamente condicionada ao registo das intenções dos autores, como mais vulgarmente acontece. Por exemplo, no caso de *Libera me*, *Jogo Projectado I*, *Jogo Projectado II* e *Itinerário do Sal*, a ideia de que a intenção dos autores é o único veículo para manter a autenticidade em futuras apresentações mostra-se problemática, dada a pluralidade de autorias, intenções, práticas e versões, o que impreterivelmente implica uma multiplicidade de interpretações autênticas.

Com efeito, o futuro de muitas obras, sobretudo daquelas que dependem do meio performativo, sejam elas de *performance art*, *media art* ou de outras artes performativas, só pode ser pensado em estreita relação com o entendimento de que não existe apenas uma forma autêntica de as apresentar. Existem sim várias, inclusivamente no que toca à autenticidade pessoal do sujeito responsável pelos procedimentos de preservação, não sendo as mesmas necessariamente ditadas pelas intenções dos autores.

Este enquadramento teórico quando transferido para o campo da conservação e restauro permite consolidar a ideia de que o conservador de arte contemporânea é efetivamente um co-criador ou mesmo um intérprete, cujas intervenções se alinham com a autenticidade pessoal proposta por Peter Kivy. Para além disto, o mesmo reflete ainda a abordagem biográfica, na qual Renée van de Vall *et al.* (2011) se baseiam para reiterar que o conservador, em especial o de arte contemporânea, deve ser entendido como um gestor de mudança, possuindo a documentação um papel fundamental nessa gestão. A documentação produzida deve assim ser moldada no sentido de possibilitar um conhecimento aprofundado acerca da biografia ou trajetória das obras, o que pode implicar o registo de diferentes intenções, práticas, sonoridades ou visualidades. Em última análise, a documentação produzida, lega ao intérprete a possibilidade de escolha entre diversas formas autênticas de exibição ou apresentação, como nos é dado a comprovar com os *cadernos musicais de Libera me, Jogo Projectado I, Jogo Projectado II e Itinerário do Sal*.

Em termos intertextuais, ou mais especificamente intermediais, definimos os referidos cadernos como ícono/fono-textos efrásticos, uma vez que correspondem a representações verbais (de textos reais ou fictícios compostos em sistemas de signos não verbais), com base na relação em diversos textos escritos, visuais e sonoros. Semelhante à partitura, este tipo de documentação prescritiva é sobretudo pensado com propósitos de apresentação e exibição, compreendendo apenas as indicações, diretrizes ou instruções necessárias nesse contexto. Esta documentação é composta com base na informação descritiva. Esta é muito mais extensa, contemplando as transcrições de entrevistas conduzidas, registos críticos e historiográficos, programas de concertos e outros eventos, material fotográfico, videográfico ou áudio relativo ao processo criativo das obras, às intenções dos autores, ou outros documentos que se referem sobretudo a eventos ou performances passadas das obras e que se apresentam sobre a forma descritiva.

Por outras palavras, a documentação prescritiva funciona sobretudo a curto-prazo e a descritiva a longo-prazo. Ambas são diferentes, mas igualmente importantes para a continuidade do nosso património artístico contemporâneo. A primeira é mais sucinta e, por isso, pensada com propósitos de apresentação e exibição. Já a segunda compreende informação recolhida, maioritariamente em fonte primária, sendo muito mais extensa e difícil de analisar e compreender a cada procedimento de apresentação ou investigação. No entanto, esta é fundamental para o esclarecimento de dúvidas em relação à documentação prescritiva ou mesmo à sua (re)elaboração e ainda à realização de futuras intervenções de migração, emulação ou virtualização. A maior vantagem com a distinção

entre estes dois tipos de documentação consiste em possibilitar uma gestão mais eficaz do elevado volume de informação, muitas vezes, associado à criação artística contemporânea, bem como à atividade do conservador de arte contemporânea.

A produção de documentação é indispensável para a história e o conhecimento em geral. A memória é volátil e precária, daí a necessidade de algo que materialize o intangível ou efêmero, possibilitando a sua transmissão às gerações vindouras. Assim, para fomentar a presença do passado na arte do presente, e as sonoridades e visualidades de hoje em futuras composições ou outras criações, é necessário compreender a importância da prática da documentação prescritiva e descritiva, baseada num processo intertextual e moldada pela noção de múltiplas autenticidades, tal como defendido nesta dissertação.

Este modelo é aplicável no âmbito da conservação da arte contemporânea, em geral, uma vez que esta área do conhecimento enfrenta os problemas de preservação abordados e propõe igualmente a produção de documentação como procedimento primordial de conservação, apesar de dedicar investigação a obras que maioritariamente se encontram sob alçada institucional, em museus. Neste contexto, é já há muito valorizada e reconhecida a relevância que a conservação desempenha na salvaguarda do património cultural e atividades relacionadas. No seu livro *The Nature of Conservation. A Race Against Time*, inicialmente publicado em 1986, Philip Ward afirma que:

“By definition, museums have four classic functions: they *collect*, they *preserve*, they conduct *research*, and they *present* or interpret their collections to the public in light of their research. *Preservation* is the most fundamental of these responsibilities, since without it, research and presentation are impossible and collection is pointless.” (Ward, 1989: 1).

Também em âmbito musical a produção de uma documentação apropriada é fundamental às atividades de investigação e interpretação. As mesmas dependem da documentação existente, único elemento que permite conhecer, compreender e estabelecer um diálogo com a música do passado. Logo, é hoje evidente a necessidade e urgência de constituição de novos repositórios de documentação, bem como de uma rede interdisciplinar ou prática coletiva de preservação, que envolva compositores, musicólogos, arquivistas, conservadores e muitos outros profissionais, neste caso específico, com o intuito de possibilitar a continuidade do património musical recente.

Interessante agora seria submeter os *cadernos musicais*, produzidos no âmbito desta investigação, ao exercício prático de serem dados a interpretar, até porque como dizia Jorge Peixinho, em entrevista a Eduardo Vaz Palma, publicada, postumamente, na *Arte Musical*, em outubro de 1995:

“É claro que quando nós procuramos comunicar, através das palavras, uma arte cuja linguagem não é verbal, temos que estabelecer um código de comunicação. Esse código pode ser útil, na medida em que nos podemos entender, mas temos que ter muito cuidado porque a única maneira de exprimir a realidade musical é através da própria música.” (Peixinho *apud* Assis, 2010: 387).

Acreditamos, portanto, que futuras apresentações dos casos de estudo, tendo por base a documentação elaborada, no âmbito desta dissertação, possam vir a ser muito relevantes. O caso da reposição de *Jogo Projectado I*, a 21 de abril de 2017, na ESML, com interpretação de Francisco Monteiro, é já exemplo dessa realidade. Existe a vontade, mas faltam os meios e os recursos financeiros, uma vez que a reposição dos casos em estudo envolveria diversos músicos, investigadores, entre outros especialistas. Parece-nos que o mais exequível passaria por desenvolver este trabalho em contexto académico, incentivando-se alunos a participar na performance das obras. Talvez pudesse ser esse o futuro desta investigação, que seria uma continuação digna do trabalho até aqui realizado e ao mesmo tempo lógica e necessária à constituição de uma documentação realmente eficaz, mediante validação pela prática performativa. Essa documentação poderia assim ser tratada de forma a ser disponibilizada livremente, servindo como base para outras iniciativas do género, tanto em âmbito disciplinar da musicologia como da conservação e restauro.

Resta salientar que, apesar da investigação apresentada nesta dissertação enfatizar empiricamente a preservação da música de um passado recente, o certo é que destaca teoricamente o estabelecimento de sinergias entre a conservação de arte contemporânea e a preservação do património musical contemporâneo. Foi precisamente através do estabelecimento de interessantes relações entre ambas as áreas que tivemos oportunidade de desenvolver e propor um novo modelo de preservação, assente na produção de documentação prescritiva e descritiva, baseada num processo intertextual e moldada pela noção de múltiplas autenticidades.

Terminamos focando uma vez mais a relação que, já há muitas décadas se vem estabelecendo entre o domínio musical e o da conservação e restauro, que tão nobres contributos teóricos tem possibilitado a ambas as áreas de investigação. Em 1988, o musicólogo Richard Taruskin escrevia: “the notion, so widespread at the moment, [is] that the activity of our authentic performer is tantamount to that of a restorer of paintings, who strips away the accumulated dust and grime of centuries to lay bare an original object in all its pristine splendor.” (1995: 150). Considerando a preservação do património musical contemporâneo a relação torna-se muito mais dependente, aproximando conservadores, musicólogos, intérpretes ou outros numa rede interdisciplinar de preservação, em que todos são fundamentais à construção de uma nova área disciplinar.

Dizia Ernesto de Sousa que ‘Quando se acaba uma obra, tira-se-lhe o andaime’. É isso que se pretende para este estudo. Que ele subsista por si próprio e que sirva de andaime para outras investigações, para que também elas se construam autonomamente como uma semente que ao ser lançada em terreno fértil cresce e se multiplica, dando novo fruto. Trata-se, pois, de uma área embrionária que necessita de uma maior disseminação e valorização, com vista ao sucesso de futuras investigações ou mesmo do ensino, bem como da constituição da própria narrativa histórica.

Em suma, pretende-se que este estudo constitua uma primeira etapa para o lançamento de uma importante área de investigação especializada, que em Portugal tarda em se estabelecer e consolidar, mas que é fundamental à manutenção do passado, consolidação do presente e construção do futuro.

Coda

O trabalho apresentado nesta dissertação concretiza o primeiro contacto da conservação de arte contemporânea com o universo da preservação do património musical contemporâneo e vice-versa. Como num primeiro encontro amoroso, o primeiro toque é sempre o mais intenso: em que ambas as partes tremem, suam, aquecem... Depois desse primeiro momento de comunhão torna-se mais fácil a relação que se estabelece. Ambas as partes se conhecem melhor. A partir daqui um caminhar sólido e firme pode então ser trilhado em conjunto. O primeiro passo está dado...

Fim de monólogo.

Bibliografia

- Abid, Abdelaziz & Radoykov, Boyan (2002) “Access and Preservation in the Information Society”. *Museum International*, 54(3): 64-71.
- d’Abreu, Eduardo Ayres; Barata, Mariana & Martins, Duarte (2012) “Sete perguntas a João Paulo Santos”. *glosas*, 6: 24-25.
- Agawu, Kofi (1999) “The Challenge of Semiotics”. Em Nicholas Cook & Mark Everist (eds.) *Rethinking Music*, 138-160. Oxford: Oxford University Press.
- Araújo, Célia & Bessa, Rui (2012) “E do sótão saíram Borbolet(r)as!”. Em Paulo de Assis (org.) *Mémoires...Miroirs. Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho*, 77-86. Lisboa: Edições Colibri.
- Assis, Paulo de (ed.) (2010) *Jorge Peixinho. Escritos e Entrevistas*. Porto/ Lisboa: Casa da Música /Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.
- Auslander, Philip (2006) “Music as Performance: Living in the Immaterial world”. *Theatre Survey* 47 (2): 261-269. DOI: 10.1017/S004055740600024X.
- Avrami, Erica; Mason, Randall & de la Torre, Marta (eds.) (2000) *Values and Heritage Conservation: Research Report*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute. Acedido a 16 de maio de 2017 <https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/valuesrpt.pdf>.
- Azevedo, Sérgio (1998) *A Invenção dos Sons. Uma Panorâmica da Composição em Portugal Hoje*. Lisboa: Editorial Caminho.
- (2012) “Um anjo que voava baixinho”. *glosas*, 6: 16-19.
- (2014) “A música para crianças e jovens de Cândido Lima”. *glosas*, 10: 24-26.
- Bachimont, Bruno; Blanchette, Jean-François; Gerzso, Andrew; Swetland, Anne; Lescurieux, Olivier; Morizet-Mahoudeaux, Pierre; Donin, Nicolas & Teasley, Jill (2003) “Preserving Interactive Digital Music: A Report on the MUSTICA Research Initiative”. Em *Proceedings of the Third International Conference on WEB Delivering of Music (WEB’03)*, n.d. Leeds, Reino Unido. Acedido a 12 de junho de 2017 <http://www.interpares.org/display_file.cfm?doc=ip2_dissemination_cpr_bachimont_et_al_wedelmusic_2003.pdf>.
- Baguyos, Jeremy (2014) “Contemporary Practices in the Performance and Sustainability of Computer Music Repertoire”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 99-102. Atenas, Grécia. Acedido a 7 de junho de 2017 <<http://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/contemporary-practices-in-the-performance-and-sustainability.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2014.017>>.

- Bari, Andrea; Canazza, Sergio; Poli, Giovanni de & Mian, Gian (2001) "Toward a Methodology for the Restoration of Electroacoustic Music". *Journal of New Music Research*, 30(4): 351-363. DOI: 10.1076/jnmr.30.4.351.7490.
- Barthélemy, Jérôme; Bonardi, Alain; Boutard, Guillaume; Ciavarella, Raffaele; Mikroyannidis, Alexander; Ong, Bee & Ng, Kia (2008) "Our research for lost route to root". Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, n.d. Belfast, Reino Unido. Acedido a 20 de setembro de 2017 <<https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/our-research-for-lost-route-to-root.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2008.069;format=pdf>>.
- Barthélemy, Jérôme (2011) "Managing and Archiving Digital Audio: The GAMELAN Project". *ERCIM NEWS*, 86: 42. Acedido a 14 de junho de 2017 <<https://ercim-news.ercim.eu/images/stories/EN86/EN86-web.pdf>>.
- Barz, Gregory & Cooley, Timothy (eds.) (2008) *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press.
- Bastos, Patrícia (2010) "ROSA Franco, Maria Clotilde Belo de Carvalho". Em Salwa Castelo Branco (ed.) *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*. Volume Vol. IV (P-Z): 1147-1148. Lisboa: Círculo de Leitores/ Temas e Debates e Autores.
- Battier, Marc (2004) "Electroacoustic music studies and the danger of loss". *Organised Sound*, 9(1): 47-53. DOI: 10.1017/S135577180400007X.
- Bauman, Marci; Diener, Glendon & Mathews, Max (1991) "The International Digital ElectroAcoustic Music Archive". Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 501-504. McGill University, Canadá. Acedido a 7 de junho de 2017 <<https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/international-digital-electroacoustic-music-archive.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.1991.122>>.
- Baumgart, Ulrike (2011) "Visualization and Documentation of Installation Art". Em Tatja Scholte & Glenn Wharton (eds.) *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, 173-183. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Beard, David & Gloag, Kenneth (2016) *Musicology. The Key Concepts*. 2ª ed. Londres & Nova Iorque: Routledge/ Taylor & Francis Group.
- Beaudry, Nicole (2008) "The Challenges of Human Relations in Ethnographic Inquiry: Examples from Arctic and Subarctic Fieldwork". Em Gregory Barz & Timothy Cooley (eds.) *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 224-245. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press.
- Beerkens, Lydia; Hoen, Paulien't; Hummelen, IJsbrand; van Saaze, Vivian; Scholte, Tatja & Stigter, Sanneke (ed.) (2012) *The Artist Interview for Conservation and Presentation of Contemporary Art: Guidelines and Practice*. Heÿningen: Jap Sam Books.
- Berger, Harris (2008) "Phenomenology and the Ethnography of Popular Music: Ethnomusicology at the Juncture of Cultural Studies and Folklore". Em Gregory Barz & Timothy Cooley (eds.) *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 62-75. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press.
- Bernardini, Nicola & Vidolin, Alvis (2005) "Sustainable live electro-acoustic music". Em *Proceedings of Sound and Music Computing Conference*, n.d. Salerno, Itália. Acedido a 12 de junho de 2017 <<http://smcnetwork.org/files/proceedings/2005/Bernardini-Vidolin-SMC05-0.8-FINAL.pdf>>.
- Bernardini, Nicola (2007) "Recovering Giacinto Scelsi's Tapes". Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 169-172. Copenhaga, Dinamarca. Acedido a 7 de junho de 2017 <<https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/recovering-giacinto-scelsis-tapes.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2007.037>>.

- Berweck, Sebastian (2012) “It worked yesterday. On (re-)performing electroacoustic music”. Tese de doutoramento, University of Huddersfield. Acedido a 9 de junho de 2017 <<http://eprints.hud.ac.uk/17540/1/sberweckfinalthesis.pdf>>.
- Bianchini, Laura; Casali, Valerio & Lupone, Michelangelo (2000) “Varèse-Le Corbusier. Scenes from a rebellious thought. Reconstruction of the *Poème Electronique*”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, n.d. Berlin, Alemanha. Acedido a 7 de junho de 2017 <<https://quod.lib.umich.edu/i/icmc/bbp2372.2000.125/--varese-le-corbusier-scenes-from-a-rebellious-thought?view=image>>.
- Bohlman, Philip (2008) “Returning to the Ethnomusicological Past”. Em Gregory Barz & Timothy Cooley (eds.) *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 246-270. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press.
- Bonardi, Alain & Barthélemy, Jérôme (2008) “The preservation, Emulation, Migration, and Virtualization of Live Electronics for Performing Arts: An Overview of Musical and Technical Issues”. Em *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*, 1(1), Article 6, 1-16. Doi: 10.1145/1367080.1367086.
- Bonardi, Alain; Barthélemy, Jérôme; Ciavarella, Raffaele & Boutard, Guillaume (2008a) “First Steps in the research and development about the sustainability of the software modules for performing arts”. Em *Proceedings of the Journées d'Informatique Musicale (JIM 08)*, n.d. Albi, França. Acedido a 12 de junho de 2017 <http://jim.afim-asso.org/jim08/upload/15_alainbonardiJIM08.pdf>.
- (2008b) “Will Software Modules for Performing Arts be Sustainable?”. Em *Proceedings of the 14th IEEE Mediterranean Electrotechnical Conference (MELECON)*, n.d. Ajaccio, Corsica. Doi: 10.1109/MELCON.2008.4618447. Acedido a 12 de junho de 2017 <<http://art.icles.ircam.fr/textes/Bonardi08c/index.pdf>>.
- Boorman, Stanley (1999) “The Musical Text”. Em Nicholas Cook & Mark Everist (eds.) *Rethinking Music*, 403-423. Oxford: Oxford University Press.
- Bosma, Hannah (2005) “Documentation and publication of electroacoustic compositions at NEAR”. Em *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network International Conference (EMS05 - Sound in multimedia contexts)*, 1-13. Montreal, Canada. Acedido a 12 de junho de 2017 <<http://www.ems-network.org/IMG/EMS05-Bosma.pdf>>.
- (2016) “Computer Music as Born-Digital Heritage”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 270-274. Utrecht, Holanda. Acedido a 5 de junho de 2017 <<http://www.icmc2016.com/proceedings.pdf>>.
- (2017) “Canonisation and documentation of interdisciplinary electroacoustic music, exemplified by three cases from the Netherlands: Dick Raaijmakers, Michel Waisvisz and Huba de Graaff”. *Organised sound* 22(2): 228-237. DOI: 10.1017/S1355771817000139. Acedido a 21 de setembro de 2017 <https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/C610AD9070D5F61145F6ACD79394AEA2/S1355771817000139a.pdf/canonisation_and_documentation_of_interdisciplinary_electroacoustic_music_exemplified_by_three_cases_from_the_netherlands_dick_raaijmakers_michel_waisvisz_and_huba_de_graaff.pdf>.
- Boutard, Guillaume; Guastavino, Catherine & Turner, James (2013) “A Digital Archives Framework for the Preservation of Artistic Works with Technological Components”. *The International Journal of Digital Curation*, 8(1): 42-65. Doi: 10.2218/ijdc.v8il.237.
- Boutard, Guillaume (2013) “Preserving the intelligibility of digital archives of contemporary music with live electronics: a theoretical and practical framework”. Tese de doutoramento,

- McGill University, Canada. Acedido a 20 de setembro de 2017 <http://digitoool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1505928342915~494>
- Boutard, Guillaume & Marandola, Fabrice (2014) “Dissémination et préservation des musiques mixtes : Une relation mise en œuvre”. Em *Proceedings of the Journées d'Informatique Musicale (JIM 14)*, n.d. Bourges, França. Acedido a 13 de junho de 2017 <http://jim.afim-asso.org/jim2014/images/0060_06_02_DISSEMINATION_ET_PRESERVATION.pdf>.
- Bowen, José (1999) “Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works”. Em Nicholas Cook & Mark Everist (eds.) *Rethinking Music*, 424-451. Oxford: Oxford University Press.
- Brandi, Cesari (2006) *Teoria do Restauro*. Amadora: Edições Orion.
- Bressan, Federica; Canazza, Sergio; Rodà, António; Bertani, Roberta & Fontana, Federico (2013) “Pavarotti Sings Again: A Multidisciplinary Approach to the Active Preservation of the Audio Collection at the Arena di Verona”. *Journal of New Music Research*, 42(4): 364-380. DOI: 10.1080/09298215.2013.840317.
- Bressan, Federica; Canazza, Sergio & Rodà, Antonio (2013) “Interactive Multimedia Installations: Towards a model for preservation”. Em Giorgio De Michelis, Francesco Tisato, Andrea Bene & Dego Bernini (eds.) *Arts and Technology. Third International Conference, Arts/T 2013. Milan, Italy, March 2013. Revised Selected Papers*, 81-88. Berlin & Heidelberg: Springer.
- Bressan, Federica & Canazza, Sergio (2014) “Digital philology in audio long-term preservation: A multidisciplinary project on experimental music”. *Procedia Computer Science*, 38: 48-51. Doi: 10.1016/j.procs.2014.10.010. Acedido a 26 de setembro de 2017 <<http://www.science-direct.com/science/article/pii/S1877050914013702>>.
- Brissos, Ana Cristina *et al.* (2010) “Arquivos, Bibliotecas e Museus”. Em Salwa Castelo-Branco (ed.) *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*. Volume Vol. I (A-C): 49-72. Lisboa: Círculo de Leitores/ Temas e Debates e Autores.
- Brito, Manuel Carlos de & Cymbron, Luísa (1992) *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Brown, A. Jean E. (2016) “The legalities of authenticity and contemporary art”. Em Erma Hermens & Frances Robertson (eds.) *Authenticity in Transition: Changing Practices in Art Making and Conservation*, 95-104. Londres: Archetype Publications.
- Bullock, Jamie & Coccioli, Lamberto (2005) “Modernising live electronics technology in the works of Jonathan Harvey”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, n.d. Barcelona, Spain. Acedido a 12 de junho de 2017 <<http://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/modernising-live-electronics-technology-in-the-works.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2005.041>>.
- (2006) “Modernising musical works involving Yamaha DX-based synthesis: a case study”. *Organised Sound* 11(3): 221-227. Doi: 10.1017/S13557718 06001506.
- Bullock, Jamie & Frisk, Henrik (2007) “LibIntegra: A system for software-independent multimedia model description and storage”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, n.d. Copenhagen, Dinamarca. Acedido a 7 de junho de 2017 <<https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/libintegra-a-system-for-software-independent-multimedia.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2007.009>>.
- Bullock, Jamie; Frisk, Henrik & Coccioli, Lamberto (2008) “Sustainability of ‘live electronic’ music in the Integra project”. Em *Proceedings of the 14th IEEE Mediterranean Electrotechnical Conference (MELECON)*, n.d. Ajaccio, Corsica. Doi: 10.1109/MELCON.2 008.4618431.

- Burnham, Scott (1999) “How Music Matters: Poetic Content Revisited”. Em Nicholas Cook & Mark Everist (eds.) *Rethinking Music*, 193-216. Oxford: Oxford University Press.
- Burkholder, J. Peter (2001) “Borrowing”. Em Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 4: 5-8. 2ª ed. Londres: Macmillan Publishers Limited.
- Burns, Christopher (2001) “Realizing Lucier and Stockhausen: Case studies in electroacoustic performance practice”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, n.d. Havana, Cuba. Acedido a 7 de junho de 2017 <<https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/realizing-lucier-and-stockhausen-case-studies.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2001.107>>.
- (2002) “Realizing Lucier and Stockhausen: Case studies in the Performance of Electroacoustic Music”. *Journal of New Music Research*, 31(1): 59-68. DOI: 10.1076/jnmr.31.1.59.8104.
- Buskirk, Martha (2003) *The Contingent Object of Contemporary Art*. Massachusetts: The MIT Press.
- Butt, John (2001) “Authenticity”. Em Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 2: 241-242. 2ª ed. Londres: Macmillan Publishers Limited.
- (2002) *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cage, John (1937) “The Future of Music: Credo”. Em Caleb Kelly (ed.) (2011) *Sound. Documents of Contemporary Art*, 23-25. Londres e Massachusetts: Whitechapel Gallery e The MIT Press.
- Canazza, Sergio & Vidolin, Alvis (2001) “Introduction: Preserving Electroacoustic Music”. *Journal of New Music Research*, 30(4): 289-293. DOI: 10.1076/jnmr.30.4.289.7494.
- Canazza, Sergio & Orcalli, Angelo (2001) “Preserving Musical Cultural Heritage at MIRAGE”. *Journal of New Music Research*, 30(4): 365-374. DOI: 10.1076/jnmr.30.4.365.7497.
- Canazza, Sergio; Poli, Giovanni de; Mian Gian & Scarpa, Alessandro (2002) “Comparison of different audio restoration methods based on frequency and time domains with applications on electronic repertoire”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 104-109. Gothenburg, Suécia. Acedido a 7 de junho de 2017 <<http://quod.lib.umich.edu/i/icmc/bbp2372.2002.023/1/--comparison-of-different-audio-restoration-methods-based?page=root;size=+75;view=text>>.
- Candeias, Ana Filipa (2009) “Luís Vaz 73: Da composição electrónica ao multimédia”. Em Raquel Henriques da Silva (org.), *Anos 70 – Atravessar Fronteiras*, 157-159. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Caple, Chris (2000) *Conservation Skills. Judgement, Method and Decision Making*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Carvalho, Mário Vieira de (2007) *A Tragédia da Escuta. Luigi Nono e a música do século XX*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Casanova, Maria da Conceição (2011) “De artífice a cientista. Evolução da Conservação e do estatuto profissional do conservador-restaurador de documentos gráficos no AHU (1926-2006)”. Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa. Acedido a 11 de maio de 2017 <<https://run.unl.pt/handle/10362/8777>>.
- Castro, Paulo Ferreira de (1991) “O Século XX”. Em Rui Vieira Nery & Paulo Ferreira de Castro *História da Música*, 148-182. Imprensa Nacional – Casa da Moeda/ Comissariado para a Europália 91.

- (2015) “Tempo, Modernidade e Identidade na Música Portuguesa do Século XX”. Em João Alexandre Costa (ed.) *Olhares sobre a História da Música em Portugal*, 213-247. Vila do Conde: Verso da História.
- Chadabe, Joel (2001) “Preserving Performances of Electronic Music”. *Journal of New Music Research*, 30(4): 303-305. DOI: 10.1076/jnmr.30.4.303.7485.
- Chiantore, Oscar & Rava, Antonio (2012) *Conserving Contemporary Art. Issues, Methods, Materials, and Research*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Choay, Françoise (2006) *Alegoria do Património*. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, Lda.
- CIIMP (ed.) (2005) “Clotilde Rosa”. Entrevista conduzida por Miguel Azguime. Acedido a 17 de março de 2017 <file:///C:/Users/Andreia/Downloads/clotilde_rosa_format_pt.pdf>.
- Clark, Robin & Barger, Michelle (2016) “The Artist Initiative at San Francisco Museum of Modern Art”. Em Austin Nevin; Joyce Townsend; Jo Atkinson; David Saunders & Agnes Brokerhof (eds.) “Saving the Now: Crossing Boundaries to Conserve Contemporary Works”. *Studies in Conservation*, 61(2): 24-28.
- Clarke, Eric & Cook, Nicholas (2004) *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*. Oxford: Oxford University Press.
- Clarke, Michael; Dufeu, Frédéric & Manning, Peter (2013) “Introducing TaCEM and the TRIAALS software”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 47-53. Perth, Australia. Acedido a 5 de junho de 2017 <http://eprints.hud.ac.uk/18726/1/icmc2013_clarke_dufeu_manning.pdf>.
- (2014) “From Technological Investigation and Software Emulation to Music Analysis: Na integrated approach to Barry Truax’s *Riverrun*”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 201-208. Atenas, Grécia. Acedido a 7 de junho de 2017 <<https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/from-technological-investigation-and-software-emulation.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2014.032>>.
- (2016) “Using Software Emulation to Explore the Creative and Technical Process in Computer Music: John Chowning’s *Stria*, a case study from the TaCEM project”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 218-223. Utrecht, Holanda. Acedido a 5 de junho de 2017 <<http://www.icmc2016.com/proceedings.pdf>>.
- Clüver, Claus (1997) “Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representation of Non-Verbal Texts”. Em Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund & Erik Hedling (eds.) *Interact Poetics. Essays on the Interrelations Between the Arts and Media*, 19-33. Amsterdam & Atlanta: Editions Rodopi B.V.
- Constantine, Mildred (1999) “Preface”. Em Miguel Corzo (ed.) *Mortality Immortality? The legacy of 20th-century art*, ix-xiii. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Cook, Nicholas (1999) “Analysing Performance and Performing Analysis”. Em Nicholas Cook & Mark Everist (eds.) *Rethinking Music*, 239-261. Oxford: Oxford University Press.
- (2013) *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- (2014) “Between art and science: Music as performance”. *Journal of the British Academy*, 2: 1-25. DOI: 10.5871/jba/002.001. Acedido a 16 de maio de 2017 <<http://www.britac.ac.uk/sites/default/files/01%20Cook%20N%201803-2.pdf>>.
- Cook, Nicholas & Everist, Mark (eds.) (1999) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Cooley, Timothy & Barz, Gregory (2008) “Casting Shadows: Fieldwork Is Dead! Long Live Fieldwork! Introduction”. Em Gregory Barz & Timothy Cooley (eds.) *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 3-24. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press.

- Cooley, Timothy; Meizel, Katharine; e Syed, Nasir (2008) “Virtual Fieldwork: Three Case Studies”. Em Gregory Barz & Timothy Cooley (eds.) *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 90-107. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press.
- Corzo, Miguel (ed.) (1999) *Mortality Immortality? The legacy of 20th-century art*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Cuervo, Adriana (2008) “Ephemeral Music: Electroacoustic Music Collections in the United States”. *Society of American Archivists - Research Forum*. Acedido a 14 de dezembro de 2017 <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.579.1371&rep=rep1&type=pdf>>.
- (2011) “Preserving the electroacoustic music legacy: a case study of the SalMar Construction at the University of Illinois”. *Notes*, 68(1): 33-47. DOI: 10.1353/not.2011.0094.
- Dahan, Kevin (2007) “Reconstructing *Stria*”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 165-168. Copenhaga, Dinamarca. Acedido a 7 de junho de 2017 <<https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/reconstructing-stria.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2007.036>>.
- Danto, Arthur (1999) “Looking at the Future. Looking at the Present as Past”. Em Miguel Corzo (ed.) *Mortality Immortality? The legacy of 20th-century art*, 3-12. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Davenport, Kimberly (1995) “Impossible Liberties: Contemporary Artists on the Life of Their Work over Time”. *Art Journal*, 54 (2): 40-52. Acedido a 31 de maio de 2017 <<http://www.voca.network/wp-content/uploads/2015/03/Davenport-Impossible-Liberties.pdf>>.
- Davies, Stephen (2001) *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Oxford University Press.
- (2012) “Authentic Performances of Musical Works”. *teorema*, 31 (3): 81-88.
- Dekker, Annet (ed.) (2010) *Sustainable archiving of born-digital cultural content*. Virtueel Platform. Acedido a 29 de maio de 2017 <http://virtueelplatform.nl/g/content/download/2010_archive2020_web.pdf>.
- (2013) “Enjoying the Gap: Comparing Contemporary Documentation Strategies”. Em Julia Noordegraaf, Cosetta Saga, Barbara le Maître & Vinzenz Hediger (eds.) *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, 149-169. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- (2015) “The challenge of open source for conservation”. Em Lúcia Matos, Rita Macedo & Gunnar Heydenreich (eds.) “Performing documentation in the conservation of contemporary art”. *Revista de História da Arte*, série w, 4: 125-132. Acedido a 25 de maio de 2017 <<http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf>>.
- (2016) “Exploring the conservation of net art: a call for authentic alliances”. Em Erma Hermens & Frances Robertson (eds.) *Authenticity in Transition: Changing Practices in Art Making and Conservation*, 179-188. Londres: Archetype Publications.
- Dekker, Annet & Saaze, Vivian van (2014) “Danza e documentazione: sviluppo di un modello”. Em Paolo Martore (ed.) *Tra Memoria e Oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporânea*, 98-117. Roma: Castelvechi.
- Depocas, Alain; Ippolito, Jon & Jones, Caitlin (eds.) (2003) *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*. Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications & Quebec: The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology. Acedido a 18 de maio de 2017 <<http://www.variablemedia.net/pdf/Permanence.pdf>>.

- Dias, António de Sousa (2009) “Case studies in live electronic music preservation: Recasting Jorge Peixinho’s *Harmónicos* (1967-1986) and *Sax-Blue* (1984-1992)”. *Citar Journal of Science and Technology of the arts*, 1(1): 38-47.
- (2011), “Musique électronique «live» et «recasting»: Trois cas d’étude”. *Revue Francophone d’Informatique Musicale* [En ligne], n° 1. Acedido a 13 de junho de 2017 <<http://revues.mshparisnord.org/rfim/index.php?id=137>>.
- (2012) “Algumas considerações em torno da obra de Constança Capdeville”. *glosas*, 6: 32-36.
- Dodge, Charles & Jerse, Thomas (1997) *Computer Music: Synthesis, Composition and Performance*. 2ª ed. Schirmer.
- Droste, Bernd von & Bertilsson, Ulf (1995) “Authenticity and World Heritage”. Em Knut Einar Larsen (ed.) *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention*, 3-15. UNESCO World Heritage Centre, Agency for Cultural Affairs (Japan), ICCROM & ICOMOS.
- Duckles, Vincent *et al.* (2001) “Musicology”. Em Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 17: 488-533. 2ª ed. Londres: Macmillan Publishers Limited.
- Dudas, Richard (2015) “Another Take on Renovating Dated Technology for Concert Performance”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 34-41. Texas, Estados Unidos da América. Acedido a 7 de junho de 2017 <<https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/another-take-on-renovating-dated-technology-for-concert.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2015.006>>.
- Duranti, Luciana (2004) “Preserving Authentic Electronic Art Over The Long-Term: The InterPARES 2 Project”. Comunicação apresentada em Electronic Media Group Annual Meeting of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Portland, Oregon, 14 de junho de 2004. Acedida a 30 de maio de 2017 <<http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/emg/library/pdf/duranti/Duranti-EMG2004.pdf>>.
- Dykstra, Steven (1996) “The Artist’s Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation”. *Journal of the American Institute for Conservation*, 35(3): 197-218.
- Eckert, Claire; Sanchez, Crystal & Smith, James (2014) *The Smithsonian Interview Project: Questions on Technical Standards in the Care of Time-Based and Digital Art. Ten Insights from Artists and Experts in the Field*. Acedido a 25 de maio de 2017 <https://www.si.edu/content/tbma/documents/SI_TBMA_10_Insights.pdf>.
- Edmondson, Ray (2016) *Audiovisual Archiving. Philosophy and Principles*. 3ª ed. Paris: UNESCO. Acedido a 9 de junho de 2017 <<http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002439/243973e.pdf>>.
- Emmerson, Simon (1991) “Live electronic music in Britain: three case studies”. *Contemporary Music Review*, 6 (1): 179-195. DOI: 10.1080/07494469100640191.
- (2006) “In what form can ‘live electronic music’ live on?”. *Organised Sound* 11(3): 209-219. Doi: 10.1017/S1355771806001427.
- (2007) *Living Electronic Music*. Londres e Nova York: Routledge.
- Engel, Jürgen & Lurk, Tabea (2013) “Operational Practices for a Digital Preservation and Restoration Protocol”. Em Julia Noordegraaf, Cosetta Saga, Barbara le Maître & Vinzenz Hediger (eds.) *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, 270-281. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Erbe, Tom (2016) “The Computer Realization of John Cage’s *William Mix*”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 154-158. Utrecht, Holanda. Acedido a 5 de junho de 2017 <<http://www.icmc2016.com/proceedings.pdf>>.
- Escobedo, Helen (1999) “Work as Process or Work as Product: A Conceptual Dilemma.” Em Miguel Corzo (ed.) *Mortality Immortality? The legacy of 20th-century art*, 53-56. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Esler, Robert (2004) “Re-realizing Philippe Boesmans’ *Daydreams*: A Performative Approach to Live Electro-Acoustic Music. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, n.d. Miami, Estados Unidos da America. Acedido a 7 de junho de 2017 <<https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/re-realizing-philippe-boesmans-daydreams-a-performative.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2004.113>>.
- (2006) “Digital Autonomy In Electroacoustic Music Performance: Re-forging Stockhausen”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 131-134. New Orleans, Estados Unidos da America. Acedido a 7 de junho de 2017 <<https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/digital-autonomy-in-electroacoustic-music-performance-re.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2006.029>>.
- Ette, Ottmar (1995) “Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad”. Em Roland Spiller (ed.) *Culturas del Río de la Plata (1973 - 1995). Transgresión e intercambio*, 13-35. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- Falcão, Patrícia; Ashe, Alistair & Jones, Brian (2014) “Virtualisation as a Tool for the Conservation of Software-Based Artworks”. Em *iPRES 2014 - Proceedings of the 11th International Conference on Preservation of Digital Objects*, n.d. Acedido a 18 de maio de 2017 <<https://fedora.phaidra.univie.ac.at/fedora/get/o:378082/bdef:Content/get>>.
- Falcão, Patrícia (2010a) “Developing a Risk Assessment Tool for the conservation of software-based artworks”. Tese de mestrado, Hochschule der Künste Bern.
- (2010b) “Entre a espada e a parede – Temas na conservação de *Media Art*”. Em Rita Macedo & Raquel Henriques da Silva (eds.) *A Arte Efémera e a Conservação: O paradigma da Arte Contemporânea e dos Bens Etnográficos*, 99-111. Lisboa: Instituto de História da Arte. Acedido a 17 de maio de 2017 <https://run.unl.pt/bitstream/10362/16429/1/Livro_Actas_Completo.pdf>.
- Ferrari, Barbara & Pugliese, Marina (eds.) (2013) *Ephemeral Monuments. History and Conservation of Installation Art*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Ferreira, Manuel P. (1995) “Da música na história de Portugal”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, v. 4/5: 167-216. Acedido a 17 de março de 2017 <<http://rpmns.pt/index.php/rpm/article/viewFile/148/154>>.
- (2002) “A obra de Jorge Peixinho: problemática e recepção”. Em José Machado (org.) *Jorge Peixinho – In Memoriam*, 223-286. Editorial Caminho.
- (2007a) “*Libera me*: Uma Leitura”. Em Manuel Pedro Ferreira (ed.) *Dez compositores portugueses. Percursos da escrita musical no século XX*, 329-341. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (2007b) “Trajectórias da música em Portugal no século XX: Escorço histórico preliminar”. Em Manuel Pedro Ferreira (ed.) *Dez compositores portugueses. Percursos da escrita musical no século XX*, 25-52. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (2007c) “A Reinvenção do Sentimento em *Ricercari*, de Clotilde Rosa”. Em Manuel Pedro Ferreira (ed.) *Dez compositores portugueses. Percursos da escrita musical no século XX*, 347-364. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (2013) “A música para piano”. *glosas*, 8: 15-17.

- Figueira, Francisca (2015) “A disciplina/profissão de conservação-restauro: uma ciência recente e o seu desenvolvimento em Portugal.” *Conservar Património*, 21: 39-51. Doi: 10.14568/cp2014004. Acedido a 11 de maio de 2017 <<http://revista.arp.org.pt/pdf/2014004.pdf>>.
- Furniss, Pete & Dudas, Richard (2014) “Transcription, Adaptation and Maintenance in Live Electronic Performance with Acoustic Instruments”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 456-462. Atenas, Gécia. Acedido a 7 de junho de 2017 <<https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/transcription-adaptation-and-maintenance-in-live-electronic.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2014.071>>.
- Gagné, Peter (2006) “InterPARES 2 Project – Overview General Study 04: Survey of Recordkeeping Practices of Composers”. Acedido a 7 de janeiro de 2007 <http://www.interpares.org/%5C/display_file.cfm?doc=ip2_gs04_overview.pdf>.
- Gantzert-Castrillo, Erich (1999) “The Archive of Techniques and Working Materials Used by Contemporary Artists”. Em Miguel Corzo (ed.) *Mortality Immortality? The legacy of 20th-century art*, 127-130. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Ghisi, Daniele; Agostini, Andrea & Maestri, Eric (2016) “Recreating Gérard Grisey’s Vortex Temporum with cage”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 589-595. Utrecht, Holanda. Acedido a 5 de junho de 2017 <<http://www.icmc2016.com/proceedings.pdf>>.
- Goebel, Johannes (2001) “IDEAMA – The International Digital Electroacoustic Music Archive”. *Journal of New Music Research*, 30(4): 375-380. DOI: 10.1076/jnmr.30.4.375.7491.
- Goehr, Lydia (1992) *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Goldberg, Roselee (2012) *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*. 2ª ed. Lisboa: Orfeu Negro.
- Gordon, Rebecca (2009) “The ‘paradigmatic experience’? Reproductions and their effect on the experience of the ‘authentic’ artwork”. Em Erma Hermens & Tina Fiske (eds.) *Art, Conservation, and Authenticities. Material, Concept, Context*, 259-266. Londres: Archetype Publications.
- (2011) “Rethinking Material Significance and Authenticity in Contemporary Art”. Tese de doutoramento, School of Culture and Creative Arts, University of Glasgow.
- (2014) “Identifying and pursuing authenticity in contemporary art”. Em Rebecca Gordon, Erma Hermens & Frances Lennard (eds.) *Authenticity and Replication. The ‘Real Thing’ in Art and Conservation*, 95-107. Londres: Archetype Publications.
- (2015) “Documenting performance and performing documentation. On the interplay of documentation and authenticity”. Em Lúcia Matos, Rita Macedo & Gunnar Heydenreich (eds.) “Performing documentation in the conservation of contemporary art”. *Revista de História da Arte*, série w, 4: 146-157. Acedido a 25 de maio de 2017 <<http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf>>.
- Gordon, Rebecca & Hermens, Erma (2013) “The Artist’s Intent in Flux”. *CeROArt* [Online]. Acedido a 20 de novembro de 2017 <<https://ceroart.revues.org/3527>>.
- Gordon, Rebecca; Hermens, Erma & Lennard, Frances (eds.) (2014) *Authenticity and Replication. The ‘Real Thing’ in Art and Conservation*. Londres: Archetype Publications.
- Griffiths, Paul (2010) *Modern Music and After*. 3ª ed. Oxford: Oxford University Press.
- Groot, Elbrig de; Guldemon, Jaap & Kleizen, Annick (2007) “Summary of the case study Olafur Eliasson - *Notion Motion*, 2005”. Em *Inside Installations: Preservation and Presentation of Installation Art*. Acedido a 12 de maio de 2017 <<http://collections.europarchive.org/rce/>>.

- 20120208162002/http://www.inside-installations.org/OCMT/mydocs/Summary%20case%20study%20Notion%20Motion.pdf>.
- Grün, Maike (2011) “Coordinates and Plans: Geodetic Measurement of Room Installations. Methods and experience gained at the Pinakothek der Moderne, Munich”. Em Tatja Scholte & Glenn Wharton (eds.) *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, 185-194. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Guercio, Mariella; Barthélemy, Jérôme & Bonardi, Alain (2007) “Authenticity Issue in Performing Arts using Live Electronics”. Em *Proceedings of the 4th Sound and Music Computing (SMC) Conference*, n.d. Lefkada, Grécia. Acedido a 12 de junho de 2017 <http://articles.ircam.fr/textes/Guercio07b/index.pdf>.
- Haberer, Adolphe (2007) “Intertextuality in Theory and Practice”. *Literatūra*, 49 (5): 54-67.
- Hanhardt, John (2003) “Nam June Paik, *TV Garden*, 1974”. Em Alain Depocas, Jon Ippolito & Caitlin Jones (eds.) *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, 70-77. Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications & Quebec: The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology. Acedido a 18 de maio de 2017 <http://www.variablemedia.net/pdf/Permanence.pdf>.
- Harvey, James (2002) “The Electroacoustic Music of Iannis Xenakis”. *Computer Music Journal*, 26(1): 33-57. DOI: 10.1162/014892602753633533.
- Haskell, Harry (1996) *The Early Music Revival. A History*. Nova Iorque: Dover Publications, Inc.
- (2001) “Early music”. Em Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 7: 831-834. 2ª ed. Londres: Macmillan Publishers Limited.
- Henriques, Tomás (2010) “AZGUIME, Miguel”. Em Salwa Castelo-Branco (ed.) *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*. Volume Vol. I (A-C): 90-91. Lisboa: Círculo de Leitores/ Temas e Debates e Autores.
- Hermens, Erma & Fiske, Tina (eds.) (2009) *Art, Conservation, and Authenticities. Material, Concept, Context*. Londres: Archetype Publications.
- Hermens, Erma & Robertson, Frances (eds.) (2016) *Authenticity in Transition: Changing Practices in Art Making and Conservation*. Londres: Archetype Publications.
- Hess, Richard (2008) “Tape Degradation Factors and Challenges in Predicting Tape Life”, *ARSC Journal*, 39(2): 240-274. Acedido a 16 de junho de 2017 <http://www.richardhess.com/tape/history/HESS_Tape_Degradation_ARSC_Journal_39-2.pdf>.
- Heydenreich, Gunnar (2011) “Documentation of Change – Change of Documentation”. Em Tatja Scholte & Glenn Wharton (eds.) *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, 155-171. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hölling, Hanna (2014) “Dal recupero alla ri-mediazione: pratiche di restauro per l’arte basata sull’utilizzo del computer nel caso di *I/Eye* (1993) di Bill Spinhoven van Oosten”. Em Paolo Martore (ed.) *Tra Memoria e Oblio. Percorsi nella conservazione dell’arte contemporânea*, 229-250. Roma: Castelvecchi.
- (2016a) “The aesthetics of change: on the relative durations of the impermanent and critical thinking in conservation”. Em Erma Hermens & Frances Robertson (eds.) *Authenticity in Transition: Changing Practices in Art Making and Conservation*, 13-24. Londres: Archetype Publications.
- (2016b) “Transitional media: duration, recursion, and the paradigm of conservation”. Em Austin Nevin; Joyce Townsend; Jo Atkinson; David Saunders & Agnes Brokerhof (eds.) “Saving the Now: Crossing Boundaries to Conserve Contemporary Works”. *Studies in Conservation*, 61(2): 79-83.

- (2017) *Paik's Virtual Archive. Time, Change, and Materiality in Media Art*. Oakland: University of California Press.
- Holmes, Thom (2002) *Electronic and Experimental Music. Pioneers in Technology and Composition*. 2^a ed. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Hummelen, Ijsbrand & Sillé, Dionne (eds.) (2005) *Modern Art: Who Cares? An international research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, 385-388. Londres: Archetype Publications.
- Huys, Frederika (2000) "A Methodology for the Communication with Artists". Em International Network for the Conservation of Contemporary Art. Acedido a 15 de dezembro de 2011 <<http://www.incca.org>>.
- (2011) "The Artist Is Involved! Documenting complex works of art in cooperation with the artist". Em Tatja Scholte & Glenn Wharton (eds.) *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, 105-117. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Inaba, Nobuko (1995) "What Is the Test of Authenticity for Intangible Properties?". Em Knut Einar Larsen (ed.) *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention*, 329-332. UNESCO World Heritage Centre, Agency for Cultural Affairs (Japan), ICCROM & ICOMOS.
- INCCA (2002) "Guide to Good Practice; Artists' Interviews". Acedido a 31 de maio de 2017 <<https://www.eai.org/resourceguide/collection/computer/pdf/incca.pdf>>.
- Ippolito, Jon (2003) "Accommodating the Unpredictable: The Variable Media Questionnaire". Em Alain Depocas, Jon Ippolito & Caitlin Jones (eds.) *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, 46-53. Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications & Quebec: The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology. Acedido a 18 de maio de 2017 <<http://www.variablemedia.net/pdf/Permanence.pdf>>.
- (2008) "Death by Wall Label". Em Christiane Paul (ed.) *New Media in the White Cube and Beyond: Curatorial Models for Digital Art*, 106-130. Berkeley: University of California Press.
- (2014a) "Generation Emulation". Em Richard Rinehart & Jon Ippolito *Re-collection. Art, New Media, and Social Memory*, 115-137. Massachusetts: The MIT Press.
- (2014b) "The Lost and the Saved". Em Richard Rinehart & Jon Ippolito *Re-collection. Art, New Media, and Social Memory*, 3-11. Massachusetts: The MIT Press.
- (2014c) "Unreliable Archivists". Em Richard Rinehart & Jon Ippolito *Re-collection. Art, New Media, and Social Memory*, 155-184. Massachusetts: The MIT Press.
- (2014d) "Death by Institution". Em Richard Rinehart & Jon Ippolito *Re-collection. Art, New Media, and Social Memory*, 75-87. Massachusetts: The MIT Press.
- Jokilehto, Jukka (2006a) "World heritage: defining the outstanding universal value". *City & Time*, 2(2): 1-10. Acedido a 28 de setembro de 2017 <<http://ceci-br.org/novo/revista/docs2006/CT-2006-45.pdf>>.
- (2006b) "Considerations on authenticity and integrity in world heritage context". *City & Time*, 2(1): 1-16. Acedido a 29 de setembro de 2017 <<http://www.ceci-br.org/novo/revista/docs2006/CT-2006-44.pdf>>.
- (2009) "Conservation Principles in the International Context". Em Alison Richmond & Alison Bracker (eds.) *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, 73-83. Londres: Elsevier /Victoria and Albert Museum.
- Jones, Caitlin (2003) "Reality Check: A Year with Variable Media". Em Alain Depocas, Jon Ippolito & Caitlin Jones (eds.) *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, 60-64. Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications & Quebec: The Daniel

- Langlois Foundation for Art, Science, and Technology. Acedido a 18 de maio de 2017 <<http://www.variablemedia.net/pdf/Permanence.pdf>>.
- Jones, Sarah; Abbott, Daisy & Ross, Seamus (2009) “Redefining the performing arts archive”. *Archive Science* 9(3): 165-171. DOI: 10.1007/s10502-009-9086-1. Acedido a 14 de dezembro de 2017 <https://www.researchgate.net/publication/226594776_Redefining_the_performing_arts_archive>.
- Joseph, Branden (2007) “The Tower and the Line: Toward a Genealogy of Minimalism”. Em Caleb Kelly (ed.) (2011) *Sound. Documents of Contemporary Art*, 43-53. Londres e Massachusetts: Whitechapel Gallery e The MIT Press.
- Kaasa, Anne (2008) “Uma aproximação à estética da obra para piano de Clotilde Rosa”. Tese de mestrado, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro. Acedido a 16 de março de 2017 <<http://ria.ua.pt/handle/10773/1167>>.
- Kahn, Douglas (1993) “The Latest: Fluxus and Music”. Em Caleb Kelly (ed.) (2011) *Sound. Documents of Contemporary Art*, 28-42. Londres e Massachusetts: Whitechapel Gallery e The MIT Press.
- (2001) *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*. Londres e Massachusetts: The MIT Press.
- Kaprow, Allan (1987) “Right Living”. Em Caleb Kelly (ed.) (2011) *Sound. Documents of Contemporary Art*, 26-28. Londres e Massachusetts: Whitechapel Gallery e The MIT Press.
- Karman, Gregorio (2013) “Closing the Gap between Sound and Score in the Performance of Electroacoustic Music”. Em Paulo de Assis, William Brooks & Kathleen Coessens (eds.) *Sound & Score. Essays on Sound, Score and Notation*, 143-164. Leuven: Leuven University Press.
- Kawamoto, Akitsugu (2006) “Forms of Intertextuality: Keith Emerson’s development as a “crossover” musician”. Tese de doutoramento, Faculty of the University of North Carolina, Chapel Hill. Acedido a 5 de dezembro de 2017 <<https://cdr.lib.unc.edu/indexablecontent/uuid:6f401eed-94ec-4057-a992-a198bb4faacc>>.
- Kelly, Caleb (ed.) (2011) *Sound. Documents of Contemporary Art*. Londres e Massachusetts: Whitechapel Gallery e The MIT Press.
- Kelly, Thomas (2015) *Capturing Music. The Story of Notation*. Nova Iorque / Londres: W.W. Norton & Company.
- Kivy, Peter (1995) *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca/Londres: Cornell University Press.
- Klein, Michael (2005) *Intertextuality in Western Art Music*. Indiana: Indiana University Press.
- Lane, Robert & Wdowin-McGregor, Jessye (2016) “This is so contemporary? Medium of exchange and conservation”. Em Austin Nevin; Joyce Townsend; Jo Atkinson; David Saunders & Agnes Brokerhof (eds.) “Saving the Now: Crossing Boundaries to Conserve Contemporary Works”. *Studies in Conservation*, 61(2): 104-108.
- Larsen, Knut Einar (ed.) (1995) *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention*. UNESCO World Heritage Centre, Agency for Cultural Affairs (Japan), ICCROM & ICOMOS.
- Laurenson, Pip (2001) “Developing strategies for the conservation of installations incorporating time-based media with reference to Gary Hill’s *Between cinema and a hard place*”. *Journal of the American Institute for Conservation* 40 (3): 259-266.
- (2005) “The Management of Display Equipment in Time-based Media Installation”. *Tate Papers*, nº 3, Primavera 2005. Acedido a 31 de maio de 2017 <<http://www.tate.org.uk/>>

- research/publications/tate-papers/03/the-management-of-display-equipment-in-time-based-media-installations>.
- (2006) “Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations”. *Tate Papers*, nº 6, Outono 2006. Acedido a 31 de maio de 2017 <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations>>.
 - (2014) “Old Media, New Media? Significant Difference and the Conservation of Software-based Art”. Em Beryl Graham (ed.) *New Collecting: Exhibiting and Audiences after New Media Art*, 73-95. Londres: Ashgate.
- Laurenson, Pip & Saaze, Vivian van (2014) “Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives”. Em Outi Remes, Laura MacCulloch & Marika Leino (eds.) *Performativity in the Gallery. Staging interactive Encounters*, 27-41. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- Leaman, Kara (2016) “Analyzing Music and Dance: Balanchine’s Choreography to Tchaikovsky and the Choreomusical Score”. Dissertação de doutoramento, Yale University. Acedido a 18 de setembro de 2017 <<https://pqdtopen.proquest.com/doc/1923454136.html?FMT=AI>>
- Lee, Brent (2000) “Issues Surrounding the Preservation of Digital Music Documents”. *Archivaria* 50:193-204. Acedido a 16 de junho de 2017 <<http://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12783/13977>>.
- Leman, Mar; Dierickx, Jelle & Martens, Gaëtan (2001) “The IPeM-archive Conservation and Digitalization Project”. *Journal of New Music Research*, 30(4): 389-393. DOI: 10.1076/jnmr.30.4.389.7498.
- Leppert, Richard (1993) *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Londres, Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- Li, Wuan-Chin (2004) “A Performer’s Musicological Research in Performing Interactive Computer Music – The performance of Jean-Claude Risset: *Duet for One Pianist – Eight Sketches for MIDI Piano and Computer (Max program) (1989)*”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, n.d. Maimi, Estados Unidos da América. Acedido a 7 de junho de 2017 <<https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/performer-s-musicological-research-in-performing-interactive.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2004.041>>.
- Lippard, Lucy (1997) *Six Years. The Dematerialization of the Art Object. From 1966 to 1972*. California: University of California Press.
- Liu, Angela; Wong, Athena & Yeung, Evita (2016) “Challenges and approaches in conserving New Ink Art”. Em Austin Nevin; Joyce Townsend; Jo Atkinson; David Saunders & Agnes Brokerhof (eds.) “Saving the Now: Crossing Boundaries to Conserve Contemporary Works”. *Studies in Conservation*, 61(2): 120-125.
- Lombardo, Vincenzo, et al. (2005) “The virtual electronic poem (VEP) project”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, n.d. Barcelona, Espanha. Acedido a 13 de junho de 2017 <<http://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/virtual-electronic-poem-vep-project.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2005.153>>.
- Lombardo, Vincenzo; Valle, Andrea; Fitch, John; Tazelaar, Kees; Weinzierl, Stefani; Borczyk, Wojciech (2009) “A Virtual-Reality Reconstruction of *Poème Electronique* Based on Philological Research.” *Computer Music Journal*, 33(2): 24-47.
- Longton, Michael (2004) “InterPARES 2 Project - General Study 04 Final Report: Survey of Recordkeeping Practices of Composers”. <http://www.interpares.org/display_file.cfm?doc=ip2_gs04_final_report.pdf>.

- Lourenço, Sofia (2014) “Jean Claude Risset’s Duet for One Pianist: Challenges of a Real-Time Performance Interaction with a Computer-Controlled Acoustic Piano 16 Years Later”. *CITAR Journal*, 6(2): 31-36. Acedido a 12 de junho de 2017 <<http://artes.ucp.pt/citarj/article/view/115/87>>.
- Low, Setha (2002) “Anthropological-Ethnographic Methods for the Assessment of Cultural Values in Heritage Conservation”. Em Marta de la Torre (ed.) *Assessing the Values of Cultural Heritage. Research Report*, 31-49. Los Angeles: The Getty Conservation Institute. Acedido a 16 de maio de 2017 <https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/assessing.pdf>.
- Lowenthal, David (1992) “Counterfeit Art: Authentic Fakes?”. *International Journal of Cultural Property*, 1(1): 79-104.
- (1995a) “Changing Criteria of Authenticity”. Em Knut Einar Larsen (ed.) *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention*, 121-135. UNESCO World Heritage Centre, Agency for Cultural Affairs (Japan), ICCROM & ICOMOS.
- (1995b) “Managing the Flux of Authenticity”. Em Knut Einar Larsen (ed.) *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention*, 369-370. UNESCO World Heritage Centre, Agency for Cultural Affairs (Japão), ICCROM & ICOMOS.
- Macedo, Rita & Silva, Raquel Henriques da (eds.) (2010) *A Arte Efémera e a Conservação: O paradigma da Arte Contemporânea e dos Bens Etnográficos*. Lisboa: Instituto de História da Arte. Acedido a 17 de maio de 2017 <https://run.unl.pt/bitstream/10362/16429/1/Livro_Actas_Completo.pdf>.
- Macedo, Rita (2008) “Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro. Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70”. Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa. Acedido a 14 de junho de 2017 <https://run.unl.pt/bitstream/10362/13743/1/MacedoI_2008.pdf>.
- (2010) “Conservação de arte contemporânea e bens etnográficos: começar a cruzar vias de investigação”. Em Rita Macedo & Raquel Henriques da Silva (eds.) *A Arte Efémera e a Conservação: O paradigma da Arte Contemporânea e dos Bens Etnográficos*, 3-5. Lisboa: Instituto de História da Arte. Acedido a 17 de maio de 2017 <https://run.unl.pt/bitstream/10362/16429/1/Livro_Actas_Completo.pdf>.
- (2014) “Gestire la complessità: il ruolo della scienze umane e sociali nella conservazione dell’arte contemporanea”. Em Paolo Martore (ed.) *Tra Memoria e Oblio. Percorsi nella conservazione dell’arte contemporanea*, 45-56. Roma: Castelvechi.
- Magalhães, Filipa (2012) “Levantamento de Espólios fonográficos em fita magnética. Avaliação do estado de Conservação das fitas”. Tese de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Acedido a 14 de junho de 2017 <<https://run.unl.pt/bitstream/10362/9429/1/FilipaMagalhaesFINAL-%2017-01-2013.pdf>>.
- Mancusi-Ungaro, Carol (2005) “Original Intent: The Artist’s Voice”. Em Ijsbrand Hummelen & Dionne Sillé (eds.) *Modern Art: Who Cares? An international research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, 392-393. Londres: Archetype Publications.
- Manning, Peter (2013) *Electronic and Computer Music*. 4ª ed. Oxford: Oxford University Press.
- Marçal, Hélia (2012) “Embracing transience and subjectivity in the conservation of complex contemporary artworks: contributions from ethnographic and psychological paradigms”. Tese de mestrado, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa. Acedido a 14 de junho de 2017 <<https://run.unl.pt/handle/10362/8467>>.

- Marçal, Hélia; Nogueira, Andreia; Pires, Isabel & Macedo, Rita (2016) “Connecting practices of preservation: exploring authenticities in collaborative performance-based artworks”. Em Erma Hermens & Frances Robertson (eds.) *Authenticity in Transition: Changing Practices in Contemporary Art Making and Conservation*, 117-27. Archetype Publications. ISBN: 9781909492363.
- Marçal, Hélia & Macedo, Rita (2017) “The aim of documentation: Micro-decisions in the documentation of performance-based artworks”. Em *ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints, Copenhagen, 4-8 September 2017*, ed. J. Bridgland, art. 0204. Paris: International Council of Museums. Acedido a 5 de março de 2018 <<http://icom-cc-publications-online.org/PublicationDetail.aspx?cid=1d5b0348-0e73-4719-b424-e7bfec42abc2>>.
- Marçal, Hélia; Macedo, Rita & Duarte, António (2014) “The inevitable subjective nature of conservation: Psychological insights on the process of decision making”. *ICOM-CC 17th Triennial Conference Preprints, Melbourne, 15-19 September 2014*, ed. J. Bridgland, art. 1904, 8 pp. Paris: International Council of Museums. ISBN 978-92-9012-410-8.
- Marçal, Hélia; Nogueira, Andreia & Macedo, Rita (2018) “Materializar o intangível: a documentação da obra *Luís Vaz 73* (1975), de Jorge Peixinho e Ernesto de Sousa”. *Conservar Património*, 27: 13-22. DOI: 10.14568/cp2016042. Acedido a 6 de março de 2018 <<http://revista.arp.org.pt/pdf/2016042.pdf>>.
- Martins, Duarte Pereira (2014) “Cândido Lima”. *glosas*, 10: 11-21.
- Martore, Paolo (ed.) (2014) *Tra Memoria e Oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*. Roma: Castelvechi.
- Matos, Lúcia Almeida (ed.) (2007) “Preservação da Arte Contemporânea”. @*pha.boletim*, 1-2. Acedido a 25 de maio de 2017 <<http://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim5/Apresentacao.pdf>>.
- (2010) “A natureza permanente do efêmero: estratégias de sobrevivência”. Em Rita Macedo & Raquel Henriques da Silva (eds.) *A Arte Efêmera e a Conservação: O paradigma da Arte Contemporânea e dos Bens Etnográficos*, 91-97. Lisboa: Instituto de História da Arte. Acedido a 17 de maio de 2017 <https://run.unl.pt/bitstream/10362/16429/1/Livro_Actas_Completo.pdf>.
- (2011) “Documentação de Arte Contemporânea”. *Revista de História da Arte*, 8: 308-309.
- Matos, Lúcia Almeida; Macedo, Rita & Heydenreich, Gunnar (eds.) (2015) “Performing documentation in the conservation of contemporary art”. *Revista de História da Arte*, série w, 4. Acedido a 25 de maio de 2017 <<http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf>>.
- McHugh, Kelly & Gunnison, Anne (2016) “Finding common ground and inherent differences: Artist and community engagement in cultural material and contemporary art conservation”. Em Austin Nevin; Joyce Townsend; Jo Atkinson; David Saunders & Agnes Brokerhof (eds.) “Saving the Now: Crossing Boundaries to Conserve Contemporary Works”. *Studies in Conservation*, 61(2): 126-129.
- Metelo, Verónica Gullander (2007) “Focos de intensidade/ Linhas de abertura. A activação do mecanismo performance 1961-1979”. Tese de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Acedido a 16 de março de 2017 <http://www.aadkportugal.com/wp-content/uploads/2015/05/VERO%CC%81NICA_Tese.pdf>.
- Metzer, David (2003) *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Monteiro, Francisco (2003a) “The Portuguese Darmstadt generation. Portugal and modernity in the 20th century”. Tese de doutoramento, Universidade de Sheffield. Acedido a 16 de março de

- 2017 <https://www.academia.edu/3569142/The_Portuguese_Darmstadt_Generation_The_Piano_Music_of_the_Portuguese_Avant-Garde>.
- (2003b) “O aparecimento da vanguarda em Portugal: para um estudo da música portuguesa entre 1958 e 1965”. *Revista Música, Psicologia e Educação*, 5: 59-68. Acedido a 17 de março de 2017 <<https://cipem.files.wordpress.com/2007/01/05-2003-6-o-aparecimento-da-vanguarda-em-portugal-para-um-estudo-da-mc3basica-portuguesa-entre-1958-e-19651.pdf>>.
 - (2010) “Between the living room and the kitchen: new music in Salazar’s Portuguese totalitarian regime between 1958 and 1968.” Comunicação apresentada em *Twentieth-century Music and Politics*, Universidade de Bristol, Inglaterra, 14 a 16 de abril de 2010. Acedido a 17 de março de 2017 <https://www.academia.edu/4228240/Between_the_living_room_and_the_kitchen_new_music_in_Salazars_Portuguese_totalitarian_regime_betwe_en_1958_and_1968>.
 - (2011) “Em busca do *Coração Habitado*”. Em *Encontro Nacional de Investigação em Música*. Porto, Portugal. Acedido a 13 de junho de 2017 <https://www.academia.edu/6766871/Em_busca_do_Cora%C3%A7%C3%A3oHabitado>.
 - (2012a) “À procura do primeiro *Lov*”. Em Paulo de Assis (org.) *Mémoires...Miroirs. Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho*, 69-74. Lisboa: Edições Colibri.
 - (2012b) “A Música Portuguesa nos últimos 100 anos: à procura de uma identidade”. Comunicação apresentada em *GuimaraMUS – Congresso Musical de Guimarães*, CCVF, Portugal, 23 a 25 de março. Acedido a 17 de março de 2017 <https://www.academia.edu/6766893/A_M%C3%BAsica_Portuguesa_nos_%C3%BAltimos_100_anos_%C3%A0_procura_de_uma_identidade?auto=download>.
 - (2014) “Edição Crítica das Obras de Câmara de Jorge Peixinho: Relatório final”. Acedido a 13 de junho de 2017 <https://www.academia.edu/6767062/Relat%C3%B3rio_Final>.
- Mulholland, Richard (2014) “‘And I know damned-well what he wanted!’: deliberate alteration and inperpretations of intent in several late sculptures by David Smith”. Em Rebecca Gordon, Erma Hermens & Frances Lennard (eds.) *Authenticity and Replication. The ‘Real Thing’ in Art and Conservation*, 86-94. Londres: Archetype Publications.
- Munitz, Barry (1999) “Foreword”. Em Miguel Corzo (ed.) *Mortality Immortality? The legacy of 20th-century art*, vii. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Muñoz Viñas, Salvador (2005) *Contemporary Theory of Conservation*. Londres/ Nova Iorque: Routledge.
- (2009) “Beyond authenticity”. Em Erma Hermens & Tina Fiske (eds.) *Art, Conservation, and Authenticities. Material, Concept, Context*, 33-38. Londres: Archetype Publications.
- Nettl, Bruno (1999) “The Institutionalization of Musicology: Perspectives of a North American Ethnomusicologist”. Em Nicholas Cook & Mark Everist (eds.) *Rethinking Music*, 287-310. Oxford: Oxford University Press.
- Nevin, Austin; Townsend, Joyce; Atkinson, Jo; Saunders, David & Brokerhof, Agnes (eds.) (2016) “Saving the Now: Crossing Boundaries to Conserve Contemporary Works”. *Studies in Conservation*, 61(2).
- Nogueira, Andreia (2012) “Documentar – porquê, o quê, como e quando? A conservação da obra de Francisco Tropa”. Tese de mestrado, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa. Acedido a 20 de novembro de 2017 <https://run.unl.pt/bitstream/10362/8427/1/Nogueira_2012.pdf>.

- Noordegraaf, Julia; Saga, Cosetta; le Maître, Barbara & Hediger, Vinzenz (eds.) (2013) *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Noordegraaf, Julia (2013a) “Part II. Analysis, Documentation, Archiving. Introduction”. Em Julia Noordegraaf, Cosetta Saga, Barbara le Maître & Vinzenz Hediger (eds.) *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, 123-125. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- (2013b) “Introduction”. Em Julia Noordegraaf, Cosetta Saga, Barbara le Maître & Vinzenz Hediger (eds.) *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, 11-19. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- (2015) “Documenting the analogue past in Marijke van Warmerdam’s film installations”. Em Lúcia Matos, Rita Macedo & Gunnar Heydenreich (eds.) “Performing documentation in the conservation of contemporary art”. *Revista de História da Arte*, série w, 4: 115-123. Acedido a 25 de maio de 2017 <http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHA_w4.pdf>.
- Nora, Pierre (2012) “Realms of Memory”. Em Ian Farr (ed.) *Memory. Documents of Contemporary Art*, 61-66. Londres: Whitechapel Gallery & Cambridge: The MIT Press.
- Norris, Debra (1999) “The survival of Contemporary Art: The role of the Conservation Professional in this delicate Ecosystem”. Em Miguel Corzo (ed.) *Mortality Immortality? The legacy of 20th-century art*, 131-134. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Oliveira, Cristina (2016) “A Instalação em Âmbito Museológico: Desafios e Estratégias para o Futuro”. Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Acedido a 16 de maio de 2017 <<https://run.unl.pt/bitstream/10362/20423/1/A%20instala%C3%A7%C3%A3o%20em%20%C3%A2mbito%20museol%C3%B3gico%20-%20Maria%20Cristina%20Oliveira.pdf>>.
- Parncutt, Richard (2012) “Musicologia Sistemática: a história e o futuro do ensino académico musical no ocidente”. *Em Pauta* 20 (34/35): 145-185. Acedido a 13 de janeiro de 2017 <<http://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/39612/25314>>.
- Pegg, Carole; Myers, Helen; Bohlman, Philip & Stokes, Martin (2001) “Etnomusicology”. Em Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 8: 367-403. 2ª ed. Londres: Macmillan Publishers Limited.
- Pennycook, Bruce (2008) “Who will turn the knobs when I die?”. *Organised Sound* 13(3): 199-208. Doi: 10.1017/S1355771808000290.
- Perry, Roy (1999) “Present and Future: Caring for Contemporary Art at the Tate Gallery”. Em Miguel Corzo (ed.) *Mortality Immortality? The legacy of 20th-century art*, 41-44. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Pestova, Xenia; Marshall, Mark & Sudol, Jacob (2008) “Analogue to digital: Authenticity vs. sustainability in Stockhausen’s *Mantra* (1970)”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, n.d. Besfast, Irlanda. Acedido a 12 de junho de 2017 <<http://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/analogue-to-digital-authenticity-vs-sustainability.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2008.057>>.
- Peters, Renata (2016) “The parallel paths of conservation of contemporary art and indigenous collections”. Em Austin Nevin; Joyce Townsend; Jo Atkinson; David Saunders & Agnes Brokerhof (eds.) “Saving the Now: Crossing Boundaries to Conserve Contemporary Works”. *Studies in Conservation*, 61(2): 183-187.
- Phillips, Joanna (2015) “Reporting iterations. A documentation model for time-based media art”. Em Lúcia Matos, Rita Macedo & Gunnar Heydenreich (eds.) “Performing documentation

- in the conservation of contemporary art”. *Revista de História da Arte*, série w, 4: 169-179. Acedido a 25 de maio de 2017 <<http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf>>.
- Pier, John (2011) “Intermedial Metareference: Index and Icon in William Gass’s Willie Masters’ Lonesome Wife.” Em Werner Wolf (ed.) *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation*, 97-124. Amsterdam & New York: Editions Rodopi B.V.
- Pimpaneau, Jacques (2010) “Que devemos fazer com os objectos etnográficos? Coleccionar, preservar e expor”. Em Rita Macedo & Raquel Henriques da Silva (eds.) *A Arte Efémera e a Conservação: O paradigma da Arte Contemporânea e dos Bens Etnográficos*, 37-44. Lisboa: Instituto de História da Arte. Acedido a 17 de maio de 2017 <https://run.unl.pt/bitstream/10362/16429/1/Livro_Actas_Completo.pdf>.
- Polfreman, Richard; Sheppard, David & Dearden, Ian (2005) “Re-wired: Reworking 20th century live electronics for today”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, n.d. Barcelona, Espanha. Acedido a 12 de junho de 2017 <<http://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/re-wired-reworking-20th-century-live-electronics-for-today.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2005.149>>.
- (2006) “Time to re-wire? Problems and strategies for the maintenance of live electronics”. *Organised Sound* 11(3): 229-242. Doi: 10.1017/S1355771806001543.
- Poli, Francesco (2012) “Preface”. Em Oscar Chiantore & Antonio Rava *Conserving Contemporary Art. Issues, Methods, Materials, and Research*, 7. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Post, Colin (2017) “Preservation practices of new media artists. Challenges, strategies, and attitudes in the personal management of artworks.” *Journal of Documentation*, 73(4): 716-732.
- Prats, Olga (2012) “Recordando...”. *glosas*, 6: 26-27.
- Puckette, Miller (2001) “New Public-Domain Realizations of Standard Pieces for Instruments and Live Electronics”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 154-158. Havana, Cuba. Acedido a 5 de junho de 2017 <<http://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/new-public-domain-realizations-of-standard-pieces-for.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2001.059>>.
- Ratti, Iolanda (2013) “The Specificity of the Video Installation”. Em Barbara Ferrari & Marina Pugliese (eds.) *Ephemeral Monuments. History and Conservation of Installation Art*, 130-61. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Real, William (2001) “Toward guidelines for practice in the preservation and documentation of technology-based installation art”. *Journal of the American Institute for Conservation* 40 (3): 211-231.
- Rice, Timothy (2008) “Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology”. Em Gregory Barz & Timothy Cooley (eds.) *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 42-61. 2^a ed. Oxford: Oxford University Press.
- Richmond, Alison & Bracker, Alison (eds.) (2009) *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*. Londres: Elsevier /Victoria and Albert Museum.
- Rinehart, Richard (2003) “Berkeley Art Museum/ Pacific Film Archive”. Em Alain Depocas, Jon Ippolito & Caitlin Jones (eds.) *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, 24-27. Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications & Quebec: The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology. Acedido a 18 de maio de 2017 <<http://www.variablemedia.net/pdf/Permanence.pdf>>.

- (2004) “A System of Formal Notation for Scoring Works of Digital and Variable Media Art”. Comunicação apresentada em Electronic Media Group Annual Meeting of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Portland, Oregon, 14 de junho de 2004. Acedida a 30 de maio de 2017 <<http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/emg/library/pdf/rinehart/Rinehart-EMG2004.pdf>>.
 - (2007) “The Media Art Notation System: Documenting and Preserving Digital/Media Art”. *Leonardo*, 40 (2): 181-187. Acedido a 16 de maio de 2017 <http://www.coyoteyip.com/rinehart/papers_files/leonardo_mans.pdf>.
- Rinehart, Richard & Ippolito, Jon (2014) *Re-collection. Art, New Media, and Social Memory*. Massachusetts: The MIT Press.
- Rodrigues, Ana; Barbedo, Francisco; Runa, Lucília & Sant’Ana, Mário (2015) *Continuidade digital: relatório final de projeto. Para uma rede comum de preservação de património digital*. DGLAB. Acedido a 14 de junho de 2017 <http://1seminariopreservacaopatrimonio.digital.dglab.gov.pt/wp-content/uploads/sites/19/2015/11/1_Relatorio_2015_final.pdf>.
- Roeder, John (2009) “Archivists meet artists: insights into authenticity”. Em Marcel Stefanaggi & Regine Hocquette (eds.) *Art D’aujourd’hui Patrimoine de Demain: Conservation et Restauration des Œuvres Contemporaines*, 227-234. Paris: SFIIC/Institut National du Patrimoine.
- Rudi, Jøran (2009) “Welcoming change”. Em *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network International Conference (EMS09 - Heritage and future)*, n.d. Buenos Aires, Argentina. Acedido a 12 de junho de 2017 <<http://www.ems-network.org/ems09/papers/rudi.pdf>>.
- Rudi, Jøran & Bullock, Jamie (2011) “The Integra Project”. Em *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Conference (EMS11 - Sforzando!)*, 1-9. New York, Estados Unidos da América. Acedido a 12 de junho de 2017 <http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS11_Rudi_Bullock.pdf>.
- Ruivo, Ana (2009) “Luís Vaz 73 - Cinco etapas e um preâmbulo”. Em Raquel Henriques da Silva (org.) *Anos 70 – Atravessar Fronteiras*, 160-163. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Runa, Lucília (2017) “Preservação comum de património digital”. Comunicação apresentada no V Encontro de Arquivos do Algarve subordinado ao tema Preservar o passado, comunicar a memória, Lagoa, Portugal, 26 e 27 de maio de 2017. Acedido a 13 de junho de 2017 <http://1seminariopreservacaopatrimonioidigital.dglab.gov.pt/wp-content/uploads/sites/19/2017/05/RAALG_comunicacao_short.pdf>
- Saaze, Vivian van (2009a) “From Intention to Interaction: Reframing the Artist’s Interview in Conservation Research”. Em Marcel Stefanaggi & Regine Hocquette (eds.) *Art D’aujourd’hui Patrimoine de Demain: Conservation et Restauration des Œuvres Contemporaines*, 20-28. Paris: SFIIC/Institut National du Patrimoine.
- (2009b) “Authenticity in practice: an ethnographic study into the preservation of *One Candle* by Nam June Paik”. Em Erma Hermens & Tina Fiske (eds.) *Art, Conservation, and Authenticities. Material, Concept, Context*, 190-198. Londres: Archetype Publications.
 - (2010) “Doing Artworks. A Study into the Presentation and Conservation of Installation Artworks”. Tese de Doutoramento, Faculty of Arts and Social Sciences, Maastricht University.
 - (2011) “Acknowledging Differences: a Manifold of Museum Practices”. Em Tatja Scholte & Glenn Wharton (eds.) *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, 249-255. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- (2013) *Installation Art and the Museum. Presentation and Conservation of Changing Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- (2015) “In the absence of documentation. Remembering Tino Sehgal’s constructed situation”. Em Lúcia Matos, Rita Macedo & Gunnar Heydenreich (eds.) “Performing documentation in the conservation of contemporary art”. *Revista de História da Arte*, série w, 4: 55-63. Acedido a 25 de maio de 2017 <<http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf>>.
- Sager, Laura (2006) “Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film”. Tese de doutoramento, Faculty of the Graduate School of the University of Texas, Austin. Acedido a 5 de dezembro de 2017 <<https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/3527/sagerl43712.pdf?sequence=2&isAllowed=y>>.
- Samson, Jim (1999) “Analysis in Context”. Em Nicholas Cook & Mark Everist (eds.) *Rethinking Music*, 35-54. Oxford: Oxford University Press.
- Santana, Helena (2005) *[in]existências do som*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Santana, Helena & Santana, Rosário (2008) “Cores e Sons”. *Revista Egítania Scientia*, 3: 91-108. Acedido a 17 de março de 2017 <<http://ria.ua.pt/bitstream/10773/5661/1/cores%20e%20sons%20egitania.pdf>>.
- SBMK (1999) “Concept Scenario. Artists’ Interviews”. Acedido a 31 de maio de 2017 <<http://www.sbm.nl/uploads/concept-scenario.pdf>>
- Schädler-Saub, Ursula & Weyer, Angela (eds.) (2010) *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Reflections on the Roots and the Perspectives*. Londres: Archetype Publications.
- Schimmel, Paul (1999) “Intentionality and Performance-Based Art”. Em Miguel Corzo (ed.) *Mortality Immortality? The legacy of 20th-century art*, 135-140. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Scholte, Tatja (2010) “Um estudo comparativo sobre conservação de obras de arte (etnográficas e contemporâneas) de localização específica”. Em Rita Macedo & Raquel Henriques da Silva (eds.) *A Arte Efêmera e a Conservação: O paradigma da Arte Contemporânea e dos Bens Etnográficos*, 47-62. Lisboa: Instituto de História da Arte. Acedido a 17 de maio de 2017 <https://run.unl.pt/bitstream/10362/16429/1/Livro_Actas_Completo.pdf>.
- (2011) “Introduction”. Em Tatja Scholte & Glenn Wharton (eds.) *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, 11-20. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Scholte, Tatja & Wharton, Glenn (eds.) (2011) *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Schüller, Dietrich (ed.) (2005) “IASA-TC 03 2005 The Safeguarding of the Audio Heritage: Ethics, Principles and Preservation Strategy”. 3ª versão. IASA Technical Committee.
- Seeger, Charles (1958) “Prescriptive and Descriptive Music-Writing”. *The Musical Quarterly*, 44 (2): 184-195.
- Seeger, Anthony (2008) “Theories Forged in the Crucible of Action: The Joys, Dangers, and Potentials of Advocacy and Fieldwork”. Em Gregory Barz & Timothy Cooley (eds.) *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 271-288. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press.
- Serafim, Stefania & Götzen, Amalia (2009) “An Enactive Approach to the Preservation of Musical Instruments Reconstructing Russolo’s Intonarumori”. *Journal of New Music Research*, 38(3): 231-239. DOI: 10.1080/09298210903161013.

- Serrão, Maria João (2006) *Constança Capdeville. Entre o Teatro e a Música*. Lisboa: Edições Colibri/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.
- (2010) “CAPDEVILLE, Constança”. Em Salwa Castelo-Branco (ed.) *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*. Vol. I (A-C): 235-238. Lisboa: Círculo de Leitores/ Temas e Debates e Autores.
- Shakib, Mohammad (2013) “Inevitability of arts from inter-textuality”. *International Journal of English and Literature*, 4(1): 1-5.
- Shelemay, Kay Kaufman (2008) “The Ethnomusicologist, Ethnographic Method, and the Transmission of Tradition”. Em Gregory Barz & Timothy Cooley (eds.) *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 141-156. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press.
- Silva, Raquel Henriques da (2009) “Luiz Vaz de Jorge Peixinho e Ernesto de Sousa, 30 anos depois: conservar a arte contemporânea”. *L + arte*, 66: 20.
- Solomos, Makis (1996) *Iannis Xenakis*. P.O. Editions.
- Sommermeier, Barbara (2011) “Who’s Right – the Artist or the Conservator”. Em Tatja Scholte & Glenn Wharton (eds.) *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, 143-151. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Soveral, Isabel & Zoudilkine, Evgueni (2002) “Alguns aspectos da escrita musical de Jorge Peixinho”. Em José Machado (org.) *Jorge Peixinho – In Memoriam*, 149-157. Editorial Caminho.
- Stefanaggi, Marcel & Hocquette, Regine (eds.) (2009) *Art D’aujourd’hui Patrimoine de Demain: Conservation et Restauration des Œuvres Contemporaines*. Paris: SFIIC/Institut National du Patrimoine.
- Sterrett, Jill & Laurenson, Pip (2015) “For Art to Flourish and Leave Its Trace.” *VoCA Journal*. Acedido a 10 de maio de 2017 <<http://journal.voca.network/for-art-to-flourish-and-leave-its-trace/>>.
- Stigter, Sanneke (2015) “Co-producing conceptual art: A conservator’s testimony”. Em Lúcia Matos, Rita Macedo & Gunnar Heydenreich (eds.) “Performing documentation in the conservation of contemporary art”. *Revista de História da Arte*, série w, 103-114. Acedido a 25 de maio de 2017 <<http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf>>.
- (2016) “Autoethnography as a new approach in conservation”. Em Austin Nevin; Joyce Townsend; Jo Atkinson; David Saunders & Agnes Brokerhof (eds.) “Saving the Now: Crossing Boundaries to Conserve Contemporary Works”. *Studies in Conservation*, 61(2): 227-232.
- Stock, Jonathan & Chiener, Chou (2008) “Fieldwork at Home: European and Asian Perspectives”. Em Gregory Barz & Timothy Cooley (eds.) *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 108-124. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press.
- Stone, Kurt (1980) *Music Notation in the Twentieth Century. A Practical Guidebook*. Londres e Nova Iorque: W.W. Norton & Company.
- Stoner, Joyce Hill (2009) “Degrees of authenticity in the discourse between the original artist and the viewer”. Em Erma Hermens & Tina Fiske (eds.) *Art, Conservation, and Authenticities. Material, Concept, Context*, 13-21. Londres: Archetype Publications.
- Stovel, Herb (1995) “Working Towards the Nara Document”. Em Knut Einar Larsen (ed.) *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention*, xxxiii-xxxvi. UNESCO World Heritage Centre, Agency for Cultural Affairs (Japan), ICCROM & ICOMOS.

- (2007) “Effective use of authenticity and integrity as world heritage qualifying conditions”. *City & Time*, 2(3): 21-36. Acedido a 28 de setembro de 2017 <<http://www.ceci-br.org/novo/revista/docs2007/CT-2007-71.pdf>>.
- (2008) “Origins and Influence of the Nara Document on Authenticity”. *APT Bulletin*, 39 (2/3): 9-17. Acedido a 28 de setembro de 2017 <<https://is.muni.cz/el/1423/podzim2013/SOC310/crd/jar/aut/Stovel-Nara-Document-on-Authenticity-APT-2008.pdf>>.
- Stringari, Carol (2003) “Beyond “Conservative”: The Conservator’s Role in Variable Media Preservation”. Em Alain Depocas, Jon Ippolito & Caitlin Jones (eds.) *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, 54-59. Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications & Quebec: The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology. Acedido a 18 de maio de 2017 <<http://www.variablemedia.net/pdf/Permanence.pdf>>.
- Taruskin, Richard (1995) *Text & Act. Essays on Music and Performance*. Oxford/ Nova Iorque: Oxford University Press.
- (2010) *Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Taveira, Pedro (2012) “Do Canto ao Novo Canto de Sibila”. Em *Encontro Nacional de Investigação em Música (ENIM)*. Castelo Branco, Portugal. Acedido a 14 de junho de 2017 <https://www.academia.edu/6654846/Do_Canto_ao_Novo_Canto_da_Sibila>.
- (2013) “A problemática da sinalética de Jorge Peixinho”. Em *Encontro Nacional de Investigação em Música (ENIM)*. Cascais, Portugal. Acedido a 14 de junho de 2017 <https://www.academia.edu/6655514/A_Problem%C3%A1tica_da_sinal%C3%A9tica_de_Jorge_Peixinho>.
- Teixeira, Cristina Delgado (2006) *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*. Lisboa: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.
- Teruggi, Daniel (2001) “Preserving and Diffusing”. *Journal of New Music Research*, 30(4): 403-405. DOI: 10.1076/jnmr.30.4.403.7487.
- (2004) “Electroacoustic Preservation Projects: How to Move Forward”. *Organised Sound* 9(1): 55-62. DOI: 10.1017/S1355771804000081.
- Tilly, Ariane Noël de (2009) “Moving images, editioned artworks and authenticity”. Em Erma Hermens & Tina Fiske (eds.) *Art, Conservation, and Authenticities. Material, Concept, Context*, 208-216. Londres: Archetype Publications.
- Titon, Jeff Todd (2008) “Knowing Fieldwork”. Em Gregory Barz & Timothy Cooley (eds.) *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 25-41. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press.
- Torre, Marta de la (ed.) (2002) *Assessing the Values of Cultural Heritage. Research Report*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute. Acedido a 16 de maio de 2017 <https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/assessing.pdf>.
- Vall, Renée van de (2005) “Painful decisions: Philosophical considerations on a decision-making model”. Em Ijsbrand Hummelen & Dionne Sillé (eds.) *Modern Art: Who Cares? An international research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, 196-200. Londres: Archetype Publications.
- (2015) “Documenting Dilemmas. On the relevance of ethically ambiguous cases”. Em Lúcia Matos, Rita Macedo & Gunnar Heydenreich (eds.) “Performing documentation in the conservation of contemporary art”. *Revista de História da Arte*, série w, 4: 7-17. Acedido a 25 de maio de 2017 <<http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf>>.

- Vall, Renée van de; Hölling, Hanna; Scholte, Tatja & Stigter, Sanneke (2011) “Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation”. Em *ICOM-CC 16th Triennial Conference Lisbon 2011*.
- Veco, Marilena (2010) “A definition of cultural heritage: From the tangible to the intangible”. *Journal of Cultural Heritage*, 11: 321-324.
- Vickery, Lindsay; Hope, Cat & James, Stuart (2012) “Digital adaptations of the scores for Cage *Variations I, II and III*”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 426-432. Ljubljana, Eslovenia. Acedido a 7 de junho de 2017 <<https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/digital-adaptions-of-the-scores-for-cage-variations-i-ii.pdf?c=icmc;idn=bbp2372.2012.081>>.
- Vieira, Ana Bigotte (2016) “No *Aleph* para um olhar dobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989”. Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Acedido a 16 de março de 2017 <<http://hdl.handle.net/10362/19417>>.
- Vinet, Hugues (2007) “Science and Technology of Music and Sound: The IRCAM Roadmap”. *Journal of New Music research*, 36(3): 207-226.
- Viola, Bill (1999) “Permanent Impermanence”. Em Miguel Corzo (ed.) *Mortality Immortality? The legacy of 20th-century art*, 85-94. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Wagner, Peter (1996) “Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)”. Em Peter Wagner (ed.) *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, 1-40. Berlin & New York: Walter de Gruyter.
- Ward, Philip (1989) *The Nature of Conservation. A Race Against Time*. 2^a ed. Marina del Rey: The Getty Conservation Institute.
- Wee, Laurens van der; Doorn, Roel van & Zwaanenburg, Jos (2016) “Reconstructing *Anthèmes 2*: Addressing the performability of live-electronic music”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 466-470. Utrecht, Holanda. Acedido a 5 de junho de 2017 <<http://www.icmc2016.com/proceedings.pdf>>.
- Wegen, Derk (2005) “Between fetish and score: The position of the curator of contemporary art”. Em Ijsbrand Hummelen & Dionne Sillé (eds.) *Modern Art: Who Cares? An international research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, 201-209. Londres: Archetype Publications.
- Wetzel, David (2004) “Analysis and Reconstruction of Interactive Electroacoustic Works for Obsolete Technology: Thea Musgrave’s *Narcissus*”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, n.d. Miami, Estados Unidos da América. Acedido a 12 de junho de 2017 <<https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/analysis-and-reconstruction-of-interactive-electroacoustic.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2004.048>>.
- (2006) “A model for the conservation of interactive electroacoustic repertoire: analysis, reconstruction, and performance in the face of technological obsolescence”. *Organised Sound*, 11(3): 273-284. DOI: 10.1017/S1355771806001555.
- (2009) “The Interactive Event Manager (IEM): A Performer’s Approach to Interactive System design”. Em *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 517-520. Montreal, Canadá. Acedido a 7 de junho de 2017 <<https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/interactive-event-manager-iem-a-performers-approach.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2009.117>>.
- Weyer, Cornelia & Heydenreich, Gunnar (2005) “From questionnaires to a checklist for dialogues”. Em Ijsbrand Hummelen & Dionne Sillé (eds.) *Modern Art: Who Cares? An international*

- research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, 385-388. Londres: Archetype Publications.
- Wharton, Glenn (2005) “The Challenges of Conserving Contemporary Art”. Em Bruce Altshuler (ed.) *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, 163-178. Princeton: Princeton University Press.
- (2015) “Public access in the age of documented art”. Em Lúcia Matos, Rita Macedo & Gunnar Heydenreich (eds.) “Performing documentation in the conservation of contemporary art”. *Revista de História da Arte*, série w, 4: 180-191. Acedido a 25 de maio de 2017 <<http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf>>.
- Williams, Alastair (2001) *Constructing Musicology*. Farnham & Burlington: Ashgate Publishing.
- Yong, Kerry (2006) “Electroacoustic adaptation as a mode of survival: Arranging Giacinto Scelsi’s *Aitsi pour piano amplifiée* (1975) for piano and computer”. *Organised Sound*, 11(3): 243-254.
- Zattra, Laura; De Poli, Giovanni & Vidolin, Alvis (2001) “Yesterday Sounds Tomorrow. Preservation at CSC”. *Journal of New Music Research*, 30(4): 407-412.
- Zattra, Laura (2007) “The assembling of *Stria* by John Chowning: A philological investigation”. *Computer Music Journal*, 31(3): 38-64.

Textos críticos:

- ? (1981) “Ballet Gulbenkian retorna às origens”. *Correio da Manhã*, 18 de março, pp. 31.
- (1982) *Exposição Ballet Gulbenkian. Fotografias de Ana Esquível e Eduardo Gageiro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Andermatt, Luna (1977) “2.º Programa do Ballet Gulbenkian”. *O Dia*, 18 de fevereiro, pp.?
- Azevedo, Manuela de (1981) “A criteriosa harmonia”. ?, 10 de março, pp.?
- Seabra, Augusto M. (1980) ““Libera me” e a música contemporânea em Portugal”. *Diário de Notícias*, 28 de fevereiro, pp. 13 e 16.
- Vieira, Alice (1981) “Uma experiência inédita. “Libera Me” no Grande Auditório em versão para coro e bailado”. *Diário de Notícias*, 3 de março, pp.?

Programas de espetáculos/concertos:

- 2º programa da temporada de 1976/77, Ballet Gulbenkian.
- 2º programa do dia 17 de junho de 1981, Ballet Gulbenkian (Viseu, Pavilhão Gimnodesportivo).
- 3º programa da temporada 1980/81, Ballet Gulbenkian.
- 4º programa da temporada de 1976/77, Ballet Gulbenkian.
- 4º programa da temporada de 1978/79, Ballet Gulbenkian.
- Programa do dia 11 de maio de 1977, Ballet Gulbenkian (Porto, Teatro Rivoli).
- Programa do dia 14 de maio de 1979, Bienal de Música de Zagreb.
- Programa do dia 1 de junho de 1979, dos 3.ºs Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música.
- Programa do dia 15 de fevereiro de 1980, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música.
- Programa do dia 14 de março de 1981, Ballet Gulbenkian (Barreiro, Casa da Cultura dos Trabalhadores da Quimigal).
- Programa do dia 16 de março de 1981, Ballet Gulbenkian (Setúbal, Cine Teatro Luísa Todi).
- Programa do dia 17 de março de 1981, Ballet Gulbenkian (Amadora, Cinema Lido).

Programa do dia 3 de junho de 1981 dos 5.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música.

Programa dos dias 6 e 7 de junho de 1981, Ballet Gulbenkian (Porto, Auditório Nacional Carlos Alberto).

Programa dos dias 12 e 13 de junho de 1981, Ballet Gulbenkian (Coimbra, Teatro Gil Vicente).

Programa do dia 19 de junho de 1981, Ballet Gulbenkian (Leiria, Teatro José Lúcio da Silva).

Programa dos dias 22 e 23 de junho de 1981, Ballet Gulbenkian (Évora, Teatro Garcia de Rezende).

Programa dos dias 1 e 2 de julho de 1981, Ballet Gulbenkian (Funchal, Teatro Municipal).

Programa do dia 10 de abril de 1984, Fundação Calouste Gulbenkian, temporada 83/84, Serviço de Música.

Programa do XII Festival de Música da Costa do Estoril, julho e agosto de 1986.

Programa dos 26.^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, maio e junho de 2002, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música.

Programa do dia 31 de março de 2010, CCB & GMCL.

ANEXOS

PARTITURA DE LIBERA ME
(versão de concerto)

Para coro, piano (órgão), trombone (sarrusofone), percussão e som gravado.
Partitura patente no espólio documental de Constança Capdeville, em depósito na Biblioteca Nacional de Portugal (tamanho real: 36 cm de altura por 58,5 cm de comprimento).

CC-665, Capa, a+b, 58

C. CAPDEVILLE

LIBERA ME

1979 (VERSÃO DE CONCERTO)

GRAVAÇÃO

dal niente (Como uma onda) *al niente* (SIMILE)

pp (BORDÕES)

GRAVAÇÃO

PIANO

dal niente (Como uma onda) *al niente* (SEMPRE SIMILE)

pp (BORDÕES)

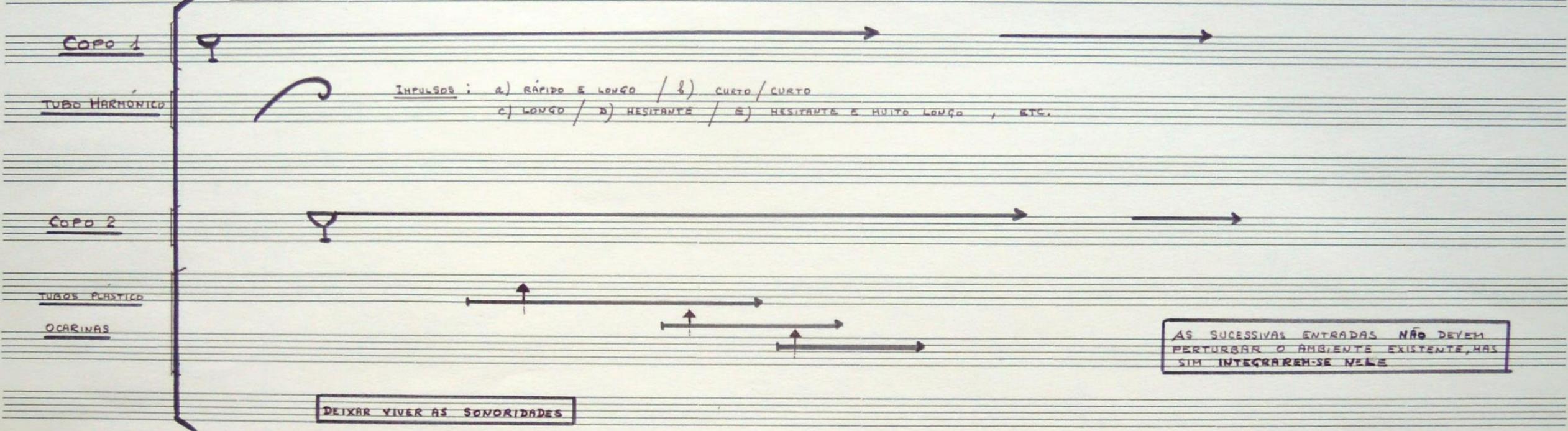
ÚLTIMA "ONDA": SINAL DO MAESTRO.
 NA "DESCIDA", ENCOSTAR PEQUENO OBJECTO
 DE METAL NAS CORDAS EM VIBRAÇÃO.

(SEGUIE SEQUÊNCIA 1)

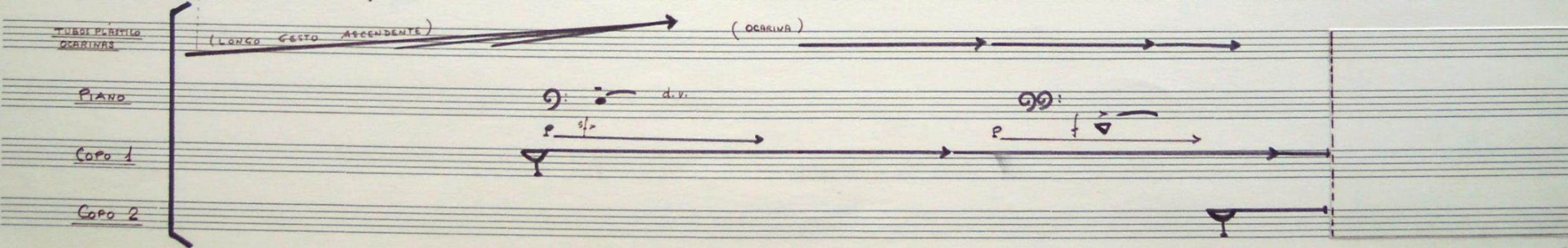
SEQUÊNCIA 1

OS ELEMENTOS INTERVENIENTES, EXPOSTOS NO ESQUEMA SEGUNDO A ORDEM DE ENTRADAS, DEVERÃO CRIAR, DURANTE TEMPO AD LIBITUM E APENAS ATRAVÉS DE SEUS AÇUDOS E MUITO AÇUDOS, UM AMBIENTE EXTREMAMENTE TRANQUILO E TRANSPARENTE QUASE SIDÉREO.

ESQUEMA :



(FINAL SEQUÊNCIA)



(SEQUE SEQUÊNCIA 2)

SEQUÊNCIA 2

The musical score is written on a grand staff with five systems. The instruments are:

- PIANO (2 EXECUTANTES)**: Two pianos, indicated by a double slash and the text '(2 EXECUTANTES)'. The notation includes chords and melodic lines.
- COPO 1 (CRISTALO)**: A crystal cymbal, indicated by a double slash and the text '(CRISTALO)'. It features a single note with a dynamic marking.
- COPO 2**: A second cymbal, indicated by a double slash. It features a sustained note with a dynamic marking.
- Percussion**: A section at the bottom with various rhythmic patterns and notes.

Performance markings and instructions include:

- MUITO TRANQUILO**: A dynamic marking at the beginning of the piano part.
- PIANO**: A dynamic marking for the piano part.
- MANTER SEMPRE**: An instruction for the piano part, accompanied by a dashed line.
- 8va.**: An instruction for the percussion part, with a double-headed arrow indicating an octave shift.
- ALLEGRO**: A tempo marking at the end of the score.
- al niente**: A dynamic marking at the end of the score.

(ENCADEAR SEQUÊNCIA 3)

SEQUÊNCIA 3

15" c

GRAVAÇÃO (DAL NIENTE) [SEIXOS SOBRE AS CORDAS]

PIANO (AMPLIFIC.) (2 EXECUTANTES)

1. p (surdo)

2. p

GONG PROFUNDO (BATER COM O PUNHO FECHADO) p. Surdo/profundo

SEIXOS SOBRE AS CORDAS / MANIPULAR

ATENÇÃO

10" c

GRAVAÇÃO [CHOCALHOS]

PIANO

1.

2.

GONG

TAM. DE BOLA (PEQUENO) (AO LONGE / FORA DE CENA)

CAMPAINHA

SINCRONIZADOS

TACET

(2)

8^{va} c

GRAVAÇÃO (SEM DA FITA) VOL. ff

ATENÇÃO → BRITAR VOL.

TUTTI DIVISI / NÃO SINCRONIZADOS

VOZES (AMPLIFIC.) (PEQUENO GRUPO) 20 12

(SUSURRAR ALTO) CONSOANTES MUITO PERCUTIDAS

1. ESPRAIAVAH-SE
2. JUNÇÃO DOS MARES
3. A SSB0BIANDO (it)
4. FIGURAS
5. ESTAREM PASSADAS
6. ATICA
7. CANSADO
8. ATAQUE
9. FALSA
10. Pequeno grupo

REPETIR E PERMUTAR LIVREMENTE

ENCADEAR LOGO →

12^{ca}

GRAVAÇÃO

PIANO

DAI NIENTE E CRESCENDO

[SEIXOS SOBRE AS CORDAS]

(BARRÕES)

1. p

JOGAR COM INTENSIDADES E COM TEXTURAS (DENSA/TRANSPARENTE)

MUITO

CAMA BARBETA CORYKA A ANDREIHO

ENCADEAR LOGO

5

(3)

6" c > 72" <

GRATASÃO

PIANO

FAZER (30 pessoas)

1. 2.

1 ANPLIE
SUSURRAR ALTO / GRUPO NÃO SINCRONIZADO

6 A
(SOLOS E PERUENAS
CROSAS SINCRONIZADAS)

2 ah! 2/5 ah! ah! ah! ah!

3 (PREPUNDENCIA VOZES FEMININAS)

INTENSIDADES E ALTURAS DIFERENCIAIS

AH! AH!

Retuar o q'amo

(INTEGRAR)

MURMURIOS
REZAS
LADRINHAS

(Tutti Divisi)

RAPIDAMENTE ACEL. E CRESC.

GRAVAÇÃO → ATENÇÃO VOL. →

PIANO

PALMA DA MÃO ABERTA CONTRA OS BORDÕES

TROMBONE

(INTEGRANDO-SE NA CONFUSÃO DA MASSA SONORA)

GAITADO / GRANDE MASSA SONORA / CONFUSO E VIOLENTO [VER TEXTO]

SUBITO TACET (ENCADEIA LOGO)

CORO (TUTTI DIVISI)

ASSOBIA RÁPIDOS E ESPORÁDICOS QUASE PERDIDOS NA CONFUSÃO DA MASSA SONORA

SOLO (VOZ MASCULINA) GAITADO **SILÊNCIO!** **SILÊNCIO!**

(TENTANDO SOBREPOR-SE À MASSA SONORA)

GRATAÇÃO TACET

1. TACET
SEMPRE pp (COMO UM FUNDO SONORO)

PIANO
2. CURTO E SECO SUBITO

GONG MUITO TRANQUILO mp.

CORO

① (SUSSURROS) PERDENDO SI AL NIENTE

② (SOLO) VOZ FEMININA (AMPLIFIC)
... ah ... ah ... ah ...
mf (QUEIXUME DE DESESPERO EXPRIMINDO AO MESMO TEMPO DOR FISICA E PSÍQUICA)

③ (GRUPO SINCRONIZADA) AH! AH!
CURTO AGRSSIVO

④ PEQUENO GRUPO (AMPLIFIC) SUSSURRAR TRANQUILAMENTE al niente
(DURANTE OS ÚLTIMAS SEGUNDAS, APENAS ARTICULAÇÃO DE CONSOANTES)
(ENCADEIA COM SEQUÊNCIA 4)

SEQUÊNCIA 4

23" c

GRAVAÇÃO (Cymbales "Rolmo",
Vulgo "Chocalhos")

GRAVAÇÃO

"CHOCALHOS"

BAIXOS

GRAVAÇÃO

"CHOCALHOS"

BAIXOS

GRAVAÇÃO

MURMÚRIO SURDO, COMO UMA ONDA, SEMPRE NA REGIÃO GRAVE / JOGAR COM AS VOCAIS "A" e "O" / ALTERNAR \circ e ϕ .
(INTEGRAR-SE O MAIS POSSÍVEL COM A GRAVAÇÃO)

LENTÍSSIMO

VOZES

(TUTTI DIVISI)

TENORES
BARÍTONOS

ET GER MI NET SAL VA TO REM

al niente

dal niente

... ET FI-LI-O, ET SPI-RI-TU E SANC-TO

dal niente

... A TUR TER RA ET GER MI NET SAL VA TO REM

TAMBOR

PAUSADAMENTE

p surdo, longínquo

(SEMPRE SIMILE / MUITO CADENCIADO E LONGÍNQUO)

a) BATER COM O CABO DA BAQUETA CONTRA O BORDO DO INSTRUMENTO ANTES DE PERCUTIR NA PELE

GRAVAÇÃO

←----- (TACET)

SEMPRE LENTÍSSIMO

VOZES

(TUTTI DIVISI)

Handwritten musical notation for voices, consisting of dense, scribbled lines across the staff.

→ ATENÇÃO

(dal niente / longinquo) (presente)

Handwritten musical notation for Tenors and Baritone, including lyrics: ... A TUR TER RA ET GER MI NET SAL VA TO REM

(TACET)

TENORES
BARÍTONOS

Handwritten musical notation for Tenors and Baritone, including lyrics: RI A PA TRI ET FI LI O ET SPI RI TU E SANC TO

Handwritten musical notation for Tenors and Baritone, including lyrics: ... TER RA

(dal niente)

TAMBORE

p

(SEMPRE SIMILE E MUITO PAUSADAMENTE)

(TACET)

VOZES
(TUTTI DIVISI)

"REZA" ININTELIÇÍVEL, TORNANDO-SE, A POUCA E POUCA MAIS PRESENTE [VER TEXTO]

MUITO PRESENTE

TENORES
BARITONS

ET GER MI NET SAL VA TO REM.

//

VOZES
(TUTTI DIVISI)

POUCA A POUCA RAREFEITO E *al niente*

TAMBOUR

(♩ = 1" c) VIGOROSO

1" 5" 4" 1" 4" 1" (ENCADRAR)

[4/2 TRANQUILO] **[GRANDIOSO]**

CÔRO

S.1 *mf* A MEN.

S.2 *mf* A MEN.

C. *mf* A MEN.

T.1 *mf* A MEN.

T.2 *mf* A MEN.

B. *mf* A [F#] MEN.

TAMBOR *ff* 1"

(NÃO SINCRONIZADO COM AS VOGES)

ORGÃO (PLENO) *ff* MEN.

TIMPÃO *ff* [o.]

TAMBOR *ff* MEN.

TROMBONE (SARBU) *ff* (TUTTA FORZA)

MENO MUITO

LENTISSIMO (ATENÇÃO À SONORIDADE)

S. *pp* A MEN.

C. *pp* A MEN.

T. *pp* A MEN.

B. *pp* A MEN.

ATTACCA →

14

SEQUÊNCIA 5

SINO

BAIXOS (DIV.)
TEN. (HARMÓNICO)

PEQUENO GRUPO
(AMPLIFIC.)

2 TAMBORES
GRAVES + CLAVES
(AMPLIF.)

10"

12" c

5" c.

poco sf

sustto

CLUSTER (alturas aproximadas)
ROUCO, EMPASTADO,
COMO UM ÚNICO SOM DEFORMADO.

A0

SUSSURRAR ALTO
(V. SEQUÊNCIA 4)

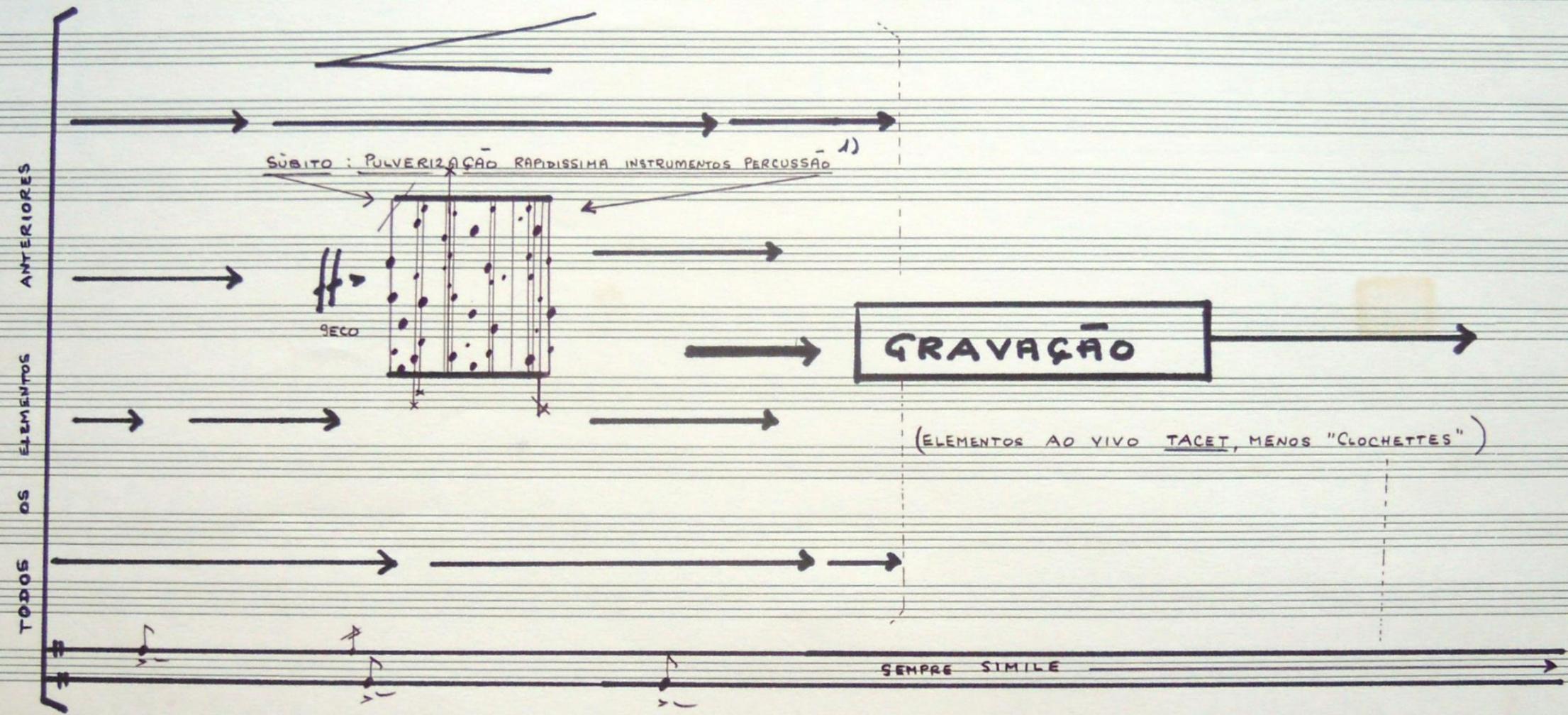
1.

2.

BRUTAL

BRUTAL

SEMPRE SILENTE / REAGINDO ENTRE SI
(INTERVENÇÕES SEPARADAS POR SILÊNCIOS DE 2º/3º CIRCIA)



- 1) • PRATOS PERCUTIDOS "COLLA MANO"
 • RECTÂNGULOS PAPEL ALUMINIO, PERCUTIDOS COM O MEIO E O POLEGAR (CORALISTAS)
 • CHICOTES
 • ROCA
 • PANDEIRATA PERC.



[LENTÍSSIMO]

GRAVAÇÃO

(TAJET)

SINOS

(CLOCHETTES)

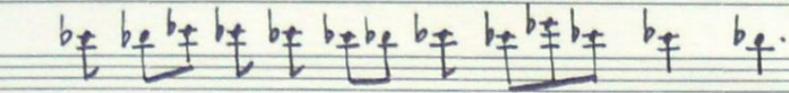
Handwritten musical notation for four staves, labeled 'a.', 'c.', 'T.', and 'B.'. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notation consists of long horizontal lines with a circle at the start and an arrow pointing right, representing sustained notes. The notes are labeled 'A' and 'MEN'. The 'T.' staff includes a sharp sign (#) before the 'MEN' label. Vertical lines with arrows indicate dynamics or performance instructions.

(ENCADEIA NATURALMENTE COM SEQUÊNCIA 6)

SEQUÊNCIA 6

[SERENO]

TENORES
(PEQ. GRUPO SOLISTA)



p DO MI NE JE SU CHRIS TE

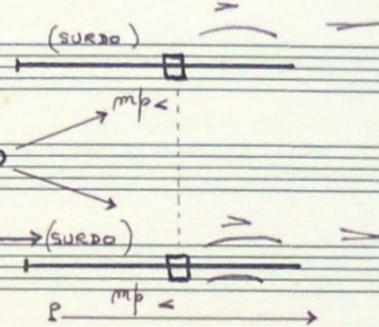
(MUITO FLEXIVEL)

GONG GRAVE

PIANO

PROFUNDO / SURDO

BORDÕES (SURDO)

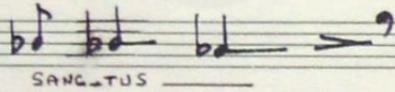


(SEQUE →)

[MUITO TRANQUILO]

CONTRALT.

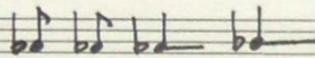
(GRUPO SOL.)



SANG-TUS

SOPRANOS

(GRUPO SOL.)

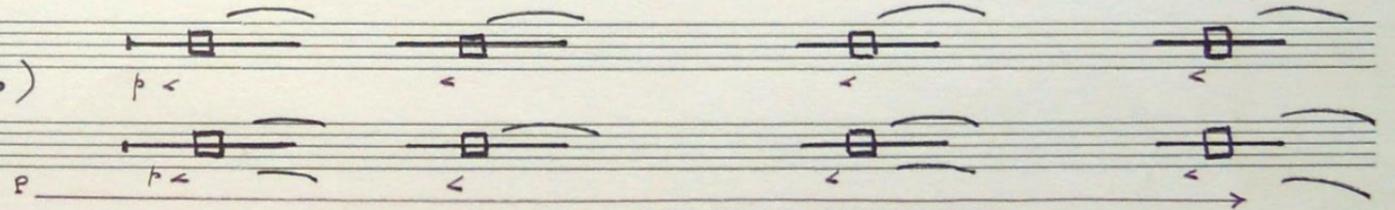


AG-NUS DE-I

GONG

PIANO

(SEMPRE SURDO E PROFUNDO)



GRAVAÇÃO

VICTIME PASCHALI

TUBE DOMNE SILENTIUM

1)

NB. OS TRÊS PEQUENOS GRUPOS SOLISTAS FORA DA CENA.

GRAVAÇÃO ← [... PRIMO TEMPORE] ... [... ET NOVISSIMUM] ... →

SOPRANOS
(PEQUENO GRUPO SOL.)
(TRANQUIL) *m/* DO MI ME JE SU CHRIS-TE (SOLO) SANE-TUS

TENORES
BAR. [TRANQUIL] PU-ER NA-TUS

GONG *pp*

PIANO *pp*

GRAVAÇÃO ← *molto* (TAJET) →

EST NO BIS : ET FI LI US DA TUS EST NO BIS CAN TA TE DO MI NO CAN TI CUM NO VUM (v)

QUI — a — MI — RA — BI — LI — A — FÉ — CIT [Rit] (v) GLO — RI — A — PA — TRI ET FI — LI — O ET SPI — RI — TU I SÁNC — TO

SIC — UT — É — RAT IN PRIN — CI — PI — O ET NUNC, ET SEM — PER — ET — IN — SAE — CU — LA SAE — CU — LÓ — RUM

(dal niente) ¹⁾ *ppp* ... VÉN — TU SUS — CI — PI — ANT TE MAR — TY — RES — (sempre *pp*)

A — MEN — IN PA — RA — DI — SUM DE — DÚ — CANT TE AN — GE —

m ET PER DU — CANT — TE IN CI — VI — TA — TEM SANC — TAM — JE — RU — SA — LEM CHO — RUS AN — GE — LÓ — RUM TE —

¹⁾ (AS DUAS LINHAS DE GREGORIANO INDEPENDENTES. DOIS REÇENTAS, SE POSSÍVEL.)

Handwritten musical notation for two staves. The first staff contains the lyrics: LI : IN TU-O AD- VEN TU SUS CI- PI- ANT TE MAR TY RES ET PER DU- CANT- TE IN CI- LI- TA- TEM. The second staff contains the lyrics: (te) SU SCI- PI- AT, ET CUM LA ZA- RO QUON DAM PAU- PE- RE AE- TER NAM.

Handwritten musical notation for two staves. The first staff contains the lyrics: SANC TAN IE RU- SA- LEM. The second staff contains the lyrics: HA- BE- AS RE- QUI- EM. Above the first staff is the word *mucho* with a slur. Above the second staff is the word *Rit* with a slur.

Handwritten musical notation for two staves. The first staff is labeled **GRAVAÇÃO** and the second staff is labeled **BAIXOS**. The **BAIXOS** staff contains the instruction: (COMBINAÇÃO SOLO/TUTTI AD LIBITUM). Both staves have arrows indicating recording periods. The **GRAVAÇÃO** staff ends with a circled **TACET**. The **BAIXOS** staff has a **pp** dynamic marking and ends with a circled **TACET**.

SEQUÊNCIA 7

SEQUÊNCIA 7

[TRANQUILO]

S. 1 *mf* A MEN.

S. 2 *mf* A MEN.

C. *mf* A MEN.

T. 1 A MEN.

T. 2 *p.* A MEN.

B. *mf* A MEN.

TAMBOR

(NÃO SINCRONIZADO COM AS VOZES)

[GRANDIOSO]

S. A MEN.

C. A MEN.

T. A MEN.

B. A MEN.

ORGÃO (PLENO)

TIMPANO

TAMBOR

PIANO (BORDÕES)

TRUQUE E SARRUAF. (BRUTAL)

(NÃO SINCRONIZADOS COM OS RESTANTES ELEMENTOS)

[LENTISSIMO] (SONORIDADE)

S. *pp* A — MEN

E. *pp* A — MEN

T. *pp* A — MEN

B. *pp* A — MEN

ATTACCA

[TRANQUILO]

S. *f* A — MEN.

E. *f* A — MEN.

T. *f* A — MEN.

B. *f* A — MEN.

TAMBOUR

3" 3" 2" 3"

f. subito

S. (SOLO) **[SERENO]** *mf* A — MEN *al niente*

SAR. (SOLO) **[MUITO LIGADO E TRANQUILO]** *mf* A — MEN

B. (SOLO) *mf* A — MEN

(LIGA SUBITO) →

[MUITO EXPRESSIVO]

Handwritten musical score for the first system, labeled "[MUITO EXPRESSIVO]". It features five staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Orchestration (ORÇÃO). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The music is marked with a dynamic of *mp* (mezzo-piano) and includes the instruction "MEN" (meno) in the vocal parts. The Orchestration part shows a piano accompaniment with chords and melodic lines. A large fermata is placed over the vocal lines in the second measure.

[NÃO SINCRONIZADO]

[TRANQUILIZ]

Handwritten musical score for the second system, labeled "[NÃO SINCRONIZADO]" and "[TRANQUILIZ]". It features eight staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The music is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte) and includes the instruction "MEN." (meno) in the vocal parts. The vocal lines show a melodic progression with some chromaticism. The Orchestration part shows a piano accompaniment with chords and melodic lines. A large fermata is placed over the vocal lines in the second measure.

[MUITO RITMADO E PRECISO]

VOZES

(GRUPO SOLISTA)

Handwritten musical notation for voices, including treble and bass clefs, notes, and rests. The lyrics "A" are written below the notes.

Handwritten musical notation for voices, including treble and bass clefs, notes, and rests. The lyrics "MEN." are written below the notes.

TAMBOR

Handwritten musical notation for the drum, including notes and rests. Labels include "(SINCRONIZADO)", "(NÃO SINCR.)", and rhythmic values "2\"", "1\"", "3\"", "1\"", "2\"".

3 TIMPANS

(ARRANCAR VIOLENTAMENTE O MAIOR NÚMERO POSSÍVEL DE TIRAS DE FITA COLADAS NA PELE DO INSTRUMENTO)

Handwritten musical notation for timpani, featuring three numbered sections (1, 2, 3) with dense, diagonal scribbles representing the drum effect.

3 BAIXOS

(NATURAL) ABA

BAIXO (SOLO)

PROFUNDO / NÃO NATURAL

TAMBOR

TIMPANO GR.

LENTÍSSIMO

BARITONO (SOLO)

PIANO

[MUITO TRANQUILO E SERENO]

Handwritten musical notation for piano, including treble and bass clefs, notes, and rests. Dynamics markings "mf" and "p." are present.



Handwritten musical notation, including a large, sweeping scribble and some notes.

Desembo 1979

[REPETIR / PERMUTAR AD LIB.

COECCAR / CONCLUIR NUM PONTO QUALQUER]

1.

... SATIS INSTRUCTA VITA EST, SED NOS IN
INSTRUMENTA EJUS AVIDI SUMUS : DEESSE ALIQUID
NOBIS VIDETUR ET SEMPRE VIDEBITUR . UT SATIS [...]]
SED ANIMUS . VIXI , [...]] QUANTUM SATIS ERAT.

... DI TIBI , SI QUO PIOS RESPECTANT
NUMINA , SI QUID USQUAM JUSTITIA EST ET MENS
SIBI CONSCIA RECTI ,

... CLAMOREM IMMENSUM TOLLIT , QUD PONTUS
ET OMNES...

... SED REVOCARE GRADUM... EVADERE AD
AURAS,

... BREVIS A NATURA VITA VOBIS DATA
EST, AT MEMORIA BENE REDDITAE VITAE
SEMPITERNA.

COMEÇAR / CONCLUIR NUM PONTO QUALQUER]

2.

" HAVEIS CONSIDERADO MENTIRAS OS MEUS PRODIGIOS
POR NÃO OS TERDES COMPREENDIDO, OU TÍNHEIS OUTRO
MOTIVO PARA ASSIM PROCEDERDES? "

... NÃO VÓS PEÇO PAGAMENTO POR ISTO, POIS ESTE
É PARA VÓS. O MEU PAGAMENTO VEM APENAS DE
DEUS, QUE É TESTEMUNHA DE TUDO!

... EM NOBRE DE DEUS, O CLEMENTE, O
MISERICORDIOSO ← :||

... É A SALVA-GUARDA! [...] A CALMA
EXISTÊNCIA QUE É MINHA, QUANDO EU SOU
DIGNO DE MIM PRÓPRIO.

L REPETIR / PERHUTAR AD LIB.

COMEÇAR / CONCLUIR NUM PONTO QUALQUER]

3.

WIR MÜSSEN UM EINIGE JAHRE ZURÜCKGREIFEN
UND UNS AN DI ZERFAHRENE FAMILIENVERHÄLTNISSE
DES KÜNSTLERS ERINNERN.

... ARBEIT WAR NICHT MEHR ZU DENKEN,

... ER WOLLTE NUR IMMER BESSERE UND
BESSERE MUSIK SCHAFFEN

... MIR IST SO WUNDERBAR,

... FÜRST ! WAS SIE SIND , SIND
SIE DURCH ZUFALL UND GEBURT , WAS
ICH BIN , BIN ICH DURCH MICH.

[KEPETIA / PERHUTAR AD LIB.
COMEÇAR / CONCLUIR NUM PONTO QUALQUER]

4.

... AVVENIMENTI NATURALI (QUALI I COLPI DELLA
GRANDINE O DELLA PIOGGIA SU DELLE SUPERFICI
DURE OD ANCORA IL CANTO DELLE CICALI IN UN
CAMPO IN PIENA ESTATE.

" ... NON SONO UN FRANCESE CARTESIANO, SONO
UN FRANCESE DELLE MONTAGNE ... "

... MA PERCHÉ APPROFONDIRE LA LUCE
DELLE SUA RISA SEGRETE ?

... NULLA CHE NON ABBA VISSUTO !

COMENÇAR / CONCLUIR NUM PONTO QUALQUER]

5.

→ ... SIRIUS EST VINGT-SEPT FOIS PLUS
LUMINEUSE QUE LE SOLEIL ...

IL Y A UN MOMENT OÙ L'IMAGINATION BUTE
SUR L'IMPOSSIBLE, SIMPLEMENT PARCE QU'ELLE N'A
PLUS LE MOINDRE MATÉRIAU ORIGINAL À SA DISPOSITION.

POISSONS ! TAUREAU ! LION ! CANCER ! BÉLIER !
GÉMEAUX ! BALANCE ! VIERGE ! SCORPION !
SAGGITTARE ! CAPRICORNE ! VERSEAU !

→ ... JE VOIS, ET NE TROUVE NI FIN, NI
MILIEU, NI COMMENCEMENT ←

PERMUTAR AD LIB.

COMEÇAR / CONCLUIR NUM PONTO QUALQUER]

6.

... THE LONGER I LEAVE IT, THE MORE QUICKLY WILL THEY ACCEPT IT WHEN I MOVE IT UP TO THE REQUIRED FOUR OR FIVE FEET FROM ~~THE~~ THE NEST.

... A HUMMER FLYING AT TOP SPEEDS IS TOO FAST FOR EVEN THE SPEED FLASH'S BRIEF, BRILLIAN IMITATION OF A LIGHTNING BOLT.

REMEMBER, THEN, THAT THE MORE STABLE THE DIAD, THE MORE ... THE GREATER ... FOR INSTANCE ...

[REPETIR / PERMUTAR. AD LIB.]

COMENZAR / CONCLUIR NUM PONTO QUALQUER]

7.

→ ESTA ÚLTIMA ES EL ABSOLUTO CONOCIMIENTO
FUNDADO EN LA IDENTIDAD DE LA MENTE ...

→ ... NI EL LUGAR, NI LAS PERSONAS, NI EL
ASUNTO DE LA CONVERSACIÓN ... Y AUN ...

||: TODAVIA ANTICIPAMOS :||

... OPOSICIÓN A TODO !

... NO SU REBELDIA , NO SUS PRESUNTAS
EUFORIAS , NO SU DISPLICENCIA MORAL ...

... COMO . PORQUÉ ... EL INFINITO ESPÍRITU
EN ELLAS Y ELLAS EN EL INFINITO ESPÍRITU..

PARTITURA DO SOM
GRAVADO DE LIBERA ME
(versão de concerto)

Documento disponível no espólio documental de Constança Capdeville, em depósito na Biblioteca Nacional de Portugal.

LIBERA ME

GRAVAÇÕES

INTRODUÇÃO

- "ONDAS" (PIANO / BAQUETAS MOLES SOBRE BORDÕES /
PEDAL ABERTO)

NB - GRAVAÇÃO AO VIVO

- Verificar se é possível aproveitar a gravação existente feita
Bailado

SEQUÊNCIA 1

(NÃO TEM GRAVAÇÃO)

SEQUÊNCIA 2

(NÃO tem gravação)

SEQUÊNCIA 3

GRAVAÇÕES

| | DUR: |
|-----------------------------|--------|
| 1. - SEIXOS SOBRE AS CORDAS | 15" c. |
| (2. - CHOICALHOS | 10" c. |
| 3. - SOM DA FITA EM BRANCO | 8" c. |

NB - ENCADEAR AS TRÊS GRAVAÇÕES

4. - SEIXOS SOBRE AS CORDAS | 12" c. + 12" + 12 etc.
Gravar 1ª e 2ª par. além das 24" e logo se vê

(2. CHOICALHOS ("ROLMO")

IN: TIBET I

FACE A / FAIXAS 6 e 7 (solos)

CHOICALHOS

TIBET I / FACE A / FAIXAS 6 e 7

TIBET III / FACE A / FAIXA 1 (logo ao principio)

SEQUÊNCIA 4

GRAVAÇÕES

1. - CHOCALHOS SOLO | 23°C / SILÊNCIO / + 2 a 3 INTERVENÇÕES
IN TIBET I

FACE A / FAIXAS 6 e 7 ?

~~TIBET I~~ TIBETANISCHE!
(Vide

2. - ONDA MULTIDÃO / DUR: a q̄ tiver no dms

IN: "TIBETANISCHE RITUAL" FACE 1 / FAIXA 2 (a partir da 2ª metade)

ATENÇÃO GRAVAÇÃO → . Deixar passar 1ª intervenção vocal e 1ª intervenção instrumental

GRAVAR NA ÍNTEGRA, 2ª INTERVENÇÃO VOCAL

(conclusive pequenos solo introdutórios)

VERIFICAR SE É NECESSÁRIO SOBREPOR / m / e REPETIR INTERV. POR CAUSA TEMPO.

. Deixar passar 2ª intervenção instrumental

GRAVAR NA ÍNTEGRA, 3ª INTERVENÇÃO VOCAL

(É TUDO)

Chega? Estas incluídas as "rezas" do fim? Verificar / ou as "rezas" só as VIVO?

SEQUÊNCIA 5

GRAVAÇÕES

1. Toda a sequência dos "NHÊ-NHÊS"...

DUR: a que tiver pro disco

IN TIBET I FACE B / FAIXA 1

(a partir do meio até ao fim / deixa passar
tosses)

"NHÊ-NHÊS" / VER TIBET II / FACE B

ÚLTIMA FAIXA, se as
intervenções da voz antes de
ser capturadas pelo instrumento
servem para inícios ou sobreposições
dos inícios

SEQUÊNCIA 6

GRAVAÇÕES :

1. - VICTIME PASCHALI LAUDES (2 vozes)

IN : GREGORIANISCHE GESÄNGE

SEITE 4 / FAIXA 7

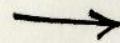
2. - JUBE DOMNE SILENTIUM (2 vozes)

IN : GREGORIANISCHE...

SEITE 1 / FAIXA 7

SOBREPOSIÇÃO

NB - 1



3. — "Bêbado"

IN: TIBET ~~Mapa~~ III

FACE A / FAIXA 1

~~(por depois da~~ Intervenção (estrofe "
final)

SEQUÊNCIA 7

NÃO TEM GRAVAÇÃO

PARTITURA
(*de Jogo Projectado I*)

Para piano e projeções visuais.
Partitura original disponibilizada por Clotilde Rosa.
Tamanho real: A3.

4-PLANO VÊ LEMBRA A FONTE + 7-ANULA A MORTE

$\text{♩} = 40/44 \text{ ca.}$ *Rápido*

Rápido 12 *Rápido* 7

f *mp dolce* *P*

f *mf* *Ped.*

Rápido 5 *rit.* *P*

P sec. *Tempo Libero* *ff* *mp* *Ped.*

2^{da} ca. *Moderato*

lv. *12*

f *P* *Ped.*

$\text{♩} = 60$ *P sb* *PP*

Ped. *Ped.*

5-ABRE ARDE +6-0 ROSTO ESPELHO MOSTO

Tempo Libero

Rápido

ff

mp

f

Ped

8

mp

Lento

2.5" ca

peu à peu additionner des sons nouveaux jusqu'à atteindre des clusters

a pouco e pouco juntando mais sons até formar

a pouco e pouco juntando mais sons até formar simile

mf

pp

ff

pp

Ped

3

8^a

6

6

6-0 ROSTO ESPELHO MOSTO + 7-ANULA A MORTE

Rápido
10^{va} ca

mp *f* *ff* *mf* *p*

Ped *Ped* *Ped* *Ped*

P

Tempo Libero
ENÉRGICO

pp *fff*

Ped **Ped* *Ped*

♩ = 60
DOLCE

P. sub.

8-TARDE AMO-TE + 2-OIRO LENTO

DOLCE

p

Ped. usando sem*

misturar muito os sons

utiliser la Pédale sans mélanger trop les sons

caresser le clavier en ondulant les deux mains

afagando o teclado ondulando as mãos

VARIAR ENTRE *p e f*

lentíssimo

pp

p

PPP

sempre tenuto

3

mp.

*Ped.**

8-TARDE AMO-TE + 6-O ROSTO ESPELHO MOSTO

Moderato

$\text{♩} = 80$ Rubato

mp mf

Ped ad libe

mp f PP Ped

P sec

Ped

5' ca

6' ca

p f mf PP

Ped

mp

Ped

p

* Ped

1- AMO A FLAMA O RIO+ 8- TARDE AMO-TE

The score is divided into two systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system includes a tempo marking of $\text{♩} = 50$ and a tempo change to $\text{♩} = 60$. It features various performance instructions such as "attitude de recueillement tête inclinée vers le clavier" and "nyuma atitude recolhida c/a cabeça inclinada sobre o cluster". The second system includes a tempo marking of $\text{♩} = 50$ and the instruction "rubato". It also includes performance instructions like "cabeça inclinada para trás em atitude de adoração" and "tête inclinée derrière attitude de recueillement". The score contains numerous musical notations including notes, rests, trills, and dynamic markings such as *p*, *mf*, *mp*, *pp*, and *f*. Pedal markings ("Ped") are used throughout to indicate sustained notes. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

1-AMO A FLAMA O RIO+ 2- OIRO LENTO+ 3-AVE O VENTO+ 8-TARDE AMO-TE

de la région centrale vers l'aigu
varier la dynamique entre PP et mp

5^{ca.} tr. mm

3^{ca.}

da região central p/ó agudo
variar a dinâmica sempre
entre PP e mp.

dv.

perc. c/palma
da mão nos
bordões

percuter les cordes graves
avec la main gauche lev. lent

Ped. *Ped.

5^{ca.}

frapper la touche
avec la main en position
verticale

♩ = 50

mp mf

dv.

LENTO

bordões

varier entre P mp mf f

varier entre P et f

Ped. perc. c/goipe
de mão de
lado

varier le rythme
varier ritmo

frapper les cordes
graves

perc. c/palma
da mão nos
bordões

P

pp ppp

Ped. Ped. *

2-OIRO LENTO + 5-ABRE ARDE

10^{''} ca. parcourir le clavier à partir de l'aigu vers le grave
percorrendo o teclado do agudo para o grave

pp p mp mf f

variando a dinâmica
varier la dynamique

Ped

Tempo Libero

8
1/7 Ped

Ped

3^{''} $\text{♩} = 40 \text{ ca.}$ 7^{''} 7^{''} ez

pp

Ped

mf f

quase stac.

Ped * Ped etc sec. 1c. Ped

3-AVE 0 VENTO + 7-ANULA A MORTE

varier la dynamique entre p et f
 VARIAR ENTRE 0 P mp E mf f
 Ped. etc.

1-AMO A FLAMA O RIO + 2- OIRO LENTO

20th ca. sf PP PP gds. sf PP

Ped — *Ped — Ped — Ped — *Ped

Tempo Lirico

ppp

c/voz A—M—O

micro quase um solúço

pp

Ped

20th ca rápido — lento

M tr. P tr. tr.

conservando o gesto além da ressonância

4th

ped ped ped — *ped

8th ca. 10th ca.

♩ = 50

P — ff — mp — p — pp

Rápido

10th os trilos são sempre 1/2 tom superior salvo indicado o contrário

15th

tr. sf. mp. tr. (b)

cresc. f P

ped — mf. — ped

54th ca.

c/DUAS MÃOS

suave sobre o p/pp

lá + gr.

Ped — dv.

1- AMO A FLAMA O RIO + 6- O ROSTO ESPELHO MOSTO + 8- TARDE AMO-TE

The musical score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes the following elements:

- Tempo and Performance Markings:** "Moderato Flexível", "Rápido", "lento", "dolce", "rubato", "accél.", "mp sec.", "P", "f", "mf", "p".
- Lyrics:** "1- AMO A FLAMA O RIO + 6- O ROSTO ESPELHO MOSTO + 8- TARDE AMO-TE".
- Technical Notation:** Pedal points (Ped), accents (*), trills (tr), and dynamic hairpins.
- Structural Elements:** A double bar line separates the first system from the second. A section at the bottom right is marked with a double bar line and an arrow, indicating a continuation or a specific section.
- Handwritten Notes:** "d=88ca rubato" and "accél." are written in the lower right area.

4-PLANO LEMBRA A FONTE VÊ 8-TARDE AMO-TE

Handwritten musical score for the first system. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The tempo is marked as $\text{♩} = 72 \text{ ca}$. The key signature has one sharp (F#). The music includes a triplet of eighth notes in the treble staff. Dynamics include *mp*, *p*, and *f*. Performance instructions include *Ped. ad lib.*, *Rubato*, and *Pesante*. There are slurs over sixteenth-note passages in both staves. A *Ped.* instruction with an asterisk is at the end of the system.

Handwritten musical score for the second system. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one sharp (F#). The music includes a long melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Dynamics include *P* and *mp*. Performance instructions include *Ped.* and *mp*. There is a slur over a five-note bass line in the bass staff. A *Ped.* instruction with an asterisk is at the end of the system.

8-TARDE AMO-TE

A *DOLCE* ♩=60 *rubato*

Ped ad lib.

pode ou não repetir-se ou mesmo repetir-se até à exaustão

B *RUBATO* ♩=80 *ea* *rit* ---

mf

*Ped * Ped simile*

C *RUBATO-DOLCE-CANTADO* *Tempo Libero* 8- ---

os arpejos o mais cerrados possível

simile

P mp PP

*Ped --- * Ped ---*

D *ENÉRGICO e FLEXÍVEL* *Rubato* 6/10 *ea* *rit* ---

f *PP*

2) Pode tocar se saltando de **A** p **C** ou **D** ou **B** quantas vezes se quiser finalizando com **A** ou **C** sempre. **O A** de forma mais ou menos obcessiva.
(voir Explications)

João de Sá Machado

Copista

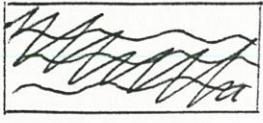
Tel: 684791

5
4
3
2
1

NOTES



Des coups secs très rapides avec la main plate sur la region indiquée



Mouvement très flexible de la main sur la region indiquée



Notes pincées sur les cordes



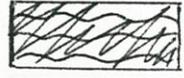
Clusters chromatiques (touches noires et blanches)



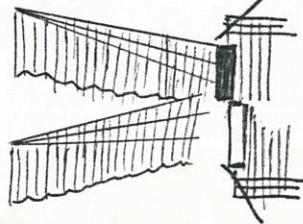
Notes très rapides dans la même région (indeterminée



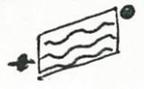
Mouvement très flexible de la main sur la region grave



Idem sur la region la plus aigüe



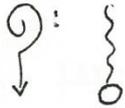
Mouvements avec la main plate et rigide, en suite des clusters alternés très vite entre les deux mains



Mouvement oscillant entre les notes indiquées



Frotter avec une brosse sur les cordes de la région indiquée



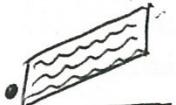
Coup avec la main en position verticale (comme un couteau)
les doigts serrés



Glissando sur les touches noires



Glissando sur les touches blanches



Mouvements très flexibles de la main à partir de la note
indiquée vers l'aigu
i



Mouvements très flexibles des deux mains entre les notes
indiquées



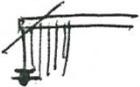
Mouvements très flexibles des deux mains vers l'aigu
entre les limites indiquées



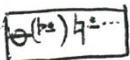
Voix parlée ou murmurée près du microphone



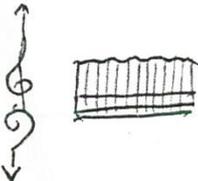
Rythme irrégulier



Note répétée très vite avec un seul doigt



Trille du La sur le Si b en ajoutant des articulations
irrégulières et intermittentes du Si b



Mouvements très flexibles de la main (registre Extrême-
-aigu et extrême-grave)

L'ordre d'exécution des différentes pages est à établir librement par l'interprète.

Cependant on ne doit jamais succéder à une page dont l'indication numérique commence par un chiffre déterminé, une autre page signalée par le même chiffre en premier lieu.

Exemple: les pages signalées L+2 et 1+2+3+8 ne doivent jamais être jouées l'une après l'autre.

L'oeuvre se terminera toujours par la page 8-TARDE AMO-TE. Dans cette page on peut permuter librement les quatre groupes (signalées par A,B,C et D), mais il faut finir l'exécution par A ou par C. Le groupe A devra être joué vers la fin d'une façon plus ou moins obsessionnelle.

PARTITURA
de Jogo Projectado II
(versão de 1981)

Para dirigente, soprano, flauta, trompete, guitarra, harpa, percussão, viola, violoncelo, recitante (gravado ou ao vivo) e projeção de slides.

Partitura resultante da compilação de fragmentos de várias partituras: da disponibilizada por Maria Beatriz Serrão, na sua tese de mestrado (2011) e de uma outra, em papel milimétrico, cedida por Clotilde Rosa.

JOGO PROJECTADO II

~ SOBRE UM POEMA DE MARTA CRISTINA DE ARAUJO ~

DIRIGENTE

SOPRANO, FLAUTA, TROMPETE, GUITARRA, HARPA, PERCUSSÃO, VIOLA e VIOLONCELO

RECITANTE (GRAV.) - PROJECCÃO • DE • SLIDES • • • •

ENCOMENDA DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

CLOTILDE ROSA

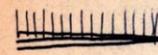
ABRIL/MAIO 1981

SÍMBOLOS

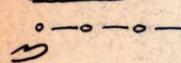
GERAIS -

 vibrato m^{te} lento oscilando ca. 1/4 tom

 - lento -- accel.

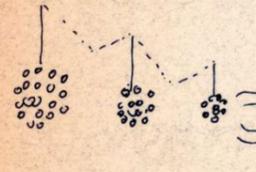
 - rápido -- ritard.

CANTO -

 - tapar e destapar a boca com a mão

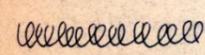
 - frulato.

PERCUSSÃO

 - moths de esferas de madeira deixando cair como um yô-yô no timpano.

 glass chimes

 - entrecocar deixando vibrar

 - movimento circular of vassouras de jaxx

HARPA

 { portamentos curtos of a chave

 - raspar of as unhas ou objeto metálico nos bordões mais graves.

 - dedilhar o bordão escrito e encostar a unha (>) of o som em vibração

 B batimentos of a mãos no tampo

 B batimentos of a mãos nas cordas mais ou menos na região escrita

 batimentos of as unhas no tampo

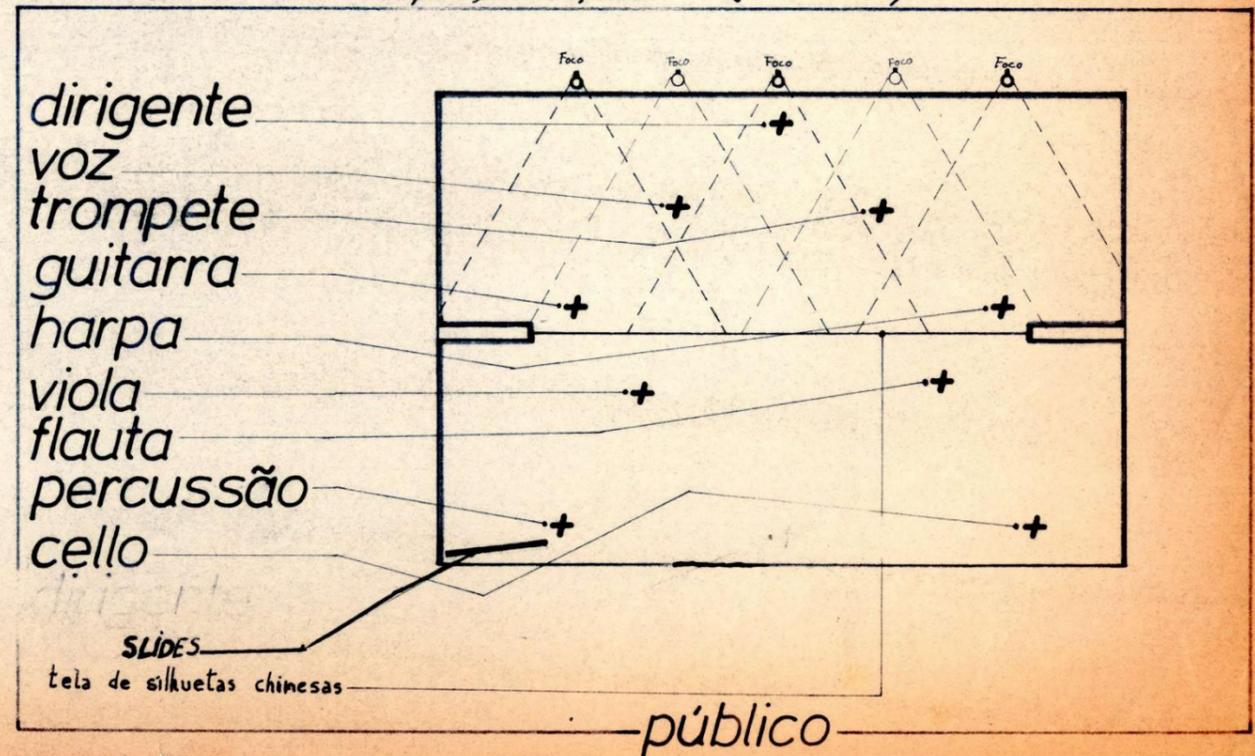
GUIARRA

 batimentos of as unhas no tampo

NOTAS EXPLICATIVAS

Esta obra é executada da página 1 à página 11, seguindo a partitura. No final da página 11, ainda sobre o tímulo oscilante do timpano, a harpa e a guitarra iniciam as suas "cadências finais" que poderão ou não repetir uma vez; entretanto o dirigente dá sinal para a projeção do slide 6 e dá início ao final que se processará da forma seguinte: - as "cadências finais" dos restantes instrumentistas serão executadas a solo ou em grupos de qualquer número segundo a indicação do dirigente. Quando este sentir que chegou o momento de acabar, dá sinal para a entrada da última gravação do recitante. A partir deste momento os instrumentistas que estiverem a tocar acabarão a sua intervenção no primeiro sol de repouso que encontrarem enquanto que a percussão deverá executar a sua cadência na íntegra. O slide 7 deverá aparecer cerca de 15" depois da última gravação. À medida que os instrumentistas deixarem de tocar vão formando um círculo no centro da cena que será fechado pelo dirigente; então todos baixarão a cabeça incidindo uma luz rosa sobre o grupo.

- Disposição no palco - (no início)



Nota: Os instrumentistas atrás da tela de silhuetas devem estar num plano mais elevado.

↓ 5^{ca.} ↓ 5^{ca.} ↓ 7^{ca.} ↓ 3^{ca.} ↓ 3^{ca.}

voz *mp* *f*

fl. *mp* *f*

Trpt *mp* *f*

↓ 5^{ca.} ↓ 6^{ca.} ↓

mf como soluçando

A

↓ ↓

mf

mf

mf

Quit

Harp

f

Quit *m. vibr.*

Harp *gck.* pequenos port^{os} simp. e dupl. q^o lamentos ad lib.

raspar com unhas ou objecto metálico nos bordões medii graves reagindo ao vlc.

pequenas intervenções improvisadas utilizando instrumentos de metal tais como: cristalos, "glass-chimes", pratos, gong e vibrafone, com arco ou baquetas. No vibrafone utilizar só as notas escuras

arco

trab susp.

mp

timp.

q^o pedal

pp *mp*

SL.1 VOZ URGENTE A MORTE

↓ 7^{ca.}

VOZ URGENTE RECLAMA ESTE SILÊNCIO ...

vla *f* *m^o vibr.* *mp*

vle *mp* *desf. e af lent^o* *gliss lento* *mp*

↓ ↓

Pizz *mf*

mp *f* *pp*

♩ = 60

4/4

Voz

p

f *co soluzo*

mf *p* *pp*

o) o dirigente passa para o grupo da frente lentamente pela direita

flz

mp *f*

m. vib

trpt

mf *ff*

destimbrar

4/4

Guit

4/4

Harpa

Lento

Guit.

f

pizz

Harpa

f *no tampo*

pp *permut.* *ff*

no cordas

PERC.

ff

deixar cair de bom alto e levantar como um yô-yô, as vezes inclinando

AMORTE
SIMULA POVO
EXAUSTO

vla

p cresc. poco a poco

vle

p cresc. poco a poco

a cantora dirige-se lentamente para o grupo da frente pela esquerda

Trpt = → Bongós

Guit

Harp

mp

f

f

↓ Timbr.

Tomtoms

Prato

Tamtam

glass chimes.

T. Block

Prato

3

f

ff

Timp

mp

Timp

p

permt.

f

Timp.

4/4 ↓ 15" ca. ↓

Cant *mp* *mf* *permutar*

fp *p*

4/4 ↓ ↓ ↓ ↓

ad. libt.

mf *mp* *f* *mf* *f* *mf*

12

4/8 ord.

trpt *pp* duas a três intervenções irregulares no tempo

Guit. *p* *m. vibr.*

Harp (para parlamentos e lamentos) (raspar e unha no bordão grave)

vibr. *esp.* *p*

SL. 2

A MORTE RECLAMA

A MORTE VOZ DESTE SILÊNCIO EXAUSTO

vla. *p*

vcl. *p*

4/4 ↓

mf *f* *f*

1 3 6 8

4/4 ↓ ↓

mp *mf* *mf* *pizz* *f*

2 5 7 9

1 4 9

♩ = ca 40

canto

mf *mp* *mp* *mf*

glin.

fl.

p *f* *mp* *mp*

flz

4/4 6/4 6/4 6/4

trpt

mf

flz

cy sord

perc.

mf *mf* *mf*

ff

Timb *Timb*

tom tom

vibr.

mp *mf* *mp*

4/4 6/4 6/4

vla

mp *mf* *mp* *mp*

arco *pizz* *glin.*

vlc

mp *mf* *mp*

glin.

4/4 6/4 6/4

o director dirige - se para o grupo de trás 20''

5/4

mf

ten
p (be)

5/4

cresc. f mf

12 3 pizz

mf

resaca da harpa

alternar ad lib. ritmo e dinâm

dinâm. e ritmo ad lib.

Guit

Harp

mp

mp

5/4

mp mf

arco

5/4

mp

3 6

SL.3 POVO EXAUSTO

1^a 1^a ca.

pizz mp

repetir em ostinato de 2 em 2^a ca.

POVO RECLAMA
 A SUA VOZ
 URGENTE (durante a r.)

EXAUSTO SIMULA A MORTE

A passos lentos a cantora volta ao seu lugar no grupo detrás
+ passos lentos de forma estática a viola de arco atravessa a duca
e vai ocupar seu lugar no grupo detrás,
este indicado no momento, pelo dirigente

fl. *fl.* *tr.*

vib. *vib.* *wood block*

lento

mf *mp* *mp dolce* *f*

Pizz. *tr.*

fl. *mp*

vib. *vib.* *claro* *baquetas* *cl. Ped.* *arco* *p*

POVO EXAUSTO
SIMULA A MORTE

POVO URGENTE
URGENTE ESTE SILÊNCIO
RECLAMA A SUA VOZ

mf *Pizz.* *arco*

Voz *p*

Fl. *p*

Trp. *p*

Guit. *p*

ca. 20''

Harp

Bar. *wibf* *bar*

ppp *ff*

repetir a perm. ad. lib.

mp *f* *ff*

Lento

p

mv. *mp*

fltx

p

Vla. *p*

Vcl. *p*

Handwritten musical score for a chamber ensemble. The score includes parts for Voice (voz), Piano (Pl.), Trumpet (Tmpl.), Guitar (Gut.), Harp, Percussion (Perc.), and two Violas (vle). The music is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems by a vertical line. Above the vocal line, there are several downward-pointing arrows indicating breath marks or phrasing. The piano part features dynamic markings such as *f*, *mf*, and *p*, along with crescendo and decrescendo hairpins. The trumpet part has a circled '3' above a note, indicating a triplet. The guitar part is marked *mf* and includes a *trill.* instruction. The harp part has a *f* dynamic marking. The percussion part is marked *mf*. The viola parts have dynamic markings of *mp*, *f*, and *p*. A handwritten note in the lower right corner reads: *p < (dirige-se para a frente muito lentamente pela direita ->)*. The page number '434' is printed at the bottom center.

(a cantora e a viola dirigem-se para a frente)

fl. *mp* *ad lib.* *mf* *ad lib.*

$\left. \begin{matrix} (1) 24 (tr. 40) \\ 25 1^o \end{matrix} \right\}$
ad lib.

fl. cont. *f* *mp* *pizz*

(o dirigente passa para o grupo da frente sempre lentamente pela direita)

POVO
A MORTE

POVO EXAUSTO SIMULA A SUA VOZ

voz. *p* *mf* *mp* *mf*

tupl. *mf* *p* *mf*

Perc. *vibf* *mf* *mp* *f* *p*

vla. *mf* *mp* *mf*

vle. *mf* *mp* *mf*

A MORTE RECLAMA ESTE SILÊNCIO URGENTE

m. vibr. *mp*

timp

CADÊNCIA FINAL

Handwritten musical score for voice, titled "CADÊNCIA FINAL". The score is written on three staves in treble clef with a key signature of two flats. The first staff begins with a *p* dynamic and includes markings for *permut.* and *mp*. The second staff features a *gliss 6* marking, *cresc.*, *dim.*, and *mp* dynamics, and ends with a fermata and a triangle symbol. The third staff starts with *mf* and includes *mp* and *p* dynamics, along with various fingering brackets (6, 3, 3, 5).

CADENCIA FINAL

FLAUTA

First staff of musical notation. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music features a series of sixteenth notes, followed by a half note with a fermata. A dynamic marking of *mp* is present. The tempo is marked *ad lib.*. The staff continues with a triplet of eighth notes, followed by a half note and a quarter note. A dynamic marking of *mf* is present. The staff concludes with a series of eighth notes and a final half note. A dynamic marking of *mp* is present at the end.

Second staff of musical notation. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music features a series of sixteenth notes, followed by a half note with a fermata. A dynamic marking of *mf* is present. The tempo is marked *dim. ad. lib.*. The staff continues with a series of eighth notes, followed by a half note and a quarter note. A dynamic marking of *mf* is present. The staff concludes with a triplet of eighth notes and a final half note. A dynamic marking of *mf* is present at the end. Fingering notation is provided for the triplet: $\left\{ \begin{array}{l} (1) \ 2 \ 4 \ (b \ 4 \ 0) \\ 2 \ 5 \ (1^{\#}) \end{array} \right.$

Third staff of musical notation. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music features a series of sixteenth notes, followed by a half note with a fermata. A dynamic marking of *mp* is present. The tempo is marked *mf*. The staff continues with a series of eighth notes, followed by a half note and a quarter note. A dynamic marking of *f* is present. The staff concludes with a series of eighth notes and a final half note. A dynamic marking of *mp expr.* is present. The staff concludes with a series of eighth notes and a final half note. A dynamic marking of *mp* is present at the end.

Fourth staff of musical notation. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music features a series of sixteenth notes, followed by a half note with a fermata. A dynamic marking of *mp* is present. The tempo is marked *m. expr.*. The staff concludes with a series of eighth notes and a final half note. A dynamic marking of *mp* is present at the end.

CADÊNCIA FINAL

Handwritten musical score for Trompete, titled "CADÊNCIA FINAL". The score consists of two staves of music on a yellow grid background. The first staff begins with a treble clef and a "Trompa" label. It features a melodic line with various dynamics (p, f, mp, f) and articulations (accents, slurs, "gliss", "sord"). A sixteenth-note run is marked with a bracket and the number "6". The second staff continues the melody with dynamics (p, mp, mf, p) and articulations (accents, slurs, "gliss"). It includes a five-note run marked with a bracket and the number "5", and a triplet marked with a bracket and the number "3". The piece concludes with a final melodic flourish. The page number "438" is printed at the bottom center.

CADÊNCIA FINAL

The musical score is written on three staves of five-line music paper. The first staff begins with a treble clef and a 'Guit.' label. It contains a series of notes with slurs and dynamic markings: *mp*, *cresc.*, *f*, and *mp*. The second staff starts with a *gliss* marking and includes *mf*, *mp*, *p*, and *cresc.* markings. The third staff includes *dolo*, *f*, *mp*, *f*, *mp*, *cresc.*, *cresc.*, and *ff* markings. The score ends with a final chord and a *p* marking.

CADÊNCIA FINAL

HARPA

Harp.

mf

ff

variar a dinâmica ad lib.

etc.

f

f repetir e irreg.

ff

mudar Mi-b-4-b ad. lib. dinâmica ad. lib.

f

p dolce

p

mf

f

permt.

f

CADÊNCIA FINAL

The score is divided into three systems. The first system, labeled 'Perc', features a staff with various percussion parts: Timb (mp), Tontons (f), Prato (ff), Prato d'arco, Prato (pp), T. Block (mf), wood Block (p), and gong (f). The second system, labeled 'Vibraf', includes 'dinâm. ad lib.', 'Timp of ped.', 'Crát. ∞', 'Tontons', 'Prato', 'gong', 'Prato', 'T. Block', and 'c/arco vibraf.'. The third system, labeled 'Gong' and 'cx. clara', includes '(rincar q/ Δ)', 'gong', 'triâng.', 'Gong', and 'cx. clara'. The score uses dynamic markings (mp, f, ff, pp, mf, p, ff) and includes specific performance instructions such as 'encostar crot. chius ao gong' and 'vibr.'. Percussion parts are represented by notes, stems, and various symbols like triangles and circles.

CADÊNCIA FINAL

Handwritten musical notation for the first staff, labeled 'vla'. It begins with a *Pizz* section marked *mf*, followed by an *A arco* section. The notation includes a five-fingered chord, a dynamic shift from *mp* to *p* and then *f*, and another *Pizz* section marked *mf* and *p*. The piece concludes with a five-fingered chord.

Handwritten musical notation for the second staff, labeled 'rubato' and 'dim. ad. Gb'. It features a five-fingered chord, a *Pizz* section, and a dynamic shift from *p* to *mp*. The staff ends with a *low c* marking.

Handwritten musical notation for the third staff, starting with *mf* and a *Pizz* section. It contains a series of chords and a final section marked *cise*.

CADÊNCIA FINAL

mf *permt.* *mp* *Pizz* *mf* *dolce* *gliss* *gliss* *mf*

f *Trm* *Pizz* *mf* *p* *mf*

dinâm. ad lib.

PARTITURA
de Jogo Projectado II
(versão de 2009)

Para dirigente, flauta, clarinete, trompete, guitarra, harpa, percussão, violino e violino elétrico, viola, violoncelo, recitante (ao vivo) e projeção de slides.
Partitura resultante da compilação de fragmentos de cópias de várias partituras disponibilizadas por Jorge Sá Machado, José Sá Machado e Clotilde Rosa.

JOGO PROJECTADO II 2ª versão (2009)

de

Clotilde Rosa

Sobre um poema de Marta Cristina Araújo

para

Dirigente

Flauta, Clarinete, Trompete, Guitarra, Harpa, Percussão, Violino e Violino eléctrico, Viola e Violoncelo

Recitante – Projecção de slides

Encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian

JOGO PROJECTADO II

1ª Versão 1981 - 2ª versão 2009

Handwritten musical score for the first system, including staves for:

- vl. electr. (Violin Electric)
- Fl. (Flute)
- cl. in c (Clarinete em C)
- Fl. in b (Flute em B)
- mp (Mezopiano)
- f (Forte)
- Guit (Guitarra)
- Harp (Harpa)
- perc (percussão)

Annotations include fingerings (e.g., 3, 5, 7, 3, 30), dynamics (mp, f), and performance instructions like "desf. e ajr. lent." and "gliss. lent."

Handwritten musical score for the second system, including staves for:

- Guit (Guitarra)
- Harp (Harpa)
- perc (percussão)

Annotations include "m. vibr.", "pequenas port. simp. e dupl. of l'amen to ad lib.", "raspar ef untra no borda mais grave algumas vez e reagido ao vle.", "pequenas intervenções improvisadas utilizando instrumentos de metal tais como: cristalos, 'glass-drimes', xitator, gong e vibrafon com arco ou baquetas. No vibrafone utilizar só as notas escritas.", "ef arco", "pp", "mp", "timp. ef pedal", and "V".

SL1 VOZ URGENTE A MORTE

VOZ URGENTE RECLAMA ESTE SILÊNCIO ...

Handwritten musical score for the third system, including staves for:

- vl. electr. (Violin Electric)
- Fl. in c (Clarinete em C)
- perc (percussão)

Annotations include "mp", "vibr. mp", "desf. e ajr. lent.", and "gliss. lent."

Handwritten musical score for the fourth system, including staves for:

- vl. electr. (Violin Electric)
- perc (percussão)

Annotations include "pp", "mf", "f", and "V".

o violino dirige-se lentamente para o grupo da frente pela esquerda

cu

Trpt = → Bongo

Guit

clari

fbsp

mp

mp

Timb.

TomToms

Prato

TamTam.

Glass. chimes

T. Block

Prato

permf.

Prato arco

3

f

ff

mp

p

f

4/4 15" ca.

Vl. *mp* *mf* *permutar*

Pf. *p*

mf *ad libt.*

p *mf* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

cord. *pp* *duas/três intervenções irregulares no tempo*

vibr.

Harpe *req. portamentos e lamentos* *raspar a unha no bordão grave*

Arco

vibr. *ped.* *p*

prato grave

mf *f* *f*

1 3 6 8

SLI. A MORTE RECLAMA

Grav. A MORTE VOZ DESTE SILÊNCIO EXAUSTO

...RECLAMA PODO SIMULA-SE URGENTE

vla *p*

mp *mf* *f* *mf*

1 2 5 7

1 4 9

vle *p*

Trpt

cf sword
mf

Viol. $\text{♩} = \text{ca. } 40$ $\frac{4}{4}$

mf \rightarrow mp \leftarrow mp \rightarrow mf

Fl.

p f mp mp

Cl.

p f mp mp

perc.

mf \leftarrow ff \rightarrow mp

Timbr. Timbr. Timbr.

vibr.

mp mp mp

Vla

mf mp mp mp mp mp

Vcl.

mf mp mp mp



o director dirige-se para o grupo de trás

15"

20"

vl. 5/4

mf

fl. 5/4

12

3

mf

vibr. 5/4

mf

reagir a harpa

alternar ad lib. ritmo. e dinâm.

dinâm. e ritmo ad lib.

Guit 5/4

mp

Harp 5/4

mp

mp

5/4

mp

mf

clarin

5/4

mp

5/4

mp

1^a 1^a ca.

repetir em oitavo de 2^a em 2^a ca.

A passos lentos o violino, está no seu lugar no grupo de trás.
 A passos lentos de forma estática a viola de arco atravessa a cena
 e vai ocupar um lugar no grupo de trás,
 este indício no momento, pelo dirigente

fl. *fl. tr.*

cl. *3*

vib. *vib.*

wood block

ve. *perm.*

lento

gliss.

m. vibr.

tr.

Picc.

fl. *6*

cl. *6*

vib. *arco*

6

arco

POVO EXAUSTO

SIMULA A MORTE

POVO URGENTE

URGENTE ESTE SILÊNCIO RECLAMA A SUA VOZ

ve. *6*

Picc.

arco

3

Handwritten musical score for a chamber ensemble. The score includes staves for Violin (Vn), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), Piano (Pno), Trumpet (Tpt), Trombone (Tbn), and Percussion (Perc). The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Key annotations and markings include:

- Violin (Vn):** Starts with a dynamic of *p*. Includes a circled *cl.* (clarinet) marking.
- Viola (Vla):** Starts with a dynamic of *p*. Includes a circled *cl.* (clarinet) marking.
- Violoncello (Vcl):** Starts with a dynamic of *p*. Includes a circled *cl.* (clarinet) marking.
- Piano (Pno):** Includes a circled *cl.* (clarinet) marking. A dynamic range from *ppp* to *ff* is indicated with a wedge.
- Trumpet (Tpt):** Starts with a dynamic of *p*. Includes a circled *cl.* (clarinet) marking.
- Trombone (Tbn):** Starts with a dynamic of *p*. Includes a circled *cl.* (clarinet) marking.
- Percussion (Perc):** Includes a circled *cl.* (clarinet) marking.

A large rectangular box labeled "ca. 20''" spans across the middle of the score, containing specific musical notation for the Percussion and Violoncello parts. Below this box, a section is labeled "repetir e perm. ad lib." with a pizzicato (pizz) marking and a dynamic range from *mp* to *ff*.

Other markings include "Lento" above the Trombone staff, "Triplet" above the Trumpet staff, and "cl." (clarinet) markings in several places. Red handwritten notes and markings are present, including a circled *cl.* in the Violin and Viola staves, and a circled *cl.* in the Percussion staff.

Handwritten musical score for a chamber ensemble. The score includes staves for Violin (vl.), Flute (fl.), Trumpet (Tpt), Guitar (Guit), Harp, Percussion (Perc), Clarinet (cl.), Viola (vla.), and Violoncello (vcl.).

Violin (vl.): Features melodic lines with dynamic markings *f* and *p*. Includes fingerings 1, 2, 3 and bowing directions indicated by arrows.

Flute (fl.): Features melodic lines with dynamic markings *f* and *p*. Includes fingerings 1, 2, 3 and a trill marked *ad lib.*

Trumpet (Tpt): Features melodic lines with dynamic markings *mf* and *p*. Includes fingerings 1, 2.

Guitar (Guit): Features chords with dynamic markings *mf* and *f*. Includes a vibrato marking *vib.* and fingerings 1, 2, 3.

Harp: Features chords with dynamic markings *f* and *mp*. Includes a red marking *espresso* and a *DA* marking.

Percussion (Perc): Features chords with dynamic markings *mf* and *mp*. Includes a vibrato marking *vib.*

Clarinet (cl.): Features melodic lines with dynamic markings *mf* and *p*. Includes a circled *cl.* marking and a *gliss* marking.

Viola (vla.): Features chords with dynamic markings *mp* and *p*.

Violoncello (vcl.): Features melodic lines with dynamic markings *mp* and *f*. Includes a *gliss* marking.

Other markings: A red bracket on the left side of the score spans from the Flute staff down to the Clarinet staff. A circled *cl.* is at the start of the Clarinet staff. A circled *3* is above the Percussion staff. A circled *10* is at the top right of the page.

o vl e a sa de arco dirigem-se para a frente

fl. *mp* *dim. ad lib.* *mf*

fl. cont. *dolce mp cresce* *f* *mp* *pizz*

o dirigente passa para o grupo da frente sem pre lentamente, pela direita

POVO EXAUSTO SIMULA A SUA VOZ

SL.5

POVO AMORTE

vl. *mf*

cl. *p* *mf* *mf* *mf*

tupt. *mf*

Perç. *mf* *mp* *mf* *f* *p*

vla. *mf* *mp* *mf*

vle. *mp* *mf* *mp* *mf*

A MORTE RECLAMA ESTE SILÊNCIO URGENTE

Viol. ad lib.

CADÊNCIA FINAL

FLAUTA

CLARINETE

CADÊNCIA FINAL

CADÊNCIA FINAL

Handwritten musical score for Trompete, titled "CADÊNCIA FINAL". The score consists of two staves of music in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The first staff begins with a dynamic marking of *p* and includes a *gliss* marking. It features a series of eighth notes, followed by a half note, and then a sequence of eighth notes with a *gliss* marking. A *p* dynamic marking is present below a group of notes. The second staff starts with a *p* dynamic marking and includes a *gliss* marking. It contains a quintuplet of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, and then a quintuplet of eighth notes. The score concludes with a final flourish of notes. Various dynamic markings (*p*, *mp*, *mf*, *f*) and performance instructions like *gliss* and *p/ord* are scattered throughout the piece.

CADÊNCIA FINAL

A handwritten musical score for guitar, titled "CADÊNCIA FINAL". The score is written on three staves in treble clef. The first staff begins with a "mp" dynamic and includes a "cresc." marking. It features a melodic line with a 5-fingered chord and a triplet. The second staff starts with a "gliss" marking and includes "mf" and "mp" dynamics, ending with a "p" dynamic and a "cresc." marking. The third staff begins with a "dolce" marking and includes "f", "mp", "cresc.", and "ff" dynamics. The score contains various guitar-specific notations such as chords, triplets, and slurs.

CADÊNCIA FINAL

HARPA

Handwritten musical score for Harp, titled "CADÊNCIA FINAL". The score is written on three systems of staves. The first system is labeled "Hp" and includes a treble and bass clef. It begins with a dynamic marking of *mf* and features a large wedge-shaped crescendo. Red handwritten notes include "BbEb GA" and "AH". The second system includes a treble and bass clef and starts with a dynamic marking of *f*. It contains a section marked "etc" and "repetir y irreg." with a dynamic marking of *f*. A large dynamic marking of *ff* is present. Red handwritten notes include "FH EH" and "Loo". The third system includes a treble and bass clef and starts with a dynamic marking of *doce p*. It features a section marked "Ebmly" and a dynamic marking of *p*. A large dynamic marking of *f* is present. Red handwritten notes include "Db-b" and "40".

Annotations and performance instructions:

- mf* (mezzo-forte)
- ff* (fortissimo)
- f* (forte)
- doce p* (dolce piano)
- p* (piano)
- mp* (mezzo-piano)
- permut.* (permutation)
- variar a dinâmica ad lib.* (vary dynamics ad libitum)
- mudar Mi-b-4 ad lib. dinâmica ad lib.* (change Mi-b-4 ad libitum, dynamics ad libitum)
- repetir y irreg.* (repeat and irregular)

Red handwritten notes and markings include: "BbEb GA", "AH", "FH EH", "Loo", "Db-b", "40", "Bb", "etc", and "mf".

CADÊNCIA FINAL

System 1 (Perc):
Includes parts for Timb. (mp), Toms (f), Prato (pp), Prato (mf), T. Block (mf), wood Block (permut.), and Gong (f).
Dynamics: mp, f, pp, mf, permut., f.

System 2 (Vibraf):
Includes parts for Vibraf (mp), Gong (mf), Prato (mf), Toms (mf), Gong (dim), Gong (p), Prato (p), T. Block (p), and Gong (vibraf.).
Dynamics: mp, mf, mf, dim, p, p, p, vibraf.

System 3 (Gong):
Includes parts for Gong (mp) and Gong (pp).
Dynamics: mp, pp.

Annotations:
- (kincar y p Δ) gong.
- truang.
- (dejar can como) nu yô - yô.
- deixar crôf. chinês ao gong.
- Prato y arco.
- Prato y arco.
- Prato y arco.

CADÊNCIA FINAL

Handwritten musical score for Violino, titled "CADÊNCIA FINAL". The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It starts with a dynamic marking of *p* (piano) and includes instructions like *permi. ad lib.* and *cresc.*. The second staff continues with *cresc. ad lib.*, *dim.* (diminuendo), and *mp* (mezzo-piano). The third staff features *mf* (mezzo-forte), *arco* (arco), *pizz.* (pizzicato), and *mp*. The fourth staff starts with *f* (forte) and *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the piece.

CADÊNCIA FINAL

Handwritten musical notation for the first staff, labeled 'vln' on the left. It begins with a 'Pizz' instruction and a dynamic marking of 'mf'. The notation includes a series of notes with a '5' fingering indicated above a bracket. This is followed by an 'A arco' instruction and a dynamic marking of 'mp'. The staff continues with notes marked 'p', 'f', 'mf', and 'p', with a 'Pizz' instruction and 'mf.' dynamic marking appearing later. The piece concludes with a triplet of notes and a final '5' fingering.

Handwritten musical notation for the second staff, labeled 'vln' on the left. It starts with a 'rubato' instruction and a 'Pizz' instruction. The notation features notes with a '5' fingering and a dynamic marking of 'mp'. The staff ends with a dynamic marking of 'p' and a '10/10' marking.

Handwritten musical notation for the third staff, labeled 'vln' on the left. It begins with a dynamic marking of 'mf' and a 'Pizz' instruction. The notation includes notes with a '5' fingering and a dynamic marking of 'mf'. The staff concludes with a dynamic marking of 'p' and a '10/10' marking.

CADÊNCIA FINAL

Handwritten musical score for Violoncello, titled "CADÊNCIA FINAL". The score consists of three staves. The first staff is in treble clef with a D-clef, the second in bass clef, and the third in bass clef. The music includes various dynamics (mf, f, p, mp, dolce), articulations (pizz., trill, gliss., m.v.), and technical markings (3, 5, 6). The piece concludes with "dimant. ad lib."

