

João Filipe

Martins Ferreira

O Compositor em Espaço Cénico:

Estudo de alguns processos correlacionais

**João Filipe
Martins Ferreira**

O Compositor em Espaço Cénico:
Estudo de alguns processos correlacionais

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Composição e Teoria Musical, realizada sob a orientação científica do Prof. Eugénio Amorim e coorientação científica do Prof. António Durães.

Ao Professor Eugénio Amorim, meu orientador, pela partilha de saberes na música e na vida, pelo desafio contante à reflexão, disponibilidade e orientação ao longo de todo o processo.

Ao Professor António Durães, meu coorientador, pela partilha de experiências em que o teatro e a música se cruzaram.

Ao Professor Doutor Carlos Guedes por me ter dado a conhecer o Curso de Composição da ESMAE e pela partilha de saberes.

agradecimentos

Ao Professor Doutor Dimitris Andrikopoulos pelo forte contributo ao meu desenvolvimento enquanto compositor e à extraordinária visão da música.

Ao Filipe Lopes pela incansável disposição e ajuda na programação e pela motivação à composição de música electrónica.

A todos os restantes Professores do curso que contribuíram para a minha formação.

Aos colegas de curso que juntamente comigo experienciaram uma aprendizagem sólida que este curso e os seus professores oferecem.

Ao António Parra, pela partilha de momentos no trabalho conjunto, uma das mais valias do trabalho colaborativo.

À Joana Gonçalves, por ser o meu braço direito em todas as minhas decisões e por partilhar comigo um novo capítulo da minha vida.

A todos os intervenientes nesta investigação, por possibilitarem a sua concretização, pela curiosidade e disposição. Agradeço especialmente à Susana Otero, ao Wolfgang Mitterer, à Carla Santos, à Sónia Amorim e ao Abel Azevedo.

À minha família, por todo o apoio, compreensão e carinho.

palavras-chave

composição musical; espaço; movimento; visual; processos correlacionais; *performance*;

resumo

A presente dissertação surge no contexto da criação artística musical e pretende abranger um campo de possibilidades na exploração das relações entre os processos de composição musical e a experiência artística conduzida a partir da criação musical para as outras artes, recorrendo para tal à produção de conhecimento de significativa importância para mim no processo de coesão e competência artísticas.

No contexto de processos relacionais múltiplos, é pretendido questionar dentro da criação musical, o limiar da ação ao nível do espaço, do movimento e do visual, em interligação com, entre outros, o instrumentista, o ator e o autor. Coloca-se assim em perspetiva o binómio da realidade espacial e do mundo visual, duas componentes em correlação musical.

Numa atitude expansível de conhecimento e que em nada deveria ser fragmentária, como compositor, ao encontro dos meus interesses sobre a *performance* artística, é imperativo perceber a minha prática que coloca todas estas condicionantes em discussão, à emergência de um caminho confrontado com outros anteriormente percorridos.

keywords

music composition; space; movement; visual; correlational processes; performance;

abstract

This thesis emerges in the context of musical and artistic creation with the intent to cover a field of possibilities for the exploration of the relationships between the processes of musical composition and artistic experience, driven from the musical creation to the other arts, producing knowledge of significant importance to me in the process of cohesion and artistic competence.

In the context of multiple relational processes is intended to question the music creation, the threshold of the action in some levels like space, movement and visual, while related to, among others, the instrumentalist, the actor and author. This raises the binomial prospective of the reality space and the visual world, two components in musical correlation.

With an attitude of expandable knowledge, where nothing should be fragmentary, as a composer, on the encounter to meet my interests on the artistic performance, it is imperative to understand my practice that put all these conditions under discussion.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	15
CONTEXTUALIZAÇÃO	15
ESTRUTURA DA TESE	16
1 ENQUADRAMENTO TEÓRICO	18
1.1 PROCESSOS DE TRABALHO COLABORATIVO	18
1.2 O AUTOR, O ATOR E O INSTRUMENTISTA: DEFINIÇÃO DOS INTERVENIENTES	21
1.3 PROCESSOS CORRELACIONAIS: O ESPAÇO, O VISUAL E O MOVIMENTO NO LIMAR DA AÇÃO	24
1.3.1 O ESPAÇO	24
1.3.2 O MOVIMENTO	26
1.3.3 O VISUAL	29
1.4 SÍNTESE	32
2 COLABORAÇÕES ARTÍSTICAS	34
2.1 SELEÇÃO DE REFERÊNCIAS HISTORICAMENTE INFORMADAS	34
2.1.1 BALLET RUSSES: NIJINSKY E STRAVINSKY	34
2.1.2 COEXISTÊNCIA ARTÍSTICA: CUNNINGHAM E CAGE	36
2.1.3 A FORMA ELÁSTICA: HENRY COWELL	37
2.1.4 OUTRAS COLABORAÇÕES	39
2.1.5 SÍNTESE	43
2.2 ALGUMAS EXPERIÊNCIAS NA PRIMEIRA PESSOA: CONVERSAS COM WOLFGANG MITTERER, ANTÓNIO DURÃES, CARLOS GUEDES E SUSANA OTERO	44
2.3 SÍNTESE	49
3 PROCESSOS DE TRABALHO COLABORATIVO À LUZ DE OBRAS PESSOAIS: UMA ANÁLISE	51
3.1 COLABORAÇÃO DEPENDENTE SÍNCRONA: <i>ALL MY ENEMIES</i>	51
3.2 COLABORAÇÃO DEPENDENTE ASSÍNCRONA: <i>INTERFERÊNCIA SONORA 3.3</i>	54
3.3 COLABORAÇÃO COMpositor/INSTRUMENTISTA: <i>FALSE ENTROPY</i>	55
3.4 SÍNTESE	58
4 APLICAÇÃO PRÁTICA: COMPOSIÇÃO	60
4.1 <i>FRAMEWORK: UNKNOWN</i> , PARA VIOLINO SOLO	60
4.2 <i>SCRAP</i> , PARA ATOR, ELECTRÓNICA EM TEMPO REAL E TAPE	61
4.3 REFLEXÃO: A PROPÓSITO DO TRABALHO COLABORATIVO REALIZADO	65
4.4 ANÁLISE E RESULTADOS	66
CONCLUSÃO	67
BIBLIOGRAFIA	68
ANEXOS	77
ANEXO I	
Conversa com o compositor Wolfgang Mitterer	79
ANEXO II	
Conversa com o ator e encenador António Durães	83
ANEXO III	

Conversa com o compositor Carlos Guedes	89
ANEXO IV	
Conversa com a bailarina Susana Otero	95
ANEXO V	
<i>All my Enemies</i> Sinopse	99
ANEXO VI	
<i>All my Enemies</i> Partitura	103
ANEXO VII	
<i>Interferência Sonora 3.3</i> Partitura	137
ANEXO VIII	
<i>False Entropy</i> Partitura	147
ANEXO IX	
<i>Framework: unknown</i> Pintura	167
ANEXO X	
<i>Framework: unknown</i> Coleção de notas	169
ANEXO XI	
<i>Framework: unknown</i> Partitura	171
ANEXO XII	
Conversa com Carla Santos co-autora da obra <i>Framework: unknown</i>	183
ANEXO XIII	
<i>Scrap</i> Partitura	187
ANEXO XIV	
Conversa com António Parra e António Durães co-autores da obra <i>Scrap</i>	195

| Introdução

| Contextualização

It is not really natural for artists to work together. There is only uncertainty: before the collaboration though, you will have revealed yourselves to each other; you will be absolutely exposed. A certain blind courage is necessary. (Graham, 1963)¹

Na colaboração da música com outra forma de arte, os elementos pelos quais a música se rege, fundem-se num emaranhar de complexidade. É na reflexão sobre todos estes condicionamentos, que urge explorar alguns processos ou conjunto de processos inerentes à produção de obras musicais, que põem em evidência pormenores performativos desta gama complexa de sujeitos, gestos e totalidades, para as mais ínfimas proposições que a integram.

O ponto de partida para a presente investigação resulta essencialmente do trabalho prático do autor desta dissertação enquanto compositor, considerando que nos últimos anos, a motivação que está na génese desse trabalho tem incidido especialmente sobre a relação da música com as demais expressões artísticas. O confronto habitual e expectável, durante o processo de criação, com os problemas intrínsecos à música, como o controlo do tempo, a forma, o timbre (entre outros), é porém, de fácil gestão, uma vez que concernem à área predominante do meu conhecimento artístico. Assim sendo, é relativamente simples encontrar formas de os controlar e manusear, destrinchando-as na procura de melhores resultados.

Não é objetivo discutir de forma exaustiva posicionamentos e não é procurado vinculação alguma a uma qualquer teoria. No entanto, faço notar que os traços desta investigação são delineados numa aproximação híbrida às questões emergentes ao longo da mesma, sejam elas referentes aos vários tipos de colaboração e condicionantes implicadas, sejam ao nível da respetiva exploração musical.

¹ “O trabalho em conjunto não é natural para os artistas. Reside apenas a incerteza: antes da colaboração se iniciar, eles vão-se mostrar uns aos outros e estarão totalmente expostos. É necessária uma certa dose de coragem.” [tradução do autor]; Referido em Kim, C. (2006).

| Estrutura da tese

Com o objetivo de mapear um campo teórico capaz de articular os pontos fundamentais do projeto proposto, são focados em seguida os assuntos que atravessam a investigação pretendida. O principal objetivo passa por procurar diferentes possibilidades que tornem o trabalho colaborativo mais eficaz, relacionando esse mesmo trabalho com uma série de condicionantes que envolvem vários factores como o espaço, o movimento e o visual, privilegiando sobretudo o processo de trabalho, que por conseguinte assenta numa partilha de elementos transversais que se articulam (diretriz correlacional).

Com recurso a métodos múltiplos, tratar-se-á de uma investigação-ação (experimental, qualitativa e bibliográfica), pela implicação evidente do sujeito, num processo de análise da própria prática, de uma forma sistemática e aprofundada, usando técnicas de investigação. Num processo que alterna entre a ação e a reflexão crítica, centro-me numa família de metodologias de investigação que incluem a ação (mudança) e a investigação (compreensão) em simultâneo.

Pela organização das estratégias de ação, põe-se em consideração a criação de um espaço para o efeito, quer ao nível da composição musical de novas obras, quer ao nível da sua *performance* em ensaio e/ou apresentações públicas, de importância extrema para o rigor científico da investigação. Devido à complexidade do tema, várias questões são levantadas: como tornar o trabalho colaborativo mais eficaz?; como se relaciona o espaço musical numa colaboração artística?; quais as ferramentas e métodos que devem entrar em ação?; qual é o ponto de vista dessa colaboração pelo compositor?; e na perspetiva dos outros intervenientes implicados nessa colaboração?

O recurso ao estudo de referências bibliográficas relevantes para a investigação no intuito de conhecer o trabalho e a experiência de outros sujeitos (quer na condição de *performers* ou compositores), são pontos importantes para compreender e enquadrar as correlações artísticas. O foco principal diz respeito a compositores e *performers* que tenham ou tiveram uma relação próxima com o trabalho artístico colaborativo, de modo a entender as afinidades que estabeleceram com esse processo de trabalho.

É de notar que as composições do autor desta dissertação ditarão um caminho e uma avaliação das relações intrínsecas entre as artes que as incorporarão, e como tal, é importante que este trabalho composicional integre diferentes obras, distantes entre si, seja no tempo e espaço de criação ou até mesmo no género. Assim, esse distanciamento pode não se encontrar apenas nas formas de arte incluídas nos trabalhos composicionais, mas ao nível do próprio processo de trabalho, na inclusão de obras orientadas por três planos distintos: um plano de colaboração dependente síncrono, um plano de colaboração dependente assíncrono, e um plano de colaboração independente (Kim, 2006).

Finalmente, pretende-se então explorar através da reunião do material que concerne ao enquadramento teórico e à revisão da literatura; da análise de algumas das minhas composições e respetivos processos de trabalho, para além dos trabalhos de outros compositores e por fim, a análise posterior de obras compostas após atenciosa reflexão sobre os pontos anteriores e respetivos processos de trabalho, refletindo especialmente sobre a componente prática que as concretizará.

1 | Enquadramento teórico

1.1 | Processos de trabalho colaborativo

Sollins e Sundell (1990) afirmam que o conceito de artista solitário remonta ao período da Renascença como ideia vulgarmente associada ao compositor, embora se afirme comumente que será no século XIX que esta realidade se consubstancializa de forma mais evidente. A necessidade de expor as suas ideias tal como as projeta, de as codificar numa linguagem própria, revela uma vontade de se expor a si e às suas circunstâncias ambientais nos seus projetos artísticos. Já Ortega y Gasset afirmava: “Eu sou eu próprio e a minha circunstância”² (Ortega y Gasset, 1914, p. 757). O trabalho colaborativo, tenta transformar de certo modo esta realidade, colocando o compositor numa posição carecida de interligações, entre artistas e linguagens. Citando Green, “A colaboração artística é um caso especial da manipulação da figura do artista, pois implica uma alteração deliberada da identidade artística da subjectividade individual e organizada”³ (Green, 2001, p. 10).

O autor faz referência à importância que este tipo de processo de trabalho teve na transição da arte moderna para a arte pós-moderna, durante as décadas de 1960 e 1970, coincidindo também com uma redefinição de “arte”. A produção de arte colaborativa tornou-se, por exemplo, uma característica vinculada ao Dadaísmo, ao Surrealismo e ao Construtivismo do início do século XX que, mais tarde, em 1960 se reafirmou através de vários grupos, como é o caso do Fluxus (Papastergiadis, n.d.)

Em *Composer and choreographer*, de Chan Li Kim (2006), são enunciados alguns tipos de colaboração que, de um modo geral, abrangem o campo da criação artística.⁴ O trabalho conjunto pode ser desenvolvido pensando de forma transversal às várias artes quanto ao nível da duração, da forma, das ideias motívicas, das tensões e distensões (*synchronous dependent creation/colaboração dependente síncrona*); podem também ser primeiramente estabelecidas todas essas condicionantes numa das artes envolvidas, dando maior liberdade do tempo de trabalho (*asynchronous dependent creation/colaboração dependente assíncrona*); ou ainda os colaboradores podem trabalhar sem o conhecimento

² “Yo soy yo y mi circunstancia.”

³ “Artistic collaboration is a special and obvious case of the manipulation of the figure of the artist, for at the very least collaboration involves a deliberately chosen alteration of artistic identity from individual to composite subjectivity.”

⁴ Os termos enunciados por Kim (Synchronous dependent creation, asynchronous dependent creation e independent creation) são aqui utilizados e adquirem uma grande importância ao longo deste trabalho pelo facto de reunirem várias considerações específicas contrastantes sobre vários processos colaborativos, facilitando o diálogo e a referência neste campo.

prévio dos objetivos concretos e do progresso do trabalho dos restantes colaboradores (*independent creation/colaboração independente*). Considere-se que o recurso a estas definições sobre diferentes tipos de trabalho colaborativo é frequente ao longo da dissertação, pela empatia e associação prática que facilmente se estabelece com o tipo de trabalho desenvolvido em 3| Processos de trabalho colaborativo à luz de obras pessoais: uma análise, e em 4| Aplicação prática: composição. Os termos enunciados por Kim (2006), Synchronous dependent creation, asynchronous dependent creation e independent creation, são relevantes pelo facto de reunirem várias considerações específicas contrastantes sobre vários processos colaborativos, facilitando o diálogo e a referência neste campo.

Na generalidade, as colaborações artísticas confluem de tal forma que espelham o trabalho artístico de forma unitária, como se tivesse sido criado por apenas um artista e não num trabalho colaborativo. No entanto, em curtas colaborações é mais comum que os artistas permaneçam firmes à sua identidade, contribuindo mais assertivamente de acordo com a especificidade da sua área de trabalho, tal como acontece nas colaborações entre Andy Warhol e Jean-Michel Basquiat (Green, 2001).

No contexto do trabalho colaborativo, o objeto artístico é criado a partir da génese que se desenvolve mutuamente pelos diversos intervenientes no processo. Assim sendo, vários fatores intrínsecos a essa obra de arte são colocados em causa. No caso específico da estrutura da obra de arte, a mesma revela-se fundamental como cartão de identidade, já que é através dessa estrutura que o indivíduo a reconhece e a identifica, tal como expõe Annabel Cohen (2005) ao referenciar Sloboda (1985). Em colaboração, a estrutura pode e deve ser ampliada de forma a contemplar os vários traços que os próprios artistas possuem. No caso específico da música, a estrutura é vital para destrinçar significados e estabelecer conexões, sem descurar as analogias emocionais que pode despertar. É no/do cruzamento e enlace das várias expressões artísticas que a colaboração dá origem à criação de uma obra final, capaz de absorver as características que a definirão na sua plenitude e, por conseguinte, características essas, por vezes tão possantes que chegam a dominar-se entre si.

Focando as questões estruturais no contexto colaborativo entre a música e o drama, normalmente a duração musical é determinada pela concepção dramática, como refere Appia (1981). Desta forma, a música não só regula o tempo, como acaba por se tornar no próprio tempo. No teatro, também a *mise en scène* funciona de acordo com a interdependência de outros elementos, como o espaço e o tempo, numa relação de proporção e sequenciação:

The *Mise en scene*, as a design in space with variations in time, presents essentially a question of proportion and sequence. its regulating principle must therefore govern its proportions in space and their sequence in time, each dependent on the other.⁵ (Appia, 1981, p. 17)

Contudo, seja na associação da música ao teatro, à pintura, à dança (ao visual, ao movimento), os vários elementos entram num novo universo que requer uma nova reflexão e ajustes para que no fim desse processo de relação, o resultado seja unitário, tal como refere Henry Cowell (1941) durante um trabalho colaborativo com a dança: “A música deve tornar-se menos estruturada, ao contrário da dança”⁶ (Kim, 2006, p. 34).

Nem todos os artistas têm uma opinião favorável ao processo de trabalho colaborativo, tal como refere a coreógrafa contemporânea Trisha Brown citada por Kim:

My analogy was when you look at a piece of sculpture or a painting you don't need to hear music, do you? (...) I treasured the silence and the sound of our being present and dancing. It went so much against the convention of how one views dance; but dance viewed with music and viewed on its own are two separate things.⁷ (Kim, 2006, p. 37)

Considere-se que Brown refere ainda uma potencial falta de comunicação entre os compositores e coreógrafos no seu processo criativo, resultando na difícil associação da estrutura musical e da estrutura da coreografia. Porém, é de notar também que ao longo da história das artes, a colaboração artística conseguiu resultados de sucesso, como mostram, entre outros, os casos de algumas obras de Cunningham e Cage, ou Balanchine e Stravinsky. De fato, no que concerne à obra de Stravinsky *The Rite of Spring*, Daniel Chennevière, citado por Chua (2007, p. 108), refere que “A música para a coreografia deve ser construída arquitectónica e ritmicamente no sentido de se misturar com os esquemas geométricos da coreografia. Este tipo de música surgiu com a obra *Le Sacre du Printemps*.”⁸

⁵ A *Mise en scene*, como um desenho no espaço com variações de tempo, apresenta-se essencialmente como uma questão de proporção e sequência. O seu princípio regulador deve gerir as proporções do espaço e a sua sequenciação no tempo, cada um dependente do outro.

⁶ “Music must become less structured, dance more so.”

⁷ “A minha analogia é quando olhamos para uma escultura ou uma pintura não precisamos de ouvir música (...) Eu valorizava o silêncio e o som na dança. Foi contra a convenção de como a dança é vista; mas a dança com a música ou sem ela são duas coisas completamente distintas.”

⁸ “Choreographic music (...) must be constructed architecturally and rhythmically (...) in order to mix with the geometric schemes of the choreography and to penetrate it. This music was born with *Le Sacre du Printemps*.”

1.2 | O autor, o ator e o instrumentista: definição dos intervenientes

Benjamin Buchloch, referenciado por Bourriaud (2008) define o artista como um sábio, um filósofo ou até mesmo um artesão, que transmite resultados objetivos do seu trabalho à sociedade. É um operador de símbolos, que controla estruturas de produção com o objetivo de atingir múltiplos significados. Mantendo esta definição em perspetiva coloca-se a pluridimensionalidade do artista, pondo conseqüentemente em discussão o papel do autor, do ator e do instrumentista.

Citando o ator e encenador Vsevolod Meyehold, Picon-Vallin expõe que o centro do teatro é o ator: “Mesmo se retirarmos a palavra, o figurino, a ribalta, as coxias, o edifício teatral, enquanto continuar o ator no domínio pleno de seus movimentos, o teatro permanecerá o teatro” (Picon-Vallin, 2009, p. 67).⁹ Para Meyehold, o ator desempenha um papel de compositor visual, textual e sonoro da sua própria representação. A encenação surge por entre a arte do ator, elevando-o ao nível de um criador completo, capaz de modificar o espaço e o tempo pela manipulação dos objetos em palco. Assim, é no condicionamento dos objetos e instrumentos da representação que o ator intenta dar relevo ao realismo ou a uma ilusão, balançando entre o que é objetivo e subjetivo (Picon-Vallin, 2009).

Se o autor, o ator e o instrumentista afunilam no papel do artista, evidenciado na prática do *performer*, é na fragilidade antagónica da linha que os une no processo colaborativo que urge refletir. Talvez a mescla de potencialidades que tanto parece aprazir seja no fundo um caminho ludibrioso quando destrinchado. O destrinchamento referido só é possível quando reportado ao estudo das condicionantes de cada ambiente artístico, embora no caso do autor, ator e do instrumentista, a proximidade artística seja mais evidente quando comparada com outras áreas artísticas. Em suma, há uma conexão entre termos separados, entre conceitos, problemas e teorias.

Para Appia (1981), o texto aplicado ao teatro pode ser abordado como uma arte dramática ou como literatura, dependendo dos meios de como é utilizado, e isso traduz-se na relação do drama com a própria produção. Para o autor, o músico necessitou de se aproximar de alguma forma ao poeta dramático. Desde a aproximação da música ao drama com L. Van Beethoven, ao processo de união do poeta e músico com Richard Wagner, a música liga-se assim não só pelo texto mas também pela produção cénica.

No caso do ator, é importante que se ligue inteiramente à personagem que representa, tentando absorver tudo o que a própria personagem lhe conceder, sempre considerando o contexto da obra na sua totalidade. Descortinar os limites da sua personagem vai possibilitar ao ator a identificação de excessos que eventualmente lhe iria

⁹ Referido em Picon-Vallin, B. (2009).

atribuir, tornando-se mais imparcial. Tal como refere Peter Brook, “Nenhum actor consegue representar um código: por mais estilizado ou esquemático que seja o texto, o actor deve sempre acreditar, até um determinado grau, na vida teatral do estranho animal que ele interpreta (Brook, 2011, p. 109).”

O texto é para o ator uma das principais preocupações numa *performance* em teatro. No processo de trabalho pode até ser o ponto de partida, tentando descortinar emoções e entoações que se conjuguem na perfeição com o espaço cénico, aliando-se ao gesto. Por conseguinte, poderá refletir-se na qualidade do som com que o ator o enuncia, podendo comprometer a sua *performance*. Segundo Belo (2011), é importante considerar o lugar onde a voz é emitida e identificar a relação espacial que é desenvolvida entre o ator e o público.

Quando o texto interage com a música, é importante que o compositor seja capaz de manipular a música no sentido de conseguir moldá-la e colocá-la em diálogo e articulação às necessidades do texto em questão. No entanto, pode ser também necessário que o próprio texto tenha de ser alterado para corresponder à ideia musical. Richard Peaslee (1976) em diálogo com Stanley Silverman faz referência a uma situação em que trabalhava conjuntamente com um dramaturgo e em que o texto necessitou de ser alterado durante uma determinada passagem musical. Contudo, o novo resultado não parecia satisfazê-lo. Peaslee considerou que, mesmo o texto tendo sido escrito em primeiro plano, há ideias ou passagens musicais provenientes do universo do compositor, que simplesmente não podem ser colocadas em segundo plano.

To be an actor he has only to do what he and every other man in the world has been doing since he was born, – a perfectly easy and simple matter surely! If so why cannot every man and woman on the face of the earth be an actor? (...) Because acting is an art and not mere nature; because a person must be taught or teach himself how to sit on a chair when he would do it to consciously produce a particular effect, and not just because he happens to feel like it. (Maynard, 1888, p. 177)¹⁰

O instrumento do ator é o seu corpo, ao qual recorre para se expressar: o aspeto, os gestos, a postura e a voz (Maynard, 1888). A manipulação destes aspetos será fundamental para a criação de um indivíduo estruturado de uma habilidade dramática. Porém, também ele deve ser detentor de grande imaginação e alma, para poder conceber e sentir, criando um paralelismo entre o papel do ator e do autor numa instrumentação conscienciosa do

¹⁰ “Para ser um ator, ele só tem que fazer o que ele ou qualquer outro homem no mundo faz desde que nasceu – uma questão aparentemente simples e fácil! Se assim for, então porque é que nem todos os homens e mulheres podem ser atores? (...) Porque representar é uma arte e não algo simplesmente natural; porque uma pessoa deve ser ensinada ou ensinar a si própria a sentar-se conscientemente numa cadeira para produzir um efeito específico, e não apenas porque lhe apetece.”

corpo. O artista, respetivas ferramentas e obra fundem-se então numa única entidade física, o corpo humano.

Voltando à condição do autor, ele é aquele que cria. Desta forma, todo o interveniente que interage no processo de desenvolvimento do objeto artístico poderá contribuir para o resultado unitário, podendo considerar-se assim autor. Numa reflexão entre causa e efeito, proclamando uma igualdade de inteligências artísticas, é a partir da ação que a fusão dos três sujeitos – autor, ator e instrumentista – se verifica (quando se verifica) e se torna legítima.

A conceção da mesma, requer por conseguinte uma articulação de vetores. O texto dramático requer ao dramaturgo que se incorpore no espírito das personagens, independentemente da sua natureza, mesmo que estas sejam completamente contrastantes. É fundamental que o dramaturgo, como criador, seja submetido a este processo exigente, no sentido de entender e conhecer os vários papéis de um modo mais profundo (Brook, 2011). Segundo Brook, o encenador deve ver sempre o seu trabalho acompanhado tanto por cenógrafos como figurinistas, fazendo as alterações necessárias sempre que o produto final adquira um novo contorno. A ideia de que o trabalho relativo aos cenários e figurinos está terminado assim que passam a ser da responsabilidade do encenador, é errónea, uma vez que trata de um processo de correções e ajustes constantes.

Pensando agora o autor sobre a perspetiva do compositor, coloca-se à discussão a ideia, no sentido de génese da conceção artística. O compositor contemporâneo, inserido na contemporaneidade, poderá assumir um papel exploratório, potenciado pela panóplia de estímulos circundantes e ricos aos mais variados níveis artísticos. Distanciando uma discussão sobre o papel do compositor na contemporaneidade e focando essencialmente o seu papel na colaboração artística como autor, é fundamental entender a atualidade ideológica dessa condição.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (Agamben, 2009, p. 59)

A ideia, gerada ou não em colaboração, não segue necessariamente uma linha sequenciada de eventos. Muitas vezes é rizomática, segue de um sistema acentrado, não

hierárquico, não significativa e sem memória organizada. Ou seja, a própria ideia já emerge de uma desapropriação do ambiente circundante.

Por fim, a definição da intervenção do autor, do ator e do instrumentista nos processos de trabalho colaborativo assenta possivelmente na externalidade (na medida em que é necessária alguma capacidade de distanciamento para a funcionalidade do processo), implicando a desapropriação do próprio ser. A perspetiva geral passa às particularidades do pormenor, deixando de lado hostilidades, tentando uma essência coletiva cuja realidade emerge da desapropriação para o sentido final de unidade.

1.3 | Processos correlacionais: o espaço, o visual e o movimento no limiar da ação

1.3.1 | O espaço

“Posso chegar a um espaço vazio qualquer e fazer dele um espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma ação teatral.” (Brook, 2011, p. 9)

Para Brook, o espaço é automaticamente transformado no primeiro instante que uma *performance* se inicia. Na opinião de Lehmen (2005) pode-se acrescentar que este é um meio criado através da interdependência com outros meios; só pode existir na relação com outros elementos, como o movimento, o tempo, o som e a perceção de todos esses fenómenos envolventes na ação. Lehmen refere o exemplo da obra colaborativa da coreógrafa Lisa Nelson, *Vision and Movement*, onde é exaltada a dependência do espaço quanto ao seu criador (neste contexto, o bailarino, que aqui é sujeito a utilizar a imaginação por ter o sentido visual inibido). Nesta área, o teatro instrumental (tal como Mauricio Kagel o definiu) assume alguma relevância.

(...) [Mauricio Kagel] combined his unique brand of instrumental theatre – in which the physical actions of the performers were as important as the actual notes – with a desire to criticize accepted musical conventions. The results included works such as *Match* (1964), which alludes to the competitiveness of Western musical culture: two cellists, seated on opposite sides of the concert platform, try to outdo each other, with a percussionist positioned between them acting as referee.¹¹

¹¹ “[Mauricio Kagel] combinou a sua marca única de teatro instrumental - onde as ações físicas dos *performers* são tão importantes como os sons - com o desejo de criticar as convenções musicais. Entre os resultados

(Buckley, 2010, p. 277)

O espaço é indispensável ao teatro. Poder ver a ação teatral como espaço e composição, significa relacionar um conjunto de componentes – cores, texturas, formas, sons, palavras, etc. – e entender como se relacionam (Kjølner & Alme, 2005). O pensamento espacial aqui, está intimamente ligado com a criação do espaço teatral (cenografia). Atenta-se ao efeito de como a encenação do material nesse espaço irá afetar a *performance*, os atores, o encenador, o desenho de luz e o público. Também a funcionalidade do espaço é um importante fator, uma vez que o arquiteto e/ou encenador ativa e destaca elementos desse espaço para imaginar e prever os efeitos que cada elemento ou combinações de elementos podem causar. Estes autores referem ainda a importância do reconhecimento do espaço real num trabalho artístico, devendo referenciar no espaço representativo, materiais, luz, textura, estilos arquitectónicos, proporções, entre outros, semelhantes aos da realidade. Contudo, podem ainda ser exagerados determinados elementos – tais como o tamanho ou a cor – no sentido de conceptualizar uma *performance* ao nível do espaço metafórico ou simbólico. De qualquer forma, a necessidade de unidade sugere uma coesão do espaço formal.

Podemos então falar numa multiplicidade de espaços que circulam em torno de uma *performance*. Para Llewellyn-Jones (2002), a noção do espaço pode ser categorizado por espaço dramático (um espaço abstracto que provém da imaginação); espaço cénico (o espaço físico onde os *performers* se movimentam); espaço gestual (um espaço criado pelos movimentos criados pelos *performers*); e o espaço teatral (um espaço que abrange não só os *performers* mas também o público).

Laban¹², numa referência de Louppe (2012) afirma que o espaço e o tempo se opõem, uma vez que o espaço é o lugar das simultaneidades, do acidental e o tempo é o lugar da sucessão e dos encadeamentos casuísticos. Na visão do “espaço dinâmico” de Laban, há um intercâmbio entre o espaço e o sujeito, tal como refere Louppe, citando-o: “A par do movimento dos corpos no espaço, existe o movimento do espaço nos corpos” (Louppe, 2012, p. 189).

A expressividade corporal e os objetos colocados num espaço não podem ser distorcidos da realidade, uma vez que estão associados e pertencem ao mundano. No caso da relação da música com o espaço, esta já permite moldá-lo para uma nova realidade, até que ela própria seja inserida também nesse espaço (Appia, 1981).

encontra-se a obra *Match* (1964), que faz alusão à competitividade da cultura musical ocidental: dois violoncelistas, sentados em lados opostos do palco, tentam superar-se um ao outro, com um percussionista posicionado entre eles agindo como árbitro.”

¹² Rudolf von Laban é um famoso bailarino e coreógrafo do século XX, um dos artistas pioneiros da dança contemporânea.

Na obra colaborativa *Variations V* de John Cage e Merce Cunningham, através dos movimentos que interferiam em sensores de células fotoelétricas ou na aproximação de antenas, os bailarinos provocavam uma reação nas colunas espalhadas por toda a sala e assim os bailarinos articulavam-se não só com o espaço performativo mas também com o espaço sonoro, tal como descreve Miller (2001).

Independentemente da sua natureza, o espaço é um meio de convergência da ação, uma condicionante da *performance*, articulando parâmetros do movimento e do visual no todo artístico.

1.3.2 | O movimento

Todo o movimento modifica o espaço. (Jacqueline Robinson)¹³

Um objeto de arte, seja qual for a sua natureza, está eminentemente relacionado com o movimento. Todo o objeto associado ao tempo e ao espaço, entra em diálogo com este elemento. Louppe (2012), citando Deleuze, refere que “(...) onde quer que exista movimento entre coisas e pessoas, existe uma variação ou uma mudança no tempo, ou seja, numa grande abertura que delas se apodera e onde mergulham” (Louppe, 2012, p. 149). Para o autor, o movimento é ainda detentor de qualidades líricas, quer num corpo em estado neutro, quer em tensão no espaço ou em associação à música.

O movimento tem na sua génese uma relação com o gesto, sendo que este é um “(...) movimento do corpo que revela um estado psicológico ou que pretende expressar uma ideia”¹⁴ (Bourriaud, 2008, p. 140). Se o gesto pertence ao movimento, então ele é fragmentário e fruto de uma intenção: “O gesto tem uma intenção, uma vida, enquanto o movimento pode resultar perfeitamente de um “automatismo” humano ou provir de um objeto animado ou de um mecanismo não humano” (Louppe, 2012, p. 114).

No caso específico da música, o movimento expressa-se sob várias formas, uma vez que a música pode ser organizada por ele, mas também absorvida pelo ouvinte através dele (Jensenius, 2007).

Todavia, é na dança que o movimento recebe um maior destaque, onde também o carácter teatral está inerente. Notando que nas outras artes, o criador projeta o seu “eu” sobre um objecto exterior e tende a desaparecer, a dança, é uma justificação do narciso, de fusão peculiar entre sujeito e objeto, já que o bailarino não cria essencialmente no mesmo

¹³ Referido em Louppe, L. (2012).

¹⁴ “(...) movimiento del cuerpo que revela un estado psicológico o que pretende expresar una idea.”

meio através do qual o espectador recebe o seu trabalho, não tendo acesso à sua imagem visível (o espelho é uma solução circunstancial).

Susan Foster refere-se aos movimentos de “reflexão” e de “imitação” (mais teatrais) como alvo de maiores acentos e gestos amplos, contrapondo-os aos movimentos onde a teatralidade não abunda e onde predomina o simbolismo (Louppe, 2012). A dança, do mesmo modo que a atuação de um ator, é uma arte cinestésica, a arte do sentido muscular: a expressão artística ultrapassa os sentidos superiores da visão e da audição (Arnheim, 1966). Facilmente se torna coerente procurar um entendimento comum no trabalho colaborativo entre diferentes áreas artísticas. Note-se, por exemplo, que os movimentos da dança devem ser uma tradução dos seus conteúdos para a linguagem visual, entre outros, o movimento e o ritmo.

Toda a arte tem de encontrar o seu lugar no caminho que une a matéria-prima das coisas existentes e a forma interpretativa.

Merce Cunningham não receava o encontro da dança com a música. Mesmo que desprovidos de uma ligação direta, a música “(...) pode acrescentar alguma coisa de interessante, de acordo com o coreógrafo. Não se corre riscos, mas também não há certezas. Toda a relação entre os dois elementos advém da coincidência ou do estado de espírito do espectador-ouvinte. A única ligação é o tempo” (Louppe, 2012, p. 156). A relação das duas artes pode ainda provir simplesmente de um mero simbolismo. No caso de *Assaï* de Pascal Dusapin, Dominique Bagouet refere que a música só intervém após ter decorrido bastante tempo desde o início da obra, com a chegada de figuras enigmáticas, reforçando o efeito pretendido através do poder da música (Louppe, 2012)

Se uma obra de arte representa mais além do que o conteúdo específico através do qual a sua conceção é encarnada, o movimento em dança pode não estar focado no próprio bailarino, mas no toque a um outro corpo ao longo de uma improvisação. A técnica do *contact improvisation* é um tipo de movimento na dança que não se refugia na existência de um corpo demonstrativo e focado no seu desenho visual, mas antes, baseado na sensação de tocar no corpo do outro, ao longo de uma improvisação (Louppe, 2012).

A preocupação em ver a corporalidade, os seus saberes e a sua prática submetidos a uma visão mecânica ou puramente biológica foi, sem dúvida, o que levou todo um ramo do pensamento em dança a procurar formas de libertar o eu-corpo de qualquer dependência causal. (...) Porém, é em Cunningham e nas revoltas dos anos 1960 nos EUA que devemos procurar as formas convincentes, e também as mais expansivas, dessa aspiração – inicialmente, seguindo o pensamento de John Cage, pelo recurso aos processos aleatórios como procura da indeterminação do corpo. Antes mesmo de optar pela *indeterminacy*, o *United Solo* de Cunningham (...) dissocia qualquer tentativa de

“encadeamento”, como se o corpo, escapando à Lei, pudesse reinventar uma nova ordem que o preservasse da visão tradicional do corpo enquanto fatalidade. (Fazenda)¹⁵

Perspetivando a questão do movimento quando associado às colaborações, Kurt Joss, citado por Aimer (1934), considera que num trabalho colaborativo o compositor e o coreógrafo devem trabalhar em conjunto desde o início de todo o processo, de modo a que o tempo musical deva conseguir corresponder de imediato à produção artística. Numa outra referência a Constant Lambert, Aimer aponta que por vezes a música e a dança não têm de se mover na mesma direção, devendo acompanhá-la sempre que for necessário, por exemplo, numa intensificação, ou contrariando-se, procurando criar neste caso uma sutileza. No mesmo artigo, o autor considera que a música deve expressar o que a dança não consegue, clarificando motivos mas nunca dissociada do objetivo que move ambas. A música pode afirmar a sua intensão dramática associada mas sem perder a sua independência qualitativa.

No sentido de encontrar um contributo para a coesão na relação da música com a dança, Fogelsanger (2006) propõe a correspondência ou entrelaçamento do ritmo, o alinhamento da pulsação coincidente com aspetos estruturais temporais, semelhantes qualidades modais e referências complementares. O autor referencia algumas obras que colocam a música apenas como um *background* musical, menosprezando a sua potencialização como material rítmico, como é o caso de *L'Après-midi d'un faune* (1912) de Nijinsky, *Le Bouef sur le Toit* (1920) de Cocteau, ou a obra *Relâche* (1924) de Eric Satie para um filme mudo. Guedes (2005), refere a importância do ritmo na sincronização da música com o movimento: “O ritmo em que o movimento é articulado com a música, e os acentos conseguidos pela sincronização da música com o movimento, têm um valor expressivo que muito estimo ao criar música para dança”¹⁶ (Guedes, 2005, p. 4-5).

A tentativa de desligar a dança da música culmina nas colaborações de John Cage com Merce Cunningham, aquando das composições indeterminadas do compositor que partilhavam apenas a duração com a dança. Citado Fogelsanger (2006), Cunningham refere que “(...) não podia criar marcações baseadas no som”¹⁷ (Fogelsanger, 2006, p. 5) e os bailarinos “(...) tinham de depender do seu próprio tempo de dança para proteger a duração de todas as frases”¹⁸ (Fogelsanger, 2006, p. 5).

O “impulso interior para o movimento” (“*the inner impulse to move*”) de Irmgard Bartenieff revela que a bailarina se importava com os movimentos vulgares que a rodeavam,

¹⁵ Referido em Louppe, L. (2012).

¹⁶ “The pace at which movement is articulated with the music, and the accents produced by the synchronization between music and movement, have an expressive value I greatly esteem when creating music for dance.”

¹⁷ “(...) could not count on the sounds as cues.”

¹⁸ “(...) had to rely on [their] own dance timing to guard the length of any phrase.”

conseguindo identificar impulsos interiores que preparam manifestações exteriores. Utilizando a situação de uma criança a correr na rua, “Primeiro, um impulso interno rumo ao espaço e a tudo o que a rodeava. Depois, rumo ao seu próprio peso e força, uma intenção direcionada para um objetivo. Em terceiro lugar, o tempo como urgência de decisão” (Louppe, 2012, p. 132).

Destrinçar aquilo que é inerente ao movimento, é encontrar um campo de possibilidades que funde o gesto num impulso simultaneamente corporal (referente a um corpo), auditivo e visual.

1.3.3 | O visual

A *performance* musical vai para além da comunicação de sons musicais, sendo caracterizada pela contínua mudança e significado do uso de expressões faciais, movimentos e gestos do corpo: uma associação teatral que Whittle (2012) intitula de teatro implícito, onde a ação é intrínseca ao contexto, de forma consciente ou inconsciente, sem ser manipulada pelo compositor¹⁹.

Thompson (et. al., 2005) refere que até ao século XIX as *performances* musicais eram quase sempre experienciadas como atividades audiovisuais, mas com a introdução de tecnologias (como o rádio e o gramofone), a componente auditiva da música ficou isolada de outros aspetos, ignorando assim as contribuições visuais da música. Já Cook (1998), também citado por Thompson (et. al), faz referência ao ballet, à ópera e até aos videoclips, que combinam o visual e a informação sonora na formação de impressões integradas de um evento.

Davidson e Correia (2002), citados por Thompson (et. al., 2005) explicam que num contexto musical, a avaliação do seu conteúdo pode, em alguns casos, depender mais do visual do que da própria música, particularmente numa situação em que os ouvintes não sejam suficientemente instruídos musicalmente. Todo o *performer* pode recorrer aos aspetos visuais como forma de demonstrar sentimentos ou opiniões sobre o conteúdo da sua *performance*. É a interação humana que aproxima o público do *performer*, não deixando revelar a sensação de estarem perante um ato solitário e independente.

O aspeto visual, pode – numa *performance* musical – aparecer associado à prática instrumental (através de movimentos e de gestos) ou funcionar como parte do cenário que compõe essa *performance*. Em qualquer das situações, o seu efeito pode ser múltiplo. No

¹⁹ Em oposição ao teatro explícito, onde o visual e o físico são postos em prática propositadamente (Whittle, 2012).

caso específico do relacionamento com a prática musical, não só expõe as intenções e juízos do instrumentista, mas a percepção ou ênfase de determinados sons, o desenvolvimento estrutural da obra ou as qualidades do som.

A música não requer um cenário para poder fazer levar o ouvinte a imaginar experiências visuais que possam ser associadas ao som. Em 1912, Arnold Schoenberg, na sua obra *Pierrot Lunaire*, proporciona um impacto visual sem recorrer a qualquer ação teatral: “A poesia de *Pierrot Lunaire* é extremamente rica em símbolos e imagens”²⁰ (Smyth, 1980, p. 5).

Na visão de um compositor mais recente, Matthias Pintscher, citado por Griffiths (2010, p. 1) refere:

My music places its trust in the power of the poetic... I view my music as an ‘imaginary theater’ full of mysteries and secrets, always rediscovering and redefining its own sensibility. It brings forth soundscapes into which the listener can plunge, unleashing vivid pictorial associations and turning into a mirror-image of faded realities.²¹ (Pintscher)

Na associação da música à imagem, à fotografia, ao filme ou ao vídeo, pode resultar um objecto artístico facilmente capaz de cativar o interesse do público, quando o campo visual se associa mais claramente à audição, criando resultados de extremo carácter emocional. A música, quando independente, pode facilmente ser associada a experiências do indivíduo, possibilitando à remissão de determinadas emoções. Se à música associarmos um *input* visual, os resultados podem de tal forma variar, levando o indivíduo a alterar a sua associação inicial.

Annabel Cohen (2005) descreve, citado por Marshall and Cohen (1988), que a interação da estrutura temporal do filme e da música influenciam a atenção visual de tal modo, que o seu foco difere consoante o *background* musical. Annabel refere ainda que, se através de estruturas semelhantes, a música direcionar a atenção para uma característica específica do filme e lhe transmitir uma particular informação conotativa, então esta conotação pode ser associada à característica visual referida.

A autora faz referência ainda a um estudo de Bullerjahn e Guldenring (1994) em que compositores profissionais de música para cinema criaram um total de cinco diferentes *backgrounds* musicais para os mesmos dez minutos de uma sequência de filme. Com esta experiência, tanto a análise quantitativa como qualitativa demonstraram que as diferentes bandas sonoras conduziam a opiniões divergentes quanto à categorização emocional do

²⁰ “The poetry of *Pierrot Lunaire* is extremely rich in recurrent symbols and images...”

²¹ “A minha música confia no poder da poesia... Eu olho para a minha música como um “teatro do imaginário”, cheio de mistérios e segredos, redescobindo e redefinindo sempre a sua sensibilidade. Ela gera sonoridades em que o ouvinte pode submergir, desencadeando associações pictóricas vivas, transformando uma imagem num espelho de uma realidade desvanecida.”

filme (vivo, sentimental), como à escolha do género (comédia, *thriller*), até à compreensão das ações dos atores ou ao final do filme.

No contexto da multimédia, a música pode servir o vídeo de várias formas, encobrendo ruídos inconvenientes, dando continuidade entre cenas, ajudando na direcionalidade da atenção do espetador através de uma congruência associativa condicionada pela disposição à visualização, incentivando a narrativa e simbolizando eventos passados (através p. ex. do *leitmotiv*) ou transmitindo uma maior perceção da realidade no aumento da atenção ao filme (Cohen, 1998)²².

Ainda no contexto da associação entre música e filme, em que a música é composta posteriormente ao filme, tal como acontece na maioria dos casos, a música é também condicionada pela intenção do realizador, à própria narrativa, ao tempo e até ao orçamento do filme. Mas esta relação entre a música e o cinema não fica fragilizada por estes condicionamentos, uma vez que pode conduzir a algo incrivelmente bem conjugado. Para tal, o compositor deve saber como a partilha de padrões audiovisuais acentuados focam a atenção visual, como a informação musical evita a atenção consciente, ou como as associações musicais provocam inferências através do reforço ou contraponto. Este compositor deve portanto ser um compositor que aprecie o mundo visual de um filme e que entenda a sensibilidade inserida nas nuances do discurso, sendo estes alguns atributos necessários para que este processo colaborativo funcione (Cohen, 2001).

Se nesta relação são identificados variados pontos de interesse artístico, é possível afirmar que a associação da música a uma arte visual não se trata de um confronto entre duas linguagens. Ela pode servir como uma ferramenta de renovação e melhorar os limites do espetáculo (Bouchot, 2012). As luzes e as cores transformam qualquer objeto artístico, potenciando-lhes a experiência visual. Mas, para Appia (1981), é na pintura, na escultura e na arquitetura, que a luz e a cor se tornam virtuosos: é onde são imobilizados e afastados de uma ação. No caso específico da pintura, a luz não salientará o conteúdo mas sim o próprio objeto. Numa representação teatral, a utilização da iluminação, a paleta de cores e a decoração permitem criar, contrastar, separar ou fundir espaços e ideias do espetáculo, conduzindo de certo modo, a que a ação em palco seja “emoldurada”, presa num retrato cénico como se tratasse de uma experiência sagrada. Para Appia, a flexibilidade da iluminação torna-a no principal elemento de expressividade: “A luz está para a produção como a música está para a partitura: o elemento expressivo em oposição aos símbolos; e,

²² Estes recursos podem assentar sobre os princípios básicos da composição de música aplicada ao cinema enumerados por Claudia Gorbman, citada por Baptista e Freire (2006): invisibilidade, inaudibilidade, emoção (na determinação de ambientes específicos), narrativa (através de marcações referenciais), continuidade (preenchendo as mudanças de cena) e unidade (com recurso à repetição e variação).

tal como a música, a luz pode expressar apenas o que pertence à essência interior de toda a visão”²³ (Appia, 1981, p. 72)

“I am particularly sensitive to the audiovisual impact created by the temporal interaction between dance and music during performance, in both its articulation in time and accentual character.”²⁴ (Guedes, 2005, p. 4-5)

1.4 | Síntese

A linguagem artística é condicionada além da intenção do autor do objeto artístico, consequência da condição cultural, histórica e hereditária, social, subjetiva, textual e contextual, teórica ou prática. A reflexão sobre estas condicionantes produz um agenciamento interno de direção, estabilidade e consensualidade para a mudança. Porém as práticas culturais alteram no tempo e espaço, e a mudança (ou progresso), advém do processo através do qual o indivíduo compreende o seu lugar na ação, onde a liberdade individual é agenciada para a prática. O indivíduo é tido como um agente de mudança, cuja atitude e experiência são, nesse sentido, assunto de reflexão. Neste contexto, é imperioso pensar sobre a definição desse indivíduo, especialmente no que concerne à exposição dos intervenientes nos processos de trabalho colaborativo.

Se o pensamento individual quando confrontado com o pensamento coletivo é causa e efeito da produção artística, não é, por conseguinte, objetivada uma separação de saberes mas um movimento de multiplicidade. É na musicalidade do movimento, em correlação com o espaço e o visual, que se vai definindo a ação e o todo artístico. Possivelmente uma correlação inevitável, na medida em que se torna bastante complexo dissociar os três elementos, seja na perspectiva de quem sugere o impulso (autor), ou de quem recebe esse impulso (na qualidade de *performer* ou até mesmo na qualidade de espetador).

É da simbiose entre os sujeitos e os elementos da ação e do objeto artísticos, que o foco nos processos de trabalho colaborativo permite expandir e explorar além da linguagem musical (própria), procurando outras linguagens artísticas e tornando coerente considerar os elementos extra musicais em correlação (anteriormente referidos).

²³ “Light is to production what music is to the score: the expressive element in opposition to literal signs; and, like music, light can express only what belongs to the inner essence of all vision.”

²⁴ “Eu foco-me particularmente no impacto audiovisual obtido pela interação temporal entre a dança e a música durante a *performance*, tanto na articulação do tempo como no seu carácter acentuado.”

Naturalmente, coloca-se à discussão a pertinência da escolha do *performer* ideal e de que forma poderá essa escolha condicionar o processo de colaboração.

2 | Colaborações artísticas

2.1 | Seleção de referências historicamente informadas

2.1.1 | Ballet Russes: Nijinsky e Stravinsky

A companhia de dança contemporânea Ballet Russes, dirigida por Diaghilev e que vigorou entre 1909 e 1929, teve dos mais variados colaboradores, desde coreógrafos, bailarinos ou compositores. Entre eles encontram-se Vaslav Nijinsky e Igor Stravinsky, que trabalharam em conjunto na criação do ballet *Le Sacre du Printemps*. Esta obra surge de uma visão que Stravinsky teve durante a composição de *L'Oiseau de Feu* em St. Petersburg: um rito pagão onde os anciãos se encontravam sentados ao redor de uma jovem que dançava até à morte, um sacrifício humano para acalmar os deuses da Primavera. Stravinsky, com o contributo de Nikolai Roerich, dividiu o ballet em duas partes (sob o qual ser representaria todo o ritual do sacrifício), capazes de proporcionarem momentos de tensão dramática, que iriam ser aproveitados para uma coreografia ousada, marcada naturalmente pela correlação entre os fatores visuais, auditivos e alusivos ao movimento (Boston Symphony Orchestra, n.d.).

Enquanto o compositor começava a elaborar a partitura desta obra, Diaghilev procurava tornar coreógrafo o controverso e famoso bailarino dos Ballet Russes, Vaslav Nijinsky. Leon Bakst, responsável pela cenografia, inspirou também a coreografia: conhecedor da história da Grécia antiga, Bakst descreveu a Nijinsky uma cena que evocava os saltos eróticos de um fauno importunando as ninfas. O escândalo que se seguiu com a estreia da obra ficou associado também ao movimento e aos gestos eróticos a que recorreu Nijinsky, assumindo que tudo estaria permitido, tal como descreve Stravinsky (1936).

Embora o compositor considere Nijinsky um excelente bailarino, o seu trabalho como coreógrafo estava longe de ser do seu agrado:

To be perfectly frank, I must say here and now that the idea of working with Nijinsky filled me with misgiving, notwithstanding our friendliness and my great admiration for his talent as dancer and mime. His ignorance of the most elementary notions of music was flagrant. The poor boy knew nothing of music. (...) when I say that in trying to explain to him the construction of my work in general outline and in detail I discovered that I should achieve nothing until I had taught him the very rudiments of music.²⁵ (Stravinsky, 1936, p. 62-63)

²⁵ “Para ser sincero, devo dizer aqui e agora que a ideia de trabalhar com Nijinsky deixou-me apreensivo, não obstante da nossa simpatia e da minha grande admiração pelo seu talento como dançarino e mimo. A sua

Stravinsky deparou-se com extrema dificuldade no relacionamento com Nijinsky no âmbito desta colaboração, desde a coordenação de movimentos em função do tempo, como na procura de gestos possíveis de serem executados pelos bailarinos. Como tal, o compositor tentou assegurar que o processo colaborativo fosse composto sempre que estivesse presente, aproximando-se, por força das circunstâncias, ao ideal de uma colaboração dependente síncrona.²⁶ Para o compositor, a inexperiência que Nijinsky tinha quanto ao nível da coreografia, tornou o resultado final numa coreografia extremamente complexa ao invés de fluir naturalmente sob a diretriz da música: “Ao compor *Le Sacre du Printemps*, imaginei a parte da *performance* como uma série de movimentos rítmicos em massa de grande simplicidade que teriam um efeito instantâneo no público, sem detalhes supérfluos ou complicações”²⁷ (Stravinsky, 1936, p. 74).

Numa produção mais tardia de *Le Sacre du Printemps*, Léonide Massine assumiu o papel de Nijinsky, conseguindo absorver os movimentos ideais para o compositor e aproximando-se de um resultado mais perfeito. Contudo para Stravinsky esta versão parecia agora artificial: a manipulação, típica dos coreógrafos, de fragmentos rítmicos estava na origem dessa sensação menos desejável. Para Stravinsky, estes recortes coreográficos possibilitam a construção de um discurso gestual coerente mas coloca a música como uma mera adição no resultado final.

Neste sentido, para o compositor, a música não deve adquirir um carácter fracionário mas funcionar simultaneamente como um complemento de um espetáculo maior. Guedes (1998) em “The Ballets Russes as an avenue for art’s transformation in the first quarter of the twentieth century”, recorrendo a uma citação de Morgan (1991) referente a Stravinsky, cita: “O facto de que a música foi concebida para complementar uma apresentação cénica total teve efeito sobre as características formais e o planeamento composicional, originando uma nova concepção de estrutura musical que, à sua maneira, provaria ser influente nos desenvolvimentos posteriores em obras atonais de Schoenberg, Berg e Webern”²⁸ (Guedes, 1998, p. 8). A herança do trabalho colaborativo dos *Ballet Russes*, advém das constantes colaborações com alguns compositores, possibilitando desta forma à abertura de novos caminhos na organização e estrutura musicais. Considere-se ainda que no mesmo artigo,

ignorância das noções elementares da música era flagrante. O pobre rapaz não sabia nada de música (...) Quando digo que, ao tentar explicar-lhe a construção do meu trabalho em linhas gerais e de forma meticulosa, descobri que não ia conseguir nada sem primeiro lhe ensinar os rudimentos da música.”

²⁶ Termo definido por Kim, C. (2006).

²⁷ “In composing the *Sacre* I had imagined the spectacular part of the performance as a series of rhythmic mass movements of the greatest simplicity which would have an instantaneous effect on the audience, with no superfluous details or complications such as would suggest effort.”

²⁸ “The fact that the music was designed to complement a total staged presentation had a pronounced effect on the formal characteristics and compositional planning, giving rise to a new conception of musical structure that in its own way would prove as influential for in later developments as the atonal works of Schoenberg, Berg and Webern.”

Guedes faz referência a Pasler (1981), na comparação entre Stravinsky e Debussy, no que diz respeito à experiência da justaposição no processo composicional (como acontece com o contraste de som e grupos rítmicos em secções adjacentes que caracterizam parte da música de ballet de Stravinsky), tornando possível diferentes tipos de lógica musical. É de notar que, tanto Debussy como Stravinsky, encontraram nesta experiência composicional de trabalho colaborativo, o que mais tarde conseguiram transpor para outros géneros musicais, tal como se verifica (por exemplo) com o prelúdio *La terrasse des audiences du clair de lune* (Debussy) e *Symphonies for Wind Instruments* (Stravinsky).

2.1.2 | Coexistência artística: Cunningham e Cage

A relação artística entre Merce Cunningham e John Cage é marcada pela existência de um único elemento comum, o conceito de duração. Nenhum dos artistas procurava subordinar a sua arte, evitando por conseguinte, ligações diretas entre a música e a dança, criadas então em separado e apresentando, por assim ser, igual importância:

John had already talked about the idea of having a music which was not dependent upon the dance nor the dance dependent on the music but which with separate identities which could in a sense co-exist. And we worked at that time within something which he called “rhythmic structure” that we thought the common denominator between the two arts was time.²⁹ (Cunningham, 1981)³⁰

Neste caso de coexistência artística, cada artista apresenta a sua individualidade, independentemente da produção final unitária (Kim, 2006). Cage recorre sistematicamente a sons pré-gravados, com inclusão de ruídos e sons electrónicos. Uma mescla de possibilidades habitam o seu universo composicional. Do mesmo modo, Cunningham procura explorar nas suas coreografias movimentos vulgares, como saltos ou quedas, quase que afastados de uma realidade artística. Nas suas colaborações, os acontecimentos eram elaborados num processo partilhado entre as expressões artísticas em jogo, como uma forma combinatória comum (Vieira, 2011).

Nas primeiras obras de John Cage, o compositor utiliza a partitura como um registo completo de todos os elementos envolvidos na criação artística de forma objetiva, especificando todos os procedimentos para a sua execução, como é o caso de *Imaginary*

²⁹ “John tinha falado na ideia de ter uma música que não dependesse da dança, nem a dança da música, mas com identidades distintas e que poderiam coexistir. Na altura trabalhamos então sobre algo a que ele chamou de “estrutura rítmica”, em que considerámos que o denominador comum entre as duas artes era o tempo.”

³⁰ Referido em Walker Art Center (1981).

Landscape No. 4 (1951) onde os *performers* manipulavam frequências e volumes de doze rádios segundo as instruções rigorosas do compositor.

Miller (2001) na referência feita anteriormente a *Variations V* (1965), faz transparecer uma obra consistente com o tipo de composição do período dos anos 50 e 60 do compositor³¹, uma vez que, embora Cage recorra a processos específicos nas suas composições, permite analogamente alguma flexibilidade para a sua realização. A partitura inicial desta obra (mais tarde concluída), tal como descreve Miller, consistia apenas em trinta e sete anotações que especificavam a ação desde imagens a atitudes composicionais ou métodos para gerar determinados sons. Considere-se que este processo de trabalho é revisitado no ponto 4.2| *Scrap*, para ator, electrónica em tempo real e tape, desta dissertação.

Esta obra, uma referência para as possibilidades colaborativas entre a música, a dança e a tecnologia, é composta por doze antenas Moog que captam os movimentos de sete bailarinos, entre os quais, Merce Cunningham. Essa captação irá disparar determinados resultados sonoros consoante os movimentos dos bailarinos. Tanto o vídeo (a cargo de Stan VanDerBeek e Nam June Paik) como o som estavam presentes visualmente e cineticamente na dança. O som e o movimento mostram-se mais dependentes tecnicamente nesta colaboração de Cage e Cunningham, tal como o coreógrafo descreve no seu livro *Changes: Notes on Choreography*, numa referência em *Electronic Arts Intermix*: “John decidiu descobrir se havia alguma maneira do som ser afetado pelo movimento, e ele e o David Tudor³² começaram a perceber que havia”³³ (*Electronic Arts Intermix*, n.d.).

2.1.3 | A forma elástica: Henry Cowell

Cowell trabalhou com vários bailarinos de dança moderna como Doris Humphrey, Charles Weidman, Martha Graham, Bonnie Bird, Erick Hawkins, entre outros. Para o compositor, estas colaborações tornaram-se oportunidades de experiência interdisciplinar, aprofundando desta forma a sua capacidade de associação entre a sua arte e a dança. Para os bailarinos, as dificuldades intrínsecas à dança interpretativa das obras musicais previamente compostas tinham uma dimensão diferente, quando por vezes, alguns coreógrafos optavam por criar as suas coreografias em silêncio ou antes do compositor

³¹ É durante esta época que Cunningham começou a preparar as suas coreografias sem música, apenas cronometrando-as no silêncio.

³² David Tudor trabalhou na mistura de som desta obra com John Cage.

³³ “John decided to find out if there might not be ways that sound could be affected by movement, and he and David Tudor proceeded to find out that there were.”

compor a música. Miller (2002), a propósito dos trabalhos colaborativos de Henry Cowell documentados no artigo “Como relacionar Música e Dança?” (1934) esclarece que o maior problema da colaboração entre a música e dança interpretativa era o descuido na veracidade interpretativa de que a música raramente era alvo. No caso das coreografias da bailarina Isadora Duncan, o recurso aos grandes clássicos da música erudita (que lhe serviam de acompanhamento), é condicionador do desvio da atenção da dança, criando desta forma alguns problemas na fusão das duas artes. Para Cowell, a solução veio através da criação de um contraponto entre as duas partes, onde o interesse de um lado era compensado pelo repouso do outro.

Na tentativa de criar um ponto de encontro entre a música e a dança, o compositor propôs o que chamou de “forma elástica”, dando a possibilidade de expandir, contrair, repetir, omitir, transpor ou até inverter, pedaços de música que correspondessem da melhor forma à coreografia posta em prática, podendo ser inclusive alvo de trocas na instrumentação. Esta técnica desenvolvida por Cowell foi testada na obra *Synchrony* (1934), onde o papel da música não se revelou simplesmente funcional ou como um *background* para a dança, na medida em que as duas artes respeitam uma autogeração contrapontística. Porém, este cuidado nem sempre se verificou. (New World Records, n.d.). Neste sentido, na nota de programa – para um concerto que acabou por não acontecer – faz-se até referência a uma “polifonia a três partes” (onde se inclui a música, a dança e a iluminação) e onde podia ler-se:

Just as in a three-part polyphonic musical work one will find very often one of the three parts stationary while the other two move in contrary motion, so one finds in “*Synchrony*” that, if the music is at its climax the dance is quiescent and vice versa... The attention of the auditor will not be diverted by trying to follow two climaxes at the same time.³⁴ (New World Records, n.d.)

Ainda para a forma elástica, Cowell, sugeriu a criação de “unidades de blocos”. Desta forma, todos os recursos enunciados anteriormente se tornariam facilmente manipuláveis, uma vez que apenas seria necessário a sua sequenciação, já que no seu interior o material era capaz de ser também manipulado.

Na obra *Mosaic Quartet* (1935), segundo Miller (2002), o compositor experienciou as possibilidades de flexibilidade dos vários andamentos, tocando-os em qualquer ordem. No entanto, a experiência da forma elástica em *Sound Form* (1937) revelou um resultado mais

³⁴ “Tal como numa obra polifónica a três vozes em que se encontra facilmente uma das vozes num estado estacionário enquanto as outras duas se movem em sentido contrário, em *Synchrony*, quando a música está no seu clímax, a dança está em repouso e vice-versa... A atenção do ouvinte não será portanto desviada em acompanhar dois clímaxes em simultâneo.”

aperfeiçoado na correspondência com as necessidades da coreografia, sem deteriorar o conteúdo musical, que estava já protegido nas estratégias da forma.

Ainda no que concerne ao testemunho sobre as questões unitárias relativas ao processo de trabalho colaborativo, para a dança *Immediate Tragedy* de Martha Graham, com quem Cowell trabalhou em diversas ocasiões, o compositor escreveu Sarabande. A partitura foi alvo de um comentário por parte de Norman Lloyd, ator e realizador norte-americano:

Louis Horst and I looked at it and agreed that we had never seen anything like it. Cowell had written two basic frases to be played by oboe and clarinet. Each phrase existed in two-measure, three-measure, [and] eight-measure versions... All that was necessary was to fit a five-measure musical phrase to a five-measure dance phrase – or make such overlaps as were deemed necessary. The process, as I remembre it, took about an hour. The total effect was complete unity.³⁵ (Miller, 2002, p. 10)

2.1.4 | Outras Colaborações

Ao longo do século XX vários foram os artistas e grupos artísticos que determinaram o rumo do desenvolvimento do trabalho colaborativo. É através das múltiplas experimentações que as artes se desenvolvem e se tornam capazes de extrapolar resultados e limites.

Em 1911 no centro da Europa, foi formado um grupo de artistas denominado Der Blau Reiter e do qual fizeram parte, entre outros, Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke e Paul Klee. O grupo foi criado no sentido de eliminar barreiras entre as várias artes, de forma a tornarem a experiência artística mais intensa. Kandinsky, um dos criadores deste grupo, refere que “Sons, cores, palavras!... (...) são totalmente iguais (...) O objetivo final extingue as dissimilaridades externas e revela a identidade interior³⁶ (Rothenberg, 2009, p. 1).

Citado por Rothenberg (2009), Leonid Sabaneyev descreveu, fascinado com *Prometheus*, do compositor russo Alexander Scriabin, o carácter “Estranho, caricioso e ao

³⁵ “Louis Horst e eu olhámos e concordámos que nunca tínhamos visto nada igual. Cowell tinha escrito duas frases básicas para oboé e clarinete. Cada frase estava escrita em versões de dois compassos, três compassos e oito compassos... Tudo o que era necessário era ajustar a frase musical de cinco compassos à frase de dança, ou fazer sobreposições. O processo demorou sensivelmente uma hora. O efeito final foi de completa unidade.”

³⁶ “Sound, color, words!... In the last essentials, these means are wholly alike (...) The final goal extinguishes the external dissimilarities and reveals the inner identity.”

mesmo tempo de harmonias profundamente místicas que emergem das cores”³⁷ (Rothenberg, 2009, p. 3). Franz Marc, também citado por Rothenberg, e dirigindo-se ao pintor Auguste Macke referiu: “Consegue imaginar uma música em que a tonalidade (...) é completamente suspensa? Ao ouvir esta música estava sempre a lembrar-me da Composition de Kandinsky, que também permite a ausência de tonalidade... Permite que cada nota soe por si (uma espécie de tela branca entre os pontos de cor!)”³⁸ (Rothenberg, 2009, p. 2). Já Kandinsky, em correspondência ao compositor vienense Arnold Schoenberg, do qual nutria uma mútua empatia artística, escreveu “Nas suas obras, você percebeu o que eu...esperava há muito na música. O progresso independente através dos seus próprios destinos, a vida independente ou as vozes individuais das suas composições, é exactamente o que eu procuro encontrar nos meus quadros”³⁹ (Rothenberg, p. 1). Kandinsky considerava que a dissonância entre a música e a pintura da altura tornar-se-ia na consonância do futuro.

Entre as décadas de 1960 e 1970, outro movimento surgiu para liderar a criação artística colaborativa. *Fluxus* teve como grande impulsionador George Maciunas, tendo também feito parte deste movimento, Dick Higgins, George Brecht, La Monte Young, Nam June Paik, entre outros. A criação deste movimento surge na vontade de criar uma pluralidade artística, entre a música, as artes visuais, a literatura, a arquitetura e o design, onde se pretende ultrapassar barreiras artísticas que de certa forma delimitavam o trabalho individual e, para tal, havia a necessidade dos artistas se desprenderem de acordos, propostas ou objetivos, tal como é citado George Brecht por Higgins (2002, p. 70):

In Fluxus there has never been any attempt to agree on aims or methods; individuals with something unnameable in common have simply naturally coalesced to publish and perform their work. Perhaps this common something is a feeling that the bounds of art are much wider than they have conventionally seemed, or that art and certain long established bounds are no longer very useful.⁴⁰
(George Brecht)

³⁷ “Strange, caressing and at the same time deeply mystical harmonies emerged from these colors.”

³⁸ “Can you imagine a music in which tonality (...) is completely suspended? I was constantly reminded of Kandinsky’s large Composition, which also permits no trace of tonality...and of Kandinsky’s jumping spots’ in hearing this music, which allows each tone sounded to stand on its own (a kind of white canvas between the spots of color!).”

³⁹ “In your works, you have realized what I...have so greatly longed for in music. The independent progress through their own destinies, the independent life or the individual voices in your compositions, is exactly what I am trying to find in my paintings.”

⁴⁰ “Com o *Fluxus* nunca houve qualquer tentativa de acordo dos objetivos e métodos; os indivíduos com algo comum inominável, têm simples e naturalmente de se unir para publicar e executar essa obra. Talvez este algo comum seja a sensação de que os limites da arte são muito mais amplos do que convencionalmente pareciam, ou que a arte e certos limites estabelecidos já não são muito úteis.”

A atitude *avant-garde* e experimental (a essência do grupo), podia por vezes surpreender os próprios artistas, onde a posição individual na procura de realizações artísticas acaba por entrar em concordância com a de outros:

Whether you think that concert halls, theaters, and art galleries are the natural places to presente music, performances (...) or find these places mummifying, preferring streets, homes, and railway stations, or do not find it useful to distinguish between these two aspects of the world theater, there is someone associated with Fluxus who agrees with you.⁴¹ (George Brecht)⁴²

Segundo Higgins (2002), o movimento *Fluxus* pode assim ser definido pela expressão “*intermedia*”, uma ideia que Dick Higgins aproveitou de Samuel Coleridge, identificando-a entre as formas de media e as estruturas de arte e da vida.

Se por um lado existem grupos que testam a coesão artística, por outro há artistas que não estão obstantes das dificuldades que isso pode abarcar. Para James Dillon, entre a música e o teatro existirá sempre uma tensão (Combes, 2005), de um lado a máquina do teatro e por outro a fluidez da música. Dillon refere-se à ópera como um género híbrido, em que a música e as palavras são alvo de criação de mútuos acordos. Dillon, mais uma vez, dá conta de que na ópera *Philomela*, juntamente com o encenador Pascal Rambert, “A relação mais próxima entre o texto e a música é sob a metáfora da tecelagem”⁴³ (Combes, 2005, p. 17). Ambos desenvolveram estratégias para controlar elementos inerentes da obra. Neste contexto, Dillon tentou controlar o tempo a partir da ideia de Rambert em “encenar” a orquestra, reforçando a ideia de que a tecelagem do tempo pudesse provir dos instrumentos. No que refere à forma, para Dillon, partia já desde o momento em que o texto havia sido escrito, embora deficitário no que concerne à forma de ler e que, num contexto operático, necessitou da visão de Rambert, que o condicionou, consequentemente, ao colocar os instrumentos no centro do palco, servindo-se deles como se de uma instalação se tratasse.

Agregada a esta dualidade entre o teatro e a música, surge a obra *Eraritjaritjaka* de Heiner Goebbels (2005). O compositor apresenta individualmente a música, o quarteto, a iluminação e o filme, procurando de alguma forma que o teatro surja independente. Assim sendo, de início, o espaço é um lugar preto no qual surge um texto sobre a música. Afastando-se um pouco dela, até se tornar numa imagem e terminar novamente na música, o ator abandona a música e o teatro.

Heiner Goebbels rejeita a ideia de concepção artística, referindo que no seu trabalho

⁴¹ “Se acredita que salas de concerto, teatros e galerias e arte são locais propícios para fazer música e *performances* (...) ou prefere ruas, casas e estações ferroviárias, ou não considera sequer esta distinção útil, há alguém associado ao Fluxus que concorda consigo.”

⁴² Referido em Higgins, H. (2002).

⁴³ “Le lien le plus étroit entre le texte et la musique est cette métaphore du tissage.”

composicional todos os elementos (a luz, o espaço, o texto, o ruído, a música, a ação, a imagem,...) são apresentados em aberto (Jensen, 2005). O compositor considera também, que durante o processo de trabalho colaborativo, os diferentes intervenientes nesse mesmo processo, devem aprender uma nova linguagem visual do palco.

Malfettes (2007) refere-se a Goebbels como alguém dedicado à arte de interconexões e entrelaçamentos entre o teatro, a música e a cena. O teatro, como Denis Guenoun caracteriza no seu livro *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie* (1998), é o lugar onde nós olhamos: “Ele coloca perante os seus olhos, a coisa em si na sua fenomenalidade, a revelação da sua presença, o que pode ser chamado de espetáculo. O espetáculo dessa coisa é a sua teatralidade”⁴⁴ (Malfettes, 2007, p. 48).

A concepção artística envolvendo o teatro e a música é fruto de múltiplas estratégias compositivas. Richard Wagner (1895) enunciou em *Das Kunstwerk der Zukunft*, que a arte deve ser absorvida e compreendida pelo artista e pelo Homem nas suas múltiplas dimensões, desde os impulsos naturais às suas distintas formas de a representar e utilizar. Em *The Mask of Orpheus* de Harrison Birtwistle, Jonathan Cross (2006) considera que se trata de um *Gesamtkunstwerk* moderno, refletindo assim o interesse partilhado de Wagner e Birtwistle na formação de uma nova forma de arte a partir de uma amálgama de diferentes práticas teatrais. Para conseguir este efeito de integração, o compositor, o autor e o encenador, tomaram papéis comparativamente importantes, formando o que Birtwistle chamou de *dramatic collaborative*: nenhum aspeto da produção foi tomado como autónomo ou independente (Adlington, 2000). Birtwistle é um compositor atento à forma como as artes se associam e que grau de importância podem adquirir durante o processo de criação e dentro da própria obra. Adlington (2000, p. 5) refere, citando Nicholas Snowman, que “Para alguns compositores, criar uma ópera ou um teatro musical requer, de alguma forma, um processo de composição diferente dos restantes géneros. Harrison Birtwistle, no entanto, tal como Hector Berlioz e o jovem Stravinsky, é um compositor cuja obra é na sua totalidade “teatral”⁴⁵ O compositor, que recorre por norma a mitos, lendas folclóricas, números e até cores, atribui ao teatro um dos motores da ferramenta interpretativa que dá rumo a todo o processo artístico, tal como cita o autor: “Quando eu escrevo para teatro, tenho várias ideias específicas sobre o modo como elas [peças de teatro] devem ser feitas”⁴⁶ (Adlington, 2000, p. 22). Outras obras revelam que também o movimento pode servir de guia ao processo de colaboração. Elaborado de forma a que se adapte a esta conceção, o movimento pode

⁴⁴ “Il met devant le regard, là, sous les yeux, la chose elle-même dans sa phénoménalité, l'apparaître de son être-là, le là de son être-là, ce qu'on pourrait appeler son apparaître-là. L'apparaître-là de la chose, c'est sa théâtralité.”

⁴⁵ “For some composers, creating opera or music-theatre somehow requires a different, separate compositional process from the rest of their output. Harrison Birtwistle, however, like Hector Berlioz and the young Stravinsky, is a composer whose work in whatever for is “theatrical”.”

⁴⁶ “When I write for the theatre I have very specific ideas about how they [theatre pieces] should be done.”

servir o formalismo emocional colocando os pontos de avanço num dinamismo ao nível do espaço e do tempo, como é exemplo *Medeamaterial* de Pascal Dusapin (Michalet, 2007).

Já em *Massacre*, de Wolfgang Mitterer, a música sobrepõe-se às restantes componentes. Nomeadamente, ao nível do texto, o compositor desconstruiu o texto original de Christopher Marlowe, retirando às personagens o contexto histórico (Roth, 2008). Assim, todas as personagens representam apenas vetores de posições políticas atribuindo-lhes exclusivamente qualidades (majestade, mãe, traidor). Com esta estratégia, o compositor conserva a profundidade das lutas de poder e não tanto as características específicas de cada personagem. Desta forma é atravessado o tempo do passado para o tempo atual, tal como refere Pascal Colin citado por Roth (2008, p. 13):

C'est par son acuité formelle que la pièce nous concerne et nous renvoie à notre propre actualité. Par son extreme rapidité, par son absence de profondeur psychologique (...) Cette dramaturgie, concert et visible, devient alors pour nous le canevas de tout conflit opposant des appétits politiques meurtriers, sur fond de religion. L'Histoire finit par s'absenter au profit de son dessin atemporel.⁴⁷ (Pascal Colin)

No trabalho de Phillipe Béziat a música associa-se ao cinema e, é inevitavelmente o *input* visual, ainda que em diálogo com a música, que dá corpo à obra artística. Para o cineasta da ópera em tempo real *Allados* (2013), o cinema é uma extensão da música, uma outra forma de fazer música, uma composição no tempo e no espaço. Esta ambivalência é sentida ao nível da estrutura, do discurso e do desenvolvimento. Béziat procura um modo de captar a objetividade de um espetáculo que só poderia ser possível a partir de um espectador "ideal". Neste sentido, a interpretação passa por traduzir o todo imagético (Prost, 2012).

2.1.5 | Síntese

O estudo de referências bibliográficas relevantes para a elaboração da presente dissertação mostrou-se extremamente importante. A análise de variados trabalhos colaborativos e o depoimento de outros artistas, especialmente quando confrontados com os problemas adjacentes a este tipo de processos de trabalho, torna-se fulcral para o

⁴⁷ "É a acuidade formal da peça que nos preocupa e nos faz lembrar da actualidade. A sua velocidade extrema, a falta de profundidade psicológica. (...) Este drama torna-se a tela de qualquer conflito entre políticos mortais. A história adquire uma dimensão atemporal."

reconhecimento e análise desses eventuais problemas e posteriores resoluções. Neste sentido, Stravinsky, Cage e Cowell (referências históricas relevantes), são casos de sucesso, que espelham preocupações comuns na abordagem às questões fundamentais deste género de trabalho. De facto, a relação entre a música e a dança é preponderante, uma vez que a dança é uma das expressões artísticas que melhor salienta a importância do espaço, do visual e do movimento. Considere-se ainda, que numa colaboração todos os elementos artísticos podem ser alvo de manipulação (desde a forma, ritmo, movimento, às componentes visuais, espaciais, entre outras), no sentido de melhorar a experiência colaborativa, ou simplesmente pela imposição e compromisso implícitos na articulação das várias artes. No entanto, não é restrito o conhecimento de outros outros compositores envolvidos em experiências colaborativas bem sucedidas, como György Ligeti (com a ópera *Le Grand Macabre Macabre*), Mauricio Kagel (*Staatstheater*), Georges Aperghis (*Avis de Tempête*), Dieter Schnebel (*Totentanz*), Peter Maxwell Davies (*Eight Songs for a Mad King*), Kaija Saariaho (*L'Amour de Loin*) ou Kurt Weill (*The Threepenny Opera*).

2.2 | Algumas experiências na primeira pessoa: conversas⁴⁸ com Wolfgang Mitterer, António Durães, Carlos Guedes e Susana Otero

Vários são os artistas da atualidade que para as suas produções artísticas se deparam com o trabalho colaborativo e todo o processo envolvente associado. Do contacto informal com alguns profissionais do ramo da música, do teatro e da dança, concretamente com o compositor Wolfgang Mitterer, o ator e encenador António Durães, o compositor Carlos Guedes e a bailarina Susana Otero, são focados vários pontos fundamentais referentes ao funcionamento de algumas colaborações em que estiveram envolvidos. As questões estendem-se desde aspetos gerais dessas experiências, até à importância do espaço, do visual e do movimento, ou mesmo a questões específicas referentes a algumas obras.

A relação entre a música e o teatro no contexto da arte contemporânea é, para o ator e encenador António Durães, uma relação onde a música funciona como uma outra leitura possível do texto que a obra contempla. A música atual tem, na sua opinião, a vantagem de poder ser suficientemente abstrata, não impondo uma leitura concreta e criando, dessa forma, espaço para a interpretação. Tal, possibilita que a leitura do texto, que se espalha também pelo espaço auditivo, seja mais facilmente absorvida pelo espetador.

⁴⁸ Ver anexos I-IV.

Já na relação da música com a dança, o compositor Carlos Guedes considera ser um meio fértil, possível de explorar. O seu trabalho tem-se focado nas relações rítmicas entre a música e a dança através da geração automática de música e da composição em tempo real. As relações das duas artes unem-se pelo movimento, pois a música é movimento, um movimento abstracto contrário ao do corpo. Na visão da bailarina Susana Otero, que considera esta relação de dependência e complementaridade, a opinião sobre as potencialidades das novas tecnologias mantém-se.

O processo colaborativo, devido à sua natureza de trabalho em grupo, pode trazer algumas preocupações a quem se serve dele. Para o compositor Wolfgang Mitterer, ao trabalhar numa obra que envolva o teatro, o importante é manter um diálogo com o libretista mas também com o *stage designer*. Na opinião de Guedes, a importância recai em manter de facto a sua natureza colaborativa ao longo de todo o processo: o objeto deve ter uma natureza que cruze o trabalho de todos. Este resultado transformar-se-á em algo distinto de uma simples soma das partes envolvidas, embora isso seja difícil de conseguir pela profundidade que é necessária ter na relação dos intervenientes:

Há muitos factores extra-artísticos que são determinantes para que se consiga verdadeiramente colaborar, um deles é o conhecimento aprofundado do colaborador, a confiança nele, e um sentido de aceitação do que o colaborador tem para dar (ou não). É quase como numa relação amorosa. Não é tão fácil como parece. (Guedes)

É portanto importante, que a comunicação exista durante o processo colaborativo, mas também o respeito criativo e uma certa independência disciplinar, tal como explica Otero. Já Durães, experiente no papel de ator e encenador, esclarece que as preocupações mudam consoante os intervenientes. Se por um lado o ator deve cumprir as indicações que lhe são dadas, o encenador já adquire uma postura decisória. No entanto é aí que deixa espaço também ao diálogo com o compositor, o dramaturgo e os atores.

No âmbito do conceito de ator/músico, Durães refere que para o espetáculo *Temporal Disorder* os cantores assumiram papéis cénicos como os atores, diferenciando apenas na origem do texto de cada um: o texto dos atores era formado por excertos falados da obra de Shakespeare enquanto que os cantores apenas cantavam o que lhes tinha sido atribuído pelos compositores: “A ideia era criar com os cantores quatro corpos com uma voz específica dos compositores, dentro daquele espaço onírico como a ilha da Tempestade, alimentados pelos dois atores que têm a função de fornecer pistas, de despoletar conflitos e tensões” (Durães).

Guedes considera que esta dualidade é muito difícil de alcançar, exigindo geralmente formação em ambas as áreas.

É uma ilusão pensar que os actores podem cantar ou tocar instrumentos (sem nunca terem formação nesse sentido) ou que os músicos possam actuar como se fossem actores. Mesmo que no decurso da preparação de uma produção isso possa parecer possível, quando o espetáculo estreia os problemas da ausência de formação aparecem imediatamente. (Guedes)

Mitterer partilha desta opinião, explicando que “É melhor não os deixar cantar nem falar”⁴⁹ (Mitterer).

Referente ao espaço, visual e movimento, estes são fatores integrantes de um espetáculo envolvendo o teatro e a música. Mas no contexto da colaboração artística, podem obter diferentes níveis de importância, tal como refere Otero: “Compreendo que são factores em constante mutação que convém que não se tornem numa fórmula. Gosto de olhar para um projeto e ver do que ele precisa para ser realizado e, se para alguns a inclusão do movimento é fundamental, para outros é secundário.”

Para além de ser possível equilibrar a importância desses elementos, também podemos destringir o nível de dependência entre eles. Para Guedes, parece impossível ignorar a relação do movimento com o espaço, já que o primeiro define o segundo, mesmo num contexto não-colaborativo: “O movimento é o que nos leva de A para B e é um aspecto fundamental de qualquer arte temporal” (Guedes). O compositor acrescenta ainda que o sucesso de uma colaboração pode ser condicionado pela forma de como estes elementos coexistem, sendo que qualquer arte temporal tem o seu próprio tempo, movimento e definição de espaço. Durães sublinha que um espetáculo é criado pelo somatório de todas as partes e, por conseguinte, estes elementos são importantes caso sejam integrados devidamente no sentido da procura de um resultado global. A definição deste resultado final pode também ser responsável pela importância que o espaço, o visual e o movimento possam adquirir. Tal como refere Mitterer, estes elementos são importantes no afastamento evidente entre o espectáculo e interesses visuais, da situação de um mero concerto, onde os elementos relativos ao som são mais apreciados.

Na gestão destes fatores, é importante consciencializar primeiro o processo, como reconhece Durães no que diz respeito às linguagens a ser utilizadas, o que querem dizer, qual o tempo e o espaço em questão, uma vez que as várias áreas artísticas incidem nestas premissas. Otero, no sentido de encontrar essa consciência, dá início a todo o processo colaborativo através de reuniões com os artistas envolvidos em cada projeto. Na opinião de Guedes, tudo é desencadeado através da observação do parceiro de trabalho, dando prioridade à interiorização momentânea e constante na procura do resultado pretendido.

⁴⁹ “Better not let them sing or speak.”

De forma geral, estas conversas abriram espaço para os artistas exporem algumas questões que fossem inerentes aos processos de construção das obras referidas durante as conversas.⁵⁰

No caso de Wolfgang Mitterer, enquanto compositor da obra *Massacre*⁵¹, ele recorreu ao processo colaborativo no sentido de se aproximar aos vários intervenientes. Na opinião do compositor, o processo foi bastante consonante, já que não só o *stage designer* conseguiu incorporar as suas ideias em palco, mas ele próprio conseguiu que a música criasse espaços para que a relação com o teatro pudesse ser amplificada. Mitterer recorreu ainda à música electrónica, que teve um papel fundamental nesta relação: “A música electrónica funciona como uma imagem acústica do palco”⁵² (Mitterer).

Para a obra *All my Enemies* (inserida no espetáculo *Temporal Disorder*⁵³), Durães refere que enquanto encenador e mentor do projeto, decidiu que o processo colaborativo com os compositores se iniciaria através do texto: “Havia uma imposição inicial: tratava-se de um texto clássico a partir do qual todos os compositores trabalhavam. Mas não haviam premissas cénicas prévias, nem musicais, a não ser as que derivam da dramaturgia” (Durães).

Deste modo, os compositores desenvolveram obras distintas mas com uma lógica global. Segundo o encenador, perante isto um dos desafios foi a necessidade de encontrar um espaço que se adequasse na sua totalidade e que correspondesse à narrativa. Esta decisão ficou da inteira responsabilidade do encenador e dos atores, já que para Durães, por vezes os compositores – com outra noção de espaço teatral – fogem da realidade desta dimensão. O encenador explica que os atores tiveram aqui alguma importância por uma mera coincidência: “Nesse projeto tínhamos uma grande vantagem: os atores tinham um conhecimento muito profundo do material dramático que estavam a trabalhar. Usei esse capital de conhecimento bastante e eles trouxeram imensa luz ao material que os compositores compuseram” (Durães).

No caso específico de *All my Enemies* (sobre a personagem Próspero), foi necessário identificar a personagem, encontrar o seu espaço, os objetos que pudessem ser associados e descobrir como estaria o espaço no momento inicial desta obra. Assim que o compositor terminou a partitura, foram apenas necessários ajustes para que todas estas questões ficassem resolvidas.

Durães refere ainda que o trabalho colaborativo não foi só restrito aos compositores, atores e encenador: toda a equipa técnica do teatro ia esclarecendo as possibilidades e

⁵⁰ Anexos I-IV.

⁵¹ Ópera para quatro cantores, nove instrumentos e electrónica.

⁵² “The electronics many times sounds like an acoustic stage picture.”

⁵³ “*Temporal Disorder* foi um projeto criado na ESMAE, baseado na obra literária *The Tempest* de William Shakespeare e que consistiu na criação de quatro obras para música e teatro de diferentes compositores com a encenação de António Durães.”

impossibilidades existentes nas ambições da criação. Também os cantores foram incluídos no processo, criando assim a possibilidade de discutirem numa “espécie de encenação à volta da mesa”. O encenador considera que esta organização do trabalho colaborativo permitiu que, num projeto em que o tempo era reduzido, fosse acelerado sem que se perdesse a vontade de criação em grupo.

Carlos Guedes, no âmbito da colaboração de *Étude for Unstable Time*, trabalhou com Maxime Iannarelli, iniciando o processo de trabalho em pleno estúdio, onde o *software* a ser utilizado foi demonstrado ao bailarino e onde também foi desenvolvido um plano formal (incluindo secções e subsecções). O compositor revela que o objetivo desta obra era não só comprovar que os ritmos em dança têm características musicais (e utilizá-los em tempo real), e verificar a funcionalidade do software envolvido, mas também a construção de um meio de comunicação musical entre bailarinos e músicos: “Em alturas da peça percebe-se que há uma relação directa entre o movimento do bailarino e a música, noutras alturas isso não é evidente. Contudo, todos os ritmos da música que se ouvem são extraídos da interpretação do computador do movimento do bailarino” (Guedes).

No âmbito musical, Guedes considera que a utilização de música acusmática pode ser de elevado interesse artístico. Sendo o teatro antagónico ao cinema no sentido da não versatilidade da mudança visual de cenários (importantes na alternância de situações dramáticas contrastantes), este tipo de música pode contribuir nesse sentido, suportando a dramaturgia através da associação aos vários ambientes.

Em *Divisão B*⁵⁴, a bailarina explana que o objetivo da colaboração era criar uma peça *site specific* em lugares menos convencionais na cidade do Porto. Contrariando a normalidade do processo colaborativo ao qual costumava recorrer, desta vez a artista era detentora de uma noção relativa ao ambiente sonoro que pretendia, necessitando apenas de encontrar um compositor capaz de o realizar:

A música era o veículo de transmissão do que se pretendia comunicar na peça. Por outro lado ter já especificamente a forma da música pareceu ser facilitador mas por outro, consistiu numa dificuldade que só foi ultrapassada pelas aptidões técnicas e rigor do compositor pois o que se pretendia era difícil. (Otero)

No meio da manipulação do espaço, visual e movimento a música de *Divisão B* adquiriu uma importância central, na medida em que fazia a correspondência com o local de apresentação e o movimento improvisado aparecia aliado às dinâmicas musicais.

⁵⁴ Encomenda do Núcleo de Experimentação Coreográfica à bailarina Susana Otero e ao autor desta dissertação.

Dada a natureza da experiência colaborativa, os constrangimentos entre os artistas envolvidos são, de certa forma, comuns. Para Durães, o maior problema foi a gestão do tempo. Mesmo com recurso ao diálogo entre intervenientes, colocaram-se muitas questões que demoravam tempo a ser esclarecidas: “Quando estamos à mesa estamos no domínio da abstração absoluta, depois quando temos acesso à música, só aí é que já conseguimos perceber as atmosferas. Mesmo que já esteja esclarecido o espaço, a dramaturgia, elas só se traduzem e concretizam” (Durães).

Na opinião de Guedes, os precalços relativos à obra referida são já habituais quando se explora algo novo, mas que não são necessariamente negativos:

(...) algumas coisas que pensávamos funcionar de facto não funcionam, outras há que fazem mudar a nossa forma de ver as coisas para sempre. Por exemplo, este trabalho foi o responsável por começar a interessar-me conceptualmente sobre composição em tempo real que entretanto tenho desenvolvido e levou-me a explorar territórios musicais nunca antes imaginados. (Guedes)

Susana Otero partilha de uma opinião idêntica: os eventuais problemas podem-se revelar pontos positivos para o próprio processo de trabalho. A bailarina considera ainda que qualquer constrangimento pode ser resolvido através da negociação e do mútuo respeito artístico.

2.3 | Síntese

De modo geral, a recolha dos testemunhos acima referidos instiga à reflexão de uma outra forma, pela partilha de experiência noutra perspetiva e com outra profundidade.

O trabalho colaborativo é regenerador da ação coletiva e da consciencialização do sentido unitário, com génese na complexidade da relação interpessoal e respetivas condicionantes. A metodologia deste género de trabalho não é de todo simples, no entanto, quando devidamente adequada pode ser uma poderosa extensão para a articulação dos vários saberes artísticos.

Da análise das conversas realizadas sobre a experiência colaborativa na primeira pessoa, considera-se a consensualidade no que concerne à importância do diálogo, partilha de saberes e respeito criativo mútuo entre colaboradores. Na generalidade, é factual que as experiências colaborativas contribuem para melhorar futuras colaborações, pela difusão do conhecimento e exploração de técnicas que proporcionam. Persiste também a necessidade em confluir os processos artísticos e as diferentes técnicas para um todo, enlaçando as

diferentes áreas artísticas.

Considere-se que fatores como o espaço, o visual e o movimento, denotam diferentes níveis de importância, dependendo do tipo de obra e das áreas artísticas envolvidas (como referiu Otero), atentando no entanto à sua coexistência constante, pela dificuldade de dissociação que revelam (como referiu Guedes). O processo colaborativo é expandido a todos os intervenientes de um espetáculo (como referiu Durães), e o recurso às diferentes tecnologias é positivo e transversal a todas as áreas.

O trabalho colaborativo é potenciador de uma envolvimento artística que parte do conceito plural para o singular, criada pelo total de experiências.

3 | Processos de trabalho colaborativo à luz de obras pessoais: uma análise

3.1 | Colaboração dependente síncrona: *All my Enemies*

Obra: *All my Enemies*, para ensemble, 4 vozes e electrónica em tempo real (inserida no espetáculo *Temporal Disorder*)

Local e Data de Estreia: Teatro Helena Sá e Costa, 26 de Maio de 2012

Intérpetes: Ensemble I&D, alunos do Curso de Canto e do Curso de Teatro da ESMAE

Encenação: António Durães

Direção Musical: Dimitris Andrikopoulos

A obra *All my Enemies*⁵⁵ foi escrita no âmbito de uma produção entre o Curso de Música e o Curso de Teatro – *Temporal Disorder* – tendo como intérpretes os alunos de ambos os cursos e o *Ensemble i&D*.

Com este projeto pretendeu-se criar uma obra musical e teatral sobre o texto de *The Tempest*, de William Shakespeare, onde os vários intervenientes das duas áreas artísticas pudessem participar num processo colaborativo que se desenrolasse desde o início. A organização deste processo foi dirigida pelo encenador António Durães, que delineou estratégias para que a criação e concepção musical e teatral surgisse de forma simultânea e, de certo modo, com um nível de dependência associado. Não era portanto pretendido criar música para um peça de teatro preconcebida, mas antes, construir um objeto resultante de uma simbiose artística. Este tipo de abordagem pode ser interpretado como uma colaboração dependente síncrona, onde se verifica uma simultaneidade nos trabalhos dos artistas envolvidos, onde a comunicação entre colaboradores é vital para estabelecer um conceito, a duração, a forma, ideias motívicas, entre outros elementos (Kim, 2006). Assim, não só foram envolvidos no processo o encenador e o compositor, mas também atores e cantores, estendendo-se ainda à equipa técnica do teatro onde teria lugar a estreia desta obra.

Neste tipo de colaboração, torna-se importante ponderar sobre a capacidade de respeitar as divergências ideológicas entre os colaboradores, sendo que o conceito da obra deverá ser exprimível nas artes em questão. Tanto os principais momentos, como os pontos de tensão e distensão, e as durações das secções podem ser construídas em parceria ou

⁵⁵ Anexo VI.

individualmente. Este destrinçamento de diretrizes e objetivos foi vital para a continuidade do processo. Numa primeira fase, discutiu-se entre outros aspetos, a pertinência do texto, uma vez que esta obra faz referência à vida de Próspero, duque de Milão – um dos personagens de *The Tempest*,⁵⁶ sendo necessário construir um texto (baseado em excertos onde o personagem é envolvido) que determinasse, dentro do possível, as secções da obra, bem como os momentos de tensão e distensão, sendo que não era pretendido utilizar o texto na forma original do poeta. Este processo, a cargo do compositor, deu origem a quatro momentos (secções) diferentes⁵⁷, que compreendiam ambientes específicos e sentimentos manifestados nas atitudes da personagem:

Angústia – Sentimento que consome a personagem no início da obra de Shakespeare, motivado pela traição de que foi alvo.

Vingança – Próspero ambiciona vingar-se de quem lhe usurpou o trono que lhe pertencia: o seu próprio irmão, António. O personagem, com a ajuda de Ariel (espírito da ilha) consegue provocar o naufrágio do barco onde se encontrava António, na mesma ilha de Próspero.

Represália – Momento do ato de vingança de Próspero, a cargo de Ariel e de outros espíritos.

Libertação – Depois da vingança e reavendo o trono que lhe havia sido roubado, Próspero concede perdão a António e pode agora abandonar a ilha para regressar ao seu trono.

Após esta primeira fase de discussão que envolveu não só o texto mas também aspetos musicais, cénicos e visuais, técnicos e performativos, tanto o compositor como o encenador e os atores, deram início ao respetivo trabalho no seu campo artístico, que acompanhava o que previamente tinha sido definido. À semelhança de todos esses aspetos, a construção do texto permitiu que todos os intervenientes se orientassem pelos mesmos objetivos e ideias, sempre com o intuito de construir relações e associações artísticas interdisciplinares. O texto selecionado teve também uma grande importância relativamente à música. Foram escolhidas algumas palavras-chave dos vários momentos e, posteriormente, procedeu-se à análise espectral às gravações vocais dessas palavras, com recurso ao

⁵⁶ Anexo V.

⁵⁷ Anexo VI.

*software Orchidée*⁵⁸, possibilitando a criação de harmonias e orquestrações mais tarde utilizadas nos vários momentos para os instrumentos da obra.

Em *All my Enemies*, o ensemble engloba várias sonoridades que respeitam os quatro principais momentos da obra, recorrendo para tal a uma manipulação tímbrica colorística, a uma dissolução da pulsação geral da música, e onde o ritmo adquire uma importância secundária, favorecendo sempre as escolhas melódicas e harmónicas em evidência. De facto, são as quatro vozes que se tornam no *foreground* da obra musical, onde o texto ganha importância e é o motor para o avanço da história. As vozes são também alvo de técnicas composicionais que, procurando fundir-se com o resto dos instrumentos, ajudam a criar o carácter da personagem e os vários estados de que ele é alvo, sendo assim provocado através do controlo das tessituras vocais, dos momentos onde a voz se situa entre a fala e o canto (mistura da voz falada com uma afinação imprecisa; uma aproximação ao *sprechgesang* típico de Schoenberg), dos gritos e dos sussurros, ou ainda na liberdade de improvisação das várias vozes através de palavras ou interjeições. Através destas escolhas composicionais, é pretendido respeitar o conjunto de regras pré-definidos na primeira fase de trabalho.

Todos os recursos, escolhas e técnicas composicionais, tanto para o ensemble como para as vozes, visam procurar um estímulo auditivo apelativo que contribua para o lado emotivo inerente ao conteúdo da obra literária. Aoki (2009), refere que para o artista e dramaturgo Lothar Schreyer, a fala, a música e o ruído embora distintos, incorporam uma função de comunicação, caso seja o pretendido, pois têm ritmo e incentivam a emoção. Schreyer entende que todos os elementos funcionam como pistas para o que se desenrola em palco.

Na segunda fase do processo, após a escrita da obra musical, houve a necessidade de explicar o resultado musical de forma a que o encenador, os atores e os cantores conhecessem a realidade musical. A necessidade de atribuir o papel de Próspero a um dos cantores (neste caso, ao baixo), de forma a que a história envolvente da personagem e todo o seu universo em *The Tempest* ficasse representada, contribuiu para a clarificação dos pressupostos cénicos que o encenador dispunha: a evidência dramática tornou-se também cénica, colocando o cantor em cena, juntamente com os dois atores que, representariam por sua vez a personagem de Ariel e, novamente Próspero. Desta forma, Próspero fica duplamente representado: por um lado a evocação do texto, que dá o rumo ao drama, por outro a representação teatral, que expõe de uma forma mais clara os elementos

⁵⁸ *Orchidée* é um *software* desenvolvido no IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*) que permite a análise espectral de um som e que possibilita a obtenção de soluções orquestrais que se aproximam do resultado analisado.

visuais e de movimento associados a ele. Os restantes cantores não adquirem personagens específicas, funcionando como vozes ou ecos das ações e motivações de Próspero.

O desvendar do espaço cénico, a cargo do encenador, revelou-se tenso e dramático, remetendo para o espaço da ilha e à condição de aprisionado de que o personagem principal era alvo. Um espaço também psicológico onde as várias cordas que cruzam o palco criam uma alusão ao seu estado de espírito. Desta forma, os quatro momentos poderiam facilmente usufruir de um único cenário. O espaço de ação dos atores, é dominado por movimentos em que o contacto físico revela também uma inquietação e tormento, em concordância com a música e o texto.

3.2 | Colaboração dependente assíncrona: *Interferência Sonora 3.3*

Obra: Interferência Sonora 3.3, para violino, violoncelo, narrador, vídeo e tape

Local e Data de Estreia: FBAUP (II Encontro Internacional sobre Educação Artística), 1 de Abril de 2012

Intérpetes: Joana Gonçalves (violino), Sónia Amorim (violoncelo), Abel Azevedo (narrador)

A obra *Interferência Sonora 3.3*⁵⁹ foi escrita em colaboração com alunos de Doutoramento em Educação Artística, para o II Encontro Internacional sobre Educação Artística. Uma vez que a ocasião reunia pessoas de todo o mundo, havia uma vontade de mostrar, por um lado, a cidade do Porto, mas por outro, aproveitar o momento para realçar a importância na recuperação das fachadas dos edifícios devolutos da cidade.

Neste sentido, e após as filmagens de rua a vários edifícios que serviriam como uma componente visual na *performance*, procurou-se delinear uma estrutura de vídeo que se tornasse a *timeline* da obra. A visualização deste vídeo contribuiu também para a conceção global do projeto, condicionando o restante processo de trabalho, que (para além do vídeo), englobaria a música e o texto.⁶⁰

Numa colaboração dependente assíncrona, uma das partes da colaboração é criada primeiro, dando assim a hipótese aos colaboradores de adquirirem maior liberdade na organização do seu tempo e dos prazos de trabalho. Focando a colaboração de Pia Gilbert com Aileene Lockhart para uma obra que inclui ballet e música, Kim (2006) refere que neste caso a coreografia não avançava até a estrutura musical ser definida: o coreógrafo trabalha

⁵⁹ Anexo VII.

⁶⁰ Anexo VII.

a coreografia já com a música composta. No caso específico de *Interferência Sonora 3.3*, não é a música que serve como base de trabalho, mas sim o vídeo.

A componente musical ficou condicionada não só pelo ambiente envolvente, como pela lógica espácio-temporal de eventos e secções atribuídos ao vídeo. Também o texto e o espaço cénico se tornaram condicionantes para a escrita musical. No caso específico da música electrónica, esta apenas serviria para acompanhar o vídeo já composto, sempre respeitando a mudança de cenas e as suas qualidades visuais. Porém, a música escrita para o violino e para o violoncelo já requeria outro tipo de atitude. A música, em estreita ligação com o texto, tornar-se-ia alvo de uma liberdade temporal (embora controlada) e de uma oportunidade de escolha em alguns resultados musicais (como acontece com a indeterminação de alturas sonoras através da utilização de caixas de notas). Este determinado nível de liberdade que tanto a música como o texto teriam, realça o controlo do tempo por parte do narrador, sendo que a ação só avançava quando ele decidia ou sentia necessário para a continuidade da ação. Desta forma, para o violino e para o violoncelo foram também introduzidas indicações (“*on cue*”) associadas ao texto que era lido, e que permitiam aos instrumentistas terminar a frase musical em que se encontram e avançar para o momento seguinte, repetindo esse novo momento até uma nova indicação.

O espaço em que se desenvolvia a *performance*, teve de ser pensado na distribuição de locais para todos os *performers*, uma vez que tratando-se de um átrio com uma escadaria no centro, não dispunha de área suficiente para que todos os elementos estivessem juntos. A arquitetura deste espaço foi assim aproveitada na distribuição de lugares: o vídeo seria projetado numa parede frontal, onde por baixo – entre os arcos formados por essa parede – estariam a violinista e a violoncelista. No caso do narrador, adotaria uma postura nómada, deslocando-se por todo o espaço consoante o desenvolvimento e secções do texto.

3.3 | Colaboração compositor/instrumentista: *False Entropy*

Obra: False Entropy, para clarinete baixo e tape

Local e Data de Estreia: Teatro Helena Sá e Costa, 12 de Maio de 2012

Intérpetes: Frederic Cardoso (clarinete baixo)

Encenação e iluminação: João F. Ferreira

Em *False Entropy*⁶¹, todo o processo de criação – que envolve as áreas da música, do teatro instrumental, da iluminação e da cenografia – foi desenvolvido apenas por um interveniente: o compositor. Porém, durante a fase de preparação da *performance*, tem lugar um diálogo com o instrumentista. Este tipo de processo colaborativo é, por um lado, singular, uma vez que se define na relação entre dois artistas específicos (compositor e músico), mas por outro lado, rege-se pelas regras de qualquer outro tipo de colaboração, pretendendo-se através do diálogo, encontrar formas e soluções no sentido de maximizar o resultado desejado, num mútuo respeito referente às necessidades e exigências de cada um. Embora este tipo de processo possa ser caracterizado pela aproximação à colaboração independente – onde todos os intervenientes partilham dos mesmos objetivos mas não têm um conhecimento aprofundado sobre os objetivos concretos, possibilitando assim algumas surpresas que possam surgir e, como tal, acabando por ser um método mais solitário e individual (Kim, 2006) – trata-se de um método mais solitário e individual (Kim, 2006), distinto, principalmente pela interligação dos intervenientes apenas na fase posterior à criação, ou seja, a comunicação é posterior à obra mas inclusa no processo da *performance*.

Esta obra entrelaça a música ao movimento através da associação entre sons e gestos. Uma vez que o movimento é algo que um instrumentista conhece e aprende a controlar durante a aprendizagem do seu instrumento, as questões associadas ao gesto teatral são essencialmente abordadas nesse sentido, ultrapassando outras dificuldades que pudessem surgir durante a execução da obra:

Musicians engage in all kinds of actions, many of which result directly in the production of sound. (...) However, many of the movements made by musicians are not strictly necessary for producing sound. (...) such movements are made by musicians, and have been studied fairly extensively for the clarinet at least (...) Some musicians are explicitly coached in making such movements, either early in their training (...) or when they become involved in opera or musical theatre.⁶² (Windsor, 2011, p. 46)

O processo de composição iniciou-se através da construção de esquemas gráficos⁶³ referentes ao espaço teatral onde o clarinetista se poderia mover. Esses esquemas respeitam o espaço de ação do músico/ator definido por um eixo entre parâmetros musicais

⁶¹ Anexo VIII.

⁶² “Os músicos envolvem-se em vários tipos de ações, muitas das quais resultam directamente da produção de som. (...) No entanto, muitos dos movimentos feitos por músicos não são estritamente necessários para a produção do som. (...) Tais movimentos têm sido estudados extensivamente, pelo menos, para o clarinete (...) Alguns músicos são orientados para fazer esses movimentos, seja no início da sua formação (...) ou quando se envolvem na ópera ou no teatro musical.”

⁶³ Anexo VIII.

como a altura do som, o ritmo, o *legato* e o *non legato*. Assim, consegue-se refletir visualmente o que auditivamente é reproduzido: as secções musicais, na variação do ritmo e da altura de notas, dizem respeito a áreas específicas do palco. Este mapa visual é realçado através da iluminação, quando é proposto um recorte de luz que delimite as zonas de *legato* (através de um círculo no centro do palco) e de *non legato* (formada por um quadrado exterior ao círculo).

O conceito de entropia é um conceito aparente, falso: a ordem sentida no início da obra vai sendo desconfigurada pela desordem ao longo do tempo, levando à perda de controlo por parte do compositor com a crescente inclusão da improvisação, culminando com a hipótese de escolha do último momento da obra para o clarinetista. O início entrópico na electrónica é oposto à parte do clarinete e acompanhará a alteração desse estado na forma inversa. Se o controlo da música varia consonante o decorrer da obra, também o movimento é alvo de mudanças: os esquemas iniciais apresentam-se sob formas geométricas mais simples, e à medida que se avança na música, tornam-se mais complexos, provocando um maior número de movimentos.

A nível cénico, não só os recortes de luz contribuem para a formação do espaço, mas o próprio clarinete torna-se num objeto de cena. No início da obra, o clarinetista assume uma personagem que entra desvendando o espaço circundante, até encontrar a caixa do clarinete e, a partir daí, vai construindo um instrumento ao longo do tempo. Cada peça do clarinete é adicionada ao longo da obra, dividido-se o instrumento pela boquilha, barrilete, corpo superior, corpo inferior e campânula (esta ordem aparente choca novamente com o conceito de entropia). Considere-se ainda, que a criação de espaço para o uso teatral (cenografia) significa olhar para o seu valor de uso bem como o seu valor de efeito e ter a certeza de como a encenação do material nesse espaço poderá afetar a *performance* (Kjølnér & Alme, 2005).

As gravações de excertos da própria obra e outros sons de clarinete baixo, deram origem à criação de *tapes*, através da análise espectral (com recurso ao software *SPEAR*⁶⁴) e da manipulação e edição do áudio, que desempenham um papel fundamental na estrutura da obra. As *tapes* são acionadas pelo clarinetista (através de um pedal em palco) e é ele quem decide quando uma *tape* deve, ou não, começar. O instrumentista, adquirindo assim um certo grau de controlo sobre a estrutura e desenvolvimento da obra, recorrendo aos movimentos em palco, e necessitando de improvisar em algumas partes da obra, torna-se responsável pelo avanço da música e pela criação de um drama ativo. Estas considerações verificam-se em algumas composições do compositor Harrison Birtwistle, assentes numa espécie de estrutura dramática, onde o diálogo acontece entre os próprios instrumentos,

⁶⁴ *SPEAR* (*Sinusoidal Partial Editing Analysis and Resynthesis*) é um *software* de análise musical, de edição e de síntese, desenvolvido por Michael Klingbeil.

recorrendo a elementos retóricos para que o drama consiga estimular a própria composição musical, tal como acontece em *Tragedia* (1965), uma obra em que o avanço musical é possível pela incompleta simetria de movimentos (Whittle, 2012).

Vários são os elementos desta colaboração que são colocados em diálogo entre o compositor e o instrumentista, desde os movimentos e a sua execução, a possibilidade de escolha nos momentos de improvisação, ou até mesmo o controlo estrutural da obra.

3.4 | Síntese

A composição das três obras referidas nos pontos anteriores não foi suportada por uma pesquisa intensiva no que diz respeito à temática dos processos de trabalho colaborativo. O trabalho desenvolvido até então foi especialmente centrado na componente musical (área dominante do conhecimento do autor desta dissertação), conduzindo por conseguinte e pela similaridade de certos domínios artísticos, à criação, de forma espontânea, de elos de ligação quase que autossuficientes e aparentemente coesos para toda a funcionalidade do processo de trabalho. No entanto, não invalidando as potencialidades dos trabalhos artísticos referidos, motivados pela exploração e experiência práticas sobre a teoria de pura inércia, sobressaem agora outras preocupações, que justificam a investigação em questão e que permitirão tornar mais acerbo o domínio artístico neste campo de interesse.

No contexto das colaborações artísticas *All my Enemies*, *Interferência Sonora 3.3* e *False Entropy*, considere-se que o nível do potencial das *performances* foi bastante positivo, e possível de maximizar pelo diálogo e confronto de diferentes ideias entre os colaboradores durante as diferentes fases do processo de trabalho. Nestes casos, a divergência de conhecimentos artísticos é evidente, porém, é essa mesma divergência que fomenta a expansão da ação artística, na medida em que as obras em questão não requerem articulação de competências alheias ao domínio primário dos respetivos *performers*, independentemente da coexistência de várias áreas artísticas envolvidas nas diferentes *performances*. Em *All my Enemies*, a correlação entre a música e o teatro é convergente mas ludibriosa, na medida em que vive da simbologia fomentada pelo espaço da ação teatral e musical, sem nunca, no entanto, sobrepor estes espaços à responsabilidade do domínio alheio, tratando-se de uma colaboração dependente síncrona, em que a parte musical assume um papel de liderança. Já a *Interferência Sonora 3.3*, trata de uma colaboração em que todos os intervenientes (músicos, narrador e compositor) são ativos na

elaboração de todos os momentos da *performance* e respetivos componentes, à exceção da composição musical. É uma colaboração dependente assíncrona, em que a ideia foi criada coletivamente mas construída de forma seccionada, permitindo ao compositor trabalhar a parte da composição musical após o maior contacto possível com o máximo de informação precedente. Por fim, *False Entropy*, é um tipo de colaboração comum entre o compositor atual e o músico, que procuram em conjunto um aperfeiçoamento da *performance*. Neste caso, esta colaboração é fundamental (dada a natureza da peça em questão), na medida em que o carácter teatral envolvente é uma condicionante da *performance*, tal como o esquema gráfico de espacialização, que imprime um gesto associado simultaneamente ao movimento e ao visual. Não há dualidade possível para a escolha entre um músico/ator ou um ator/músico, no que diz respeito à execução desta obra, no entanto, a dualidade coloca-se quanto às potencialidades do instrumentista, cuja versatilidade é fundamental.

4 | Aplicação prática: composição

4.1 | *Framework: unknown*, para violino solo

A obra *Framework: unknown*⁶⁵, foi escrita através de um processo colaborativo que pretendia associar a música à pintura. O compositor e a autora do quadro tentaram uma colaboração cujo objetivo principal era a criação de um objeto artístico mutuamente condicionado. Deste modo, determinou-se que a pintura seria criada antes da composição musical, sem ser definido em conjunto um conceito ou qualquer outro parâmetro deste objeto artístico. Não se verificou a partilha extensa de ideias e objetivos que levariam à criação de uma obra de arte unitária, considerando-se a omissão de alguns conteúdos que, assim sendo, só mais tarde poderiam ser associados, nomeadamente no momento em que o quadro fosse entregue ao compositor para análise, interpretação e posterior criação musical. Este tipo de processo de trabalho destacou-se como uma colaboração independente, uma vez que a transmissão de objetivos entre os artistas intervenientes não é assumida, permitindo que ambos façam escolhas de carácter individual (Kim, 2006).

A pintura em questão trata da obra *Untitled*⁶⁶, de Carla Santos. Para o compositor, que só iniciou o processo de composição após uma interpretação pessoal do quadro, a pintura remete para uma imagem (estática) de uma qualquer substância em ebulição, composta por bolhas (gigantes ou microscópicas), que rebentam incessantemente. Este fervilhar provoca inevitavelmente um efeito de movimento adjacente, quebrando o estado estático inerente a uma pintura. Pode-se afirmar então que é o aspeto visual que determina de forma imediata o movimento presente nesta obra. Considere-se que através de uma pintura ou de uma imagem, é relativamente comum construir uma associação deste género, pois a sua natureza pode advir de uma visão conhecida do espetador: “Uma imagem é uma visão criada ou reproduzida. É uma aparência, ou um conjunto de aparências, separadas do espaço e do tempo da sua primeira aparição e preservado por alguns momentos ou séculos”⁶⁷ (Berger, 1972, p. 9-10). Voltando às formas circulares excessivas presentes na pintura referida e que prendem a atenção de quem a analisa, coloca-se à discussão por um lado o impacto visual pode condicionar fortemente o espetador, por outro, as formas que ajudam a clarificar a essência do artista. Segundo Kandinsky (2008), a forma, tanto na

⁶⁵ Anexo XII.

⁶⁶ Anexo X.

⁶⁷ “An image is a sight which has created or reproduced. It is an appearance, or a set of appearances, which has been detached from the place and time in which it first made its appearance and preserved – for a few moments or a few centuries.”

pintura como na música, é a expressão do conteúdo, variando consoante o artista, tornando-se evidente que cada artista se reflete na forma.

Quanto ao processo composicional, e respeitando a interpretação apresentada, procedeu-se à elaboração do material para a obra musical que seria associada a este quadro. Tentando preservar a noção de ebulição, em que todas as bolhas têm a mesma origem, na medida em que rebentam e voltam a misturar-se em líquido novamente, foi construída uma coleção de notas⁶⁸ que deu origem a mais quatro coleções através de um processo em que sobre cada nota da primeira se constrói uma nova coleção com o mesmo conteúdo intervalar (por vezes enarmonicamente) da inicial. Desta maneira, pretende-se que a sonoridade dos vários momentos da obra sejam idênticos, transmitindo a sensação de pertencer à mesma origem.

A estrutura da obra revela, através das indicações de carácter e dos argumentos melódico-rítmicos, uma ideia dramática (referida anteriormente) associada à interpretação do quadro referida anteriormente: *calm – excited – very excited – very very excited*; que facilmente transmite a sensação de um sistema em perturbação constante e cada vez de maior intensidade (no sentido da maior ebulição possível). Se nesta interpretação o visual é tido como antecedente de movimento, então a música torna-se também ela motivadora desse efeito. Para que esta relação seja notória durante a *performance*, é necessário que o quadro faça parte da mesma, podendo optar-se, por exemplo, por uma disposição lateralizada do instrumentista e do quadro. Segundo Appia (1981), a iluminação (o principal elemento da expressividade num palco) direccionada para uma tela, não salientará o seu conteúdo mas sim o próprio objeto. No entanto subordinará a tela à presença do *performer*.

4.2 | Scrap, para ator, electrónica em tempo real e tape

A ideia de *Scrap*⁶⁹ surge na vontade de criar uma colaboração entre o compositor, o *performer* (neste caso, o ator) e o encenador. Deste modo, foi delineada uma colaboração dependente síncrona⁷⁰, baseada numa série de ensaios e discussões entre os intervenientes no sentido de destrinçar o processo de criação conjunto.

A ideia inicial de construir uma peça onde a ação fosse tomada apenas pelo ator foi o principal motor para descobrir a temática da obra. Se é pretendido que o ator seja o único

⁶⁸ Anexo XI.

⁶⁹ Anexo XIV.

⁷⁰ Termo definido em Kim, C. (2006)

a controlar toda a ação da peça (o espaço, os movimentos), então a componente musical (música electrónica) poderia também tornar-se do seu domínio. Desta forma, é na tentativa de encontrar soluções para esta demanda, que se coloca o ator em cena numa representação satírica da vida de um compositor, onde as partituras, o piano e o computador, fizessem parte do cenário.

Se por um lado esta ideia contribuía para uma clareza quanto à construção do cenário, por outro, lançava à discussão a organização de eventos que pudessem fazer parte do universo de um compositor, tornando urgente encontrar a procura de uma estrutura pela qual o ator e o compositor se pudessem guiar. Este elemento foi sem dúvida controlado pela componente musical. Uma vez que a música electrónica era composta não só por reações improvisadas mas também pela construção elaborada de *tapes*, são as *tapes* que estabelecem o elo de ligação entre os vários momentos e ambientes da peça em questão. Neste ponto da colaboração, apenas foi possível discutir a qualidade desses momentos e não a música em concreto, ou seja, foi delineada uma estrutura global que atendesse à formação das *tapes* referidas, mas a especificidade da construção musical, foi deixada naturalmente à consideração ao compositor. Contudo, foi fortemente afetada pelas discussões entre os dois intervenientes, na procura de ideias, motivos e sonoridades, e condicionada segundo os parâmetros da ação predefinidos entre o ator e o compositor. Neste momento da colaboração, apenas era então discutido o discurso representativo que a obra teria. Entre os traços de loucura da personagem, ao espaço cénico dividido entre o exterior e o interior de um espaço de trabalho, o destrinçar de situações e elementos, conduziu numa primeira fase ao seguinte resultado:

Cena 1

- teatro – espaço de trabalho; momento de frustração do compositor;
- música – *off*;

Cena 2

- teatro – experimentação dos excertos musicais fracassados;
- música – apenas utilização do piano (sons acústicos);

Cena 3

- teatro – reage aos sons electrónicos e despoleta um novo processo composicional;
- música – cruzar sons do piano com a *tape* 1 (sons electrónicos);

Cena 4

- o teatro – continua o processo composicional através da manipulação de sons electrónicos utilizando controladores;
- o música – *tape 2*; *samples* de piano acústico fragmentados e processados; improvisação em tempo real com *samples*;

Cena 5

- o teatro – ouvem-se os resultados sonoros manipulados em *background*; momento de quebra da ação (a definir);
- o música – *tape 2*; ambiente mais estático para salientar a ação;

Cena 6

- o teatro – ouve-se uma mensagem de erro; o personagem regressa para detectar o motivo mas não consegue e desiste do trabalho;
- o música – *tape 3*; sons fortes e mecânicos misturados com sons do piano manipulados;

Nos ensaios seguintes, o trabalho colaborativo ganhou outros contornos, onde ocorreu também uma reestruturação das cenas, condensando toda a ação em apenas três cenas diferentes⁷¹. Desta vez, e com acesso a algum conteúdo musical, focou-se a atenção para a representação da obra.

A participação do encenador nesta colaboração trouxe alguma clareza, detalhe e lógica no modo de desenrolar do drama e na coerência que este tinha quando relacionado com a ideia inicial, bem como com os fragmentos musicais já existentes. Tornou-se necessário clarificar o modo como o espaço é apresentado ao público através da entrada da personagem em cena. A ideia prévia do ator começar inserido na cena foi afastada e a inclusão da entrada em cena de alguém que provém de um outro cenário exterior, podia ser um aspeto positivo no que concerne à atenção e posicionamento do ouvinte na ação. Este aspeto tornou-se mais intenso assim que a necessidade de caracterizar a personagem com um elemento desse meio exterior (como uma bebida ou uma gabardine, por exemplo) se tornou evidente. Também o momento da quebra da ação (referente à *cena 5*) foi alvo de grande debate. Se por um lado era importante quebrar o discurso visual e de movimento da personagem, por outro, era a altura ideal para reavivar o momento de entrada, recorrendo aos objetos que o personagem trouxe do exterior. Deste modo, foi criado um novo espaço de ação, situado mais perto do público, lateralizado, onde o compositor se sentaria e descreveria o sucesso do seu trabalho composicional em curso. Os movimentos do ator

⁷¹ Anexo XIV.

rapidamente foram ajustados a uma personagem desleixada e descontraída, com um andar mais pausado mas fervoroso, reflexo do seu trabalho profissional. Este elemento cruzou-se fortemente com o carácter musical implícito.

A maior problemática com que os intervenientes da colaboração se depararam neste momento, estava relacionada com a motivação que levaria à coexistência do carácter musical conseguido através de instrumentos musicais (como o piano) e a música electrónica. No que diz respeito ao motivo que coloca o compositor em cena rejeitando o trabalho que escrevera previamente e demonstrando interesse pelos resultados electrónicos, ressalta a coesão artística da obra, encaminhando o processo de trabalho para a fase seguinte. Através das indicações atribuídas até então ao espaço, ao teatro e à música, encontra-se um eixo entre o prazer pelos sons electrónicos e pelo ruído, e o afastamento dos sons mais puros e acústicos do piano. Assim, tanto a personagem como o cenário terão associada esta preferência do ruído: os sons ruidosos parecem coexistir de forma natural na vida do compositor (a porta a ranger, as folhas no chão). Como refere Russolo (2004), esta é uma realidade relativamente comum, pois o ruído encontra-se já intrínseco à própria vida:

To excite and exalt our sensibilities, music has developed into a search for a more complex polyphony and a greater variety of instrumental tones and coloring. It has tried to obtain the most complex succession of dissonant chords, thus preparing the ground for Musical Noise (...) they are attuned to modern life.⁷² (Russolo, 2004, p. 2)

Nesta realidade, é encontrada também a motivação da mensagem de erro, ouvida através das colunas do estúdio da personagem, um dos pontos principais da sátira inerente à obra. Na *cena 6*, a mensagem ruidosa de erro é alvo de manipulação sonora por parte do compositor que, desesperado, tenta corrigir o problema e associá-lo à própria obra musical que decorre no momento. Porém, é deparado com uma máquina que ganha vida e que comunica com ele, entrando num tom sarcástico e levando o compositor à loucura que o fará desistir da obra. A personagem que durante toda a obra primava por resultados sonoros ruidosos e com recurso à manipulação áudio através da maquinaria, é surpreendido pelo próprio material que o ignora e o deixa entregue à frustração.

O conceito de “musicalidade” no ator/músico é bastante polémico, de difícil abordagem, levantando imensas questões práticas. No entanto, a potencialidade deste conceito é expansível quando a obra musical é criada contemplando essa premissa, tal como acontece em *Scrap*.

⁷² “Para estimular e exaltar a nossa sensibilidade, a música procurou uma polifonia mais complexa e uma maior variedade de sons instrumentais. Ela tentou obter a mais complexa sucessão de acordes dissonantes, preparando o terreno para o noise (...) ele está em sintonia com a vida moderna.”

4.3 | Reflexão: a propósito do trabalho colaborativo realizado

O desafio e a expectativa que surgiram do trabalho colaborativo realizado e apresentado nos pontos anteriores, culminam numa diversidade de resultados, associados aos diferentes processos inerentes e respetivas condicionantes.

Pela liberdade de interpretação de uma expressão artística pré-concebida, no caso de *Framework: unknown*, seja por parte do compositor ou da própria intérprete e autora do quadro, sobressai ao espetador um sentido de movimento e profundidade (corroborados pela autora, em ensaio), que servem de motor ao desenvolvimento musical, numa transmutação do que é visual. “Construir uma obra implica a invenção de um processo a ser mostrado. Nesse processo, toda a imagem adquire o valor de um ato”⁷³ (Bourriaud, 2008, p. 140). Neste caso, o processo de criação do objeto artístico é simplificado pela independência na criação das partes que o integram (quadro e música), tornando pouco relevante se as opiniões dos co-autores confluem, na medida em que a preciosidade deste género de colaboração tem essência especialmente na liberdade e consideração do processo criativo. Assim, é na subjetividade da interpretação de cada gesto visual, que a componente musical pode explorar a sua potencialidade, tornando única cada sonoridade, de cariz próprio.

Por outro lado, em *Scrap*, o processo de trabalho foi construído a partir das mútuas influências (diretas ou indiretas) de cada universo artístico (tal como corroborou, em ensaio, o ator envolvido no processo referido), evoluindo através de estímulos capazes de produzir material novo, precisamente pelo paralelismo que estabelecem conseqüentemente entre os referidos universos. Desta forma, na perspetiva do co-autor compositor, foi possível conhecer de forma mais aprofundada as competências e exigências que envolvem o pensamento dramaturgico e teatral, discutí-las e interpretá-las. Considere-se ainda que a criação do texto em conjunto foi também propulsora da reformulação da estrutura e forma da obra, uma vez que “A estrutura é sempre uma alienação da expressão”⁷⁴ (Rahn, 2001, p. 177), no sentido em que a estruturação lhe pode criar várias distorções, uma vez que o afastamento da objetividade permite que os canais da receção se fortaleçam.

Se “Qualquer *performance* musical é inerentemente uma peça de teatro, como o momento em que os músicos entram e saem do palco”⁷⁵ (Whittle, 2012, p. 35) e sendo a *performance* definida como uma “(...) ação humana consciente com o intuito de ter efeito

⁷³ “Construir una obra implica la invención de un proceso para ser mostrado. En ese proceso, toda imagen adquire el valor de un acto.”

⁷⁴ “Structure is always an alienation of expression.”

⁷⁵ “Any musical performance is inherently a piece of theatre, just as when musicians enter the stage before performance, and leave after it.”

noutro humano”⁷⁶ (Whittle, 2012, p. 35), o trabalho de criação em colaboração com outros artistas passa impreterivelmente por propostas e cedências.

4.4 | Análise e resultados

Neste ponto da dissertação, são considerados os apontamentos de ensaio com os intervenientes das colaborações artísticas *Framework: unknown* e *Scrap*, respetivos testemunhos e outras considerações.

Em *Framework: unknown* a relação entre o visual e o auditivo é relativamente imediata e consensual. O gesto é circular intuindo ao movimento, seja ele visual ou sonoro. A cor é um elemento ponderado pela autora, bastante respeitado na sua perceção de movimento e profundidade, porém um elemento pouco destacado para a composição musical, essencialmente focada nos contornos das linhas. O conceito de profundidade, abordado pela autora do quadro com recurso à intensificação das camadas de tinta utilizadas, é consensual ao nível do destrinçamento dos motivos musicais. Por fim, o distanciamento necessário para entender o processo de trabalho colaborativo independente, não se coloca, na medida em que a visão artística não tem necessariamente de confluir para resultar.

Em *Scrap*, a música e o teatro orientaram-se num discurso paralelo, coeso, cada um com carácter e características específicas, através de múltiplas linhas de discurso que funcionaram de forma unitária. As componentes artísticas necessárias ao ator/músico não condicionaram a *performance*, uma vez que a música quando aplicada a uma cena, surge quase como um elemento também teatral, dramático, de certa forma aparentemente menos exclusivo à questão musical. As várias cenas e os diferentes espaços no palco instigaram ao dinamismo da obra, cuja estrutura equilibra os dois universos artísticos, numa fusão das diferentes linguagens.

O objetivo na criação destas duas obras foi cumprido, especialmente ao nível da partilha de saberes, na reflexão sobre diversas possibilidades de condução do trabalho colaborativo, no estudo das condicionantes correlacionais inerentes às diferentes áreas artísticas e ainda na aborgem aos conceitos artísticos alheios à linguagem musical (extra-musicais), abrindo novas perspetivas às criações futuras.

⁷⁶ “(...) consciously produced human action in order to have an effect on another watching human being.”

| Conclusão

Refletindo sobre as potencialidades do trabalho desenvolvido, não descuro que foram exploradas ferramentas do trabalho colaborativo, que considero fulcrais para futuros trabalhos artísticos e que atentam ao contributo para a comunidade científica e artística. Assim, embora recorra frequentemente ao trabalho colaborativo, o artista pode simultaneamente assumir o papel de investigador.

Considerando a heterogeneidade do trabalho colaborativo estudado, a discussão dos resultados poderia ser fundamentada de forma ainda mais precisa, na medida em que o campo desta temática não é de todo limitativo, mas cheio de possibilidades. Por conseguinte, levanta algumas dificuldades em avaliar de forma exata os resultados finais da investigação, precisamente pela diversidade artística nas obras compostas durante o Mestrado em Composição e Teoria Musical, que, embora permitindo analogamente o contacto com uma maior diversidade de trabalho colaborativo, foca apenas algumas áreas artísticas em colaboração. Assim sendo, o carácter exploratório que vincula toda esta investigação e que apesar das considerações anteriores, julgo bastante positivo, é simultaneamente propulsor de expectativa. Porém, permitiu a desconstrução de conceitos para uma reconstrução intrínseca dos mesmos, numa visão alargada e estimulada pelo desconhecido, por outras áreas artísticas, que vão modelando a coexistência musical.

A elaboração da dissertação em questão permitiu indagar sobre os efeitos do devir, da importância da produção e da exploração artísticas, tornando relevante aceitar a diferença da ação e do confronto ideológico, questionando o que pode ser feito e como pode ser feito.

Devido à complexidade e extensão da temática, ainda possível de explorar nas mais diversas formas pela comunidade científica e artística, o desafio centra-se especialmente em como criar mais ferramentas de trabalho para o processo colaborativo eficaz, suficientemente abrangentes e não limitativas, numa exigência de atualidade, que não vem de um modelo, mas de uma desconstrução ou dissociação do modelo.

Na realidade, esta dissertação é o ponto de partida para uma investigação mais aprofundada e de todo pertinente sobre a temática em questão.

| Bibliografia

Adlington, R. (2000). *The Music of Harrison Birtwistle*, United Kingdom: Cambridge University Press, 1-24

Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? – E outros ensaios*, Chapecó: Argos, 55-73

Aimer, P. (1934). Dance and Music. *Music & Letters*, Oxford University Press, 15 (1), 21-25

Aoki, K. (2009). Consideration of the theatrical concepts at the Bauhaus: Schreyer, Gropius and Schlemmer. *Aesthetics No. 13. The Japanese Society for Aesthetics*, Kyoto: Kyoto City University of Arts, 167-178

Appia, A. (1981). *Music and the Art of the Theatre*. Florida: University of Miami Press, 10-103

Arnheim, R. (1966). *Psicologia da Arte – Arte e Entropia*. Lisboa: Dinalivro, 29-97

Baptista, A. e Freire, N. (2006). As funções da música no cinema segundo Gorbman, Wingstedt e Cook: novos elementos para a composição musical aplicada. *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*: Brasília

Belo, S. (2011). A voz na criação cénica – Reflexões sobre a vocalidade do actor. *European Review of Artistic Studies*, 2 (1), 17-44

Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 5-34

Boston Symphony Orchestra (n.d.). Igor Stravinsky. *Le Sacre du Printemps, Pictures from pagan Russia*. Acedido a 11 de Agosto, 2013 em http://bso.http.internapcdn.net/bso/images/program_notes/stravinsky_rite_of_spring.pdf

Bouchot, D. (2012). Scènes & Vidéos. *Théâtre & Musiques* 7 (12), 39-47

Bourriaud, N. (2008): *Relational Aesthetics*, Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 135-142

Brook, P. (2011). *O Espaço Vazio* (2ª Ed.), Lisboa: Orfeu Negro

Buckley, J. [et. al.] (2010). *The Rough Guide to Classical Music* (5th Ed.). London: Rough Guides Ltd., 277

Chua, D. (2007). Rioting with Stravinsky: A Particular Analysis of the Rite of Spring. *Music Analysis*, 26, 108

Cohen, Annabel J. (1998). The functions of music in multimedia: A cognitive approach. *Proceedings of the Fifth International Conference in Music Perception and Cognition*. Seoul, Korea: Western Music Research Institute, Seoul National University, 53-69

Cohen, Annabel J. (2001). Music as a source of emotion in film. In Juslin, P. e Sloboda J. (Eds.) *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press, pp. 249-272

Cohen, Annabel J. (2005). How music Influences the Interpretation of Film and Video: Approaches from Experimental Psychology. In Kendall, R. A. E Savage W. H. (Eds.) *Perspectives in Systematic Musicology*. Los Angeles: University of California, 15-36

Combes, M. (2005). Entretien avec James Dillon. *Théâtre & Musiques*, 2 (5), 13-18

Coutinho, C.P. [et al.] (2009). Investigação-Ação: Metodologia Preferencial nas Práticas Educativas. *Psicologia, Educação e Cultura*, 13 (2), 455-479

Cross, J. (2006). Modernism and Tradition, and the Traditions of Modernism. *Journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts*, 6, 19-42

A noção de modernismo musical e o seu surgimento através de uma rutura com a noção de tonalismo, cria a noção de singularidade e linearidade do *mainstream* modernista, provocando por consequência uma relação subtil entre o passado e o presente. Daqui surge a ideia de que vários compositores se moldaram em estrita associação da tradição e do *avant-garde*. Por consequência, surge a discussão da adaptação do modernismo fora da Europa Central, onde a atitude da música alemã era interpretada por não ser patriótica. Assim, o autor atenta na ópera *The Mask of Orpheus* de Harrison Birtwistle, levantando uma discussão do modernismo num contexto pós-moderno.

Electronic Arts Intermix (n.d.). *Variations V*. Acedido a 4 de Julho, 2013, em <http://www.eai.org/title.htm?id=15056>

Everett, Y. U. (2009). Signification of Parody and the Grotesque in György Ligeti's *Le grand macabre*. *Music Theory Spectrum*. University of California Press, 31 (1), 26-52

Este artigo explora as ligações temáticas da obra *Le Grand Macabre* de György Ligeti com o conceito de realidade grotesca da peça original de Michel de Ghelderode e Mikhail Bakhtin. O autor recorre a escritos de Robert Hatten, Linda Hutcheon e Esti Sheinberg para desenvolver algumas construções que ajudem a determinar os procedimentos da paródia. Everett alega que nestes procedimentos, Ligeti conjuga a paródia musical em dois níveis: num nível superficial em que cada citação e género musical são transformados, e num nível global em que uma oposição expressiva do ridículo se articulam com o grotesco.

Fogelsanger, A. & Afanador, K. (2006). Parameters of Perception: Vision, Audition, and Twentieth-Century Music and Dance. *Congress on Research in Dance 38th Annual Conference*. Tempe, Arizona, 1-15

Goebbels, H. (2005). Réflexions sur la structure de *Eraritjaritjaka*. *Théâtre & Musiques*, 2 (5), 21-27

Guedes, C. (1998). The Ballets Russes as an avenue for art's transformation in the first quarter of the twentieth century. *Doctoral Candicy Exam*

Guedes, C. (2005). *Mapping Movement to Musical Rhythm: A study in Interactive Dance*. Tese de Doutoramento, New York Univerisity, 1-60

Green, C. (2001). Collaboration as Symptom. *The Third Hand – collaboration in art from conceptualism to postmodernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1-17

Griffiths, P. (2010). Composer Portraits: Matthias Pintscher. *Miller Theatre Program Notes*, New York: Columbia University

Higgins H. (2002). *Fluxus Experience*. London: University of California Press, 69-99

Jensen, F. (2005). The Visual Composer. *Space and Composition*, NordScen – Nordic Centre for the Performing Arts & The Danish National School of Theatre, 16-19

O artigo *The Visual Composer* faz parte de uma coleta de artigos elaborados pela NordScen, composto por uma entrevista ao compositor e diretor musical Heiner Goebbels, um dos nomes importantes da música e do teatro da atualidade. Nesta entrevista, o compositor apresenta a sua visão na relação entre os dois mundos artísticos, expondo também as suas divergências quanto ao *Gesamtkunstwerk* wagneriano (...) *unlike Wagner and the tradition of the Gesamtkunstwerk (...) I offer the Light, the space, the noise, the music, the action, and the image (...) but I don't offer them as something complete.*

Jensenius, A. (2007). *Action – Sound, Developing Methods and Tools to Study Music-Related Body Movement*. University of Oslo, 1-58

Kandinsky, W. (2008). *Gramática da criação*. Lisboa: Edições 70, 7-34

Kim, C. (2006). *Composer and choreographer: a study of collaborative compositional process*. Tese de Doutorado, University of Florida, 1-119

Kjølnner, T. e Alme, R. (2005). Space and composition. Conceptual thinking and theatre making. *Space and Composition*, NordScen – Nordic Centre for the Performing Arts & The Danish National School of Theatre, 62-79

Lehmen, F. (2005). Space – Relation – Movement. A System theoretical approach to choreography. *Space and Composition*, NordScen – Nordic Centre for the Performing Arts & The Danish National School of Theatre, 38-47

Llewellyn-Jones, L. (2002). Essay 4: Understanding Theatre Space. *Essays on Documenting and Researching Modern Productions of Greek Drama: The Sources*. The Open University. Acedido a 24 de Junho, 2013, em www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays

Loupe, L. (2012). *Poética da Dança Contemporânea*, Lisboa: Orfeu Negro

Malfettes, S. (2007). La machine à fabriquer du spectacle d'Heiner Goebbels. *Théâtre & Musiques*, 3-4 (7), 39-49

Maynard, C. (1888). Art and the Actor. *The North American Review*, University of Northern Iowa, 147 (381), 175-184

- Michalet, J. (2007). Instinct de mort et “mouvements forces” dans *Medeamaterial* de Pascal Dusapin in *Théâtre & Musiques* 3-4 (7), 73-80
- Miller, L. E. (2001). Cage, Cunningham, and Collaborators: The Odyssey of Variations V. *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, 545-567
- Miller, L. E. (2002). Henry Cowell and Modern Dance: the Genesis of Elastic Form. *Journal of American Music*, 20 (1), 1-24
- Morgenroth, J. (2004). *Speaking of Dance: Twelve Contemporary Choreographers on Their Craft*. New York and London: Routledge, 62
- New World Records. (n.d.). *Henry Cowell (1897-1965)*. Acedido a 24 de Junho, 2013 em <http://www.newworldrecords.org/uploads/file4JkXs.pdf>
- Ortega y Gasset, J. (2004). *Obras Completas*, Madrid: Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, I, 757
- Papastergiadis, N. (n.d.) The Global Need for Collaboration. *Colaborative Arts, Conversations on Collaborative Arts Practise*. Acedido a 20 de Julho, 2013, em <http://collabarts.org/?p=201>
- Peaslee, R. & Silverman, S. (1976). Music and Theatre. *Performing Arts Journal*, 1 (1), 40-50
- Picon-Vallin, B. (2009). Os novos desafios da imagem e do som para o ator: em direção a um “super-ator”? *Revista Cena 7 – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cénicas*, Instituto das Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
- Prost, L. (2012). La question des images Entretien avec Philippe Béziat. *Théâtre & Musiques* 7 (12), 31-37
- Rahn, J. (2001). Music as Anti-Theatre: A text about some writings by John Rahn. *Perspectives of New Music*, 39 (1), 161-187
- Roth, S. (2008). Le Massacre de Wolfgang Mitterer: une représentation du politique. *Théâtre & Musiques* 5 (8), 11-20

Rothenberg, S. (2009). *Opening Night: The Blue Rider In Performance. Miller Theatre Program Notes*. New York: Columbia University

Russolo, L. (1913). *The Art of Noise*. Ubuclassics

Sollins, S. & Sundell N. C. (1990). *Team Spirit*. Independent Curators, New York

Smyth, H. (1980). The Music of Pierrot Lunaire: an analytic approach. *Theory and Practice – Music Theory Society of New York State*, 5 (1), 5-24

Este ensaio foca alguns aspetos da obra *Pierrot Lunaire* de Arnold Schonberg, na sua combinação e em vários níveis de pensamento, entre os quais a poesia e as imagens, a técnica *Sprechstimme*, a instrumentação e a própria obra em geral. Na primeira secção, o autor pretende identificar alguns dos perigos aquando do uso destes elementos e discuti-los. Na segunda secção é feita a análise de *Eine blasse Wascherin*, servindo para ilustrar o uso de algumas técnicas que o autor considera eficazes. Já na última secção é feita uma exploração sobre as implicações deste tipo de análise.

Speak the Speech (n.d.). *Universal Shakespeare Broadcasting*. Acedido a 24 de Setembro, 2013, em <http://www.speak-the-speech.org/thetempestpage.htm>

Stravinsky, I. (1936). *Stravinsky: An Autobiography*. Simon and Schuster, New York

Tackels, B. (2012). Le théâtre confronté aux nouvelles écritures. *Théâtre & Musiques* 7 (12), 79-86

Thompson, W., Graham, P. & Russo F. A. (2005). *Seeing music performance: Visual influences on perception and experience*. *Semiotica*. Ryerson University, 156, 203-227

Tompkins, C. (1974). On Collaboration. *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time*, 45

Vieira, A. (2011). *Teoria da Relatividade Combinatória*. Faculdade de Letras. Tese de Mestrado, Universidade de Lisboa, 51-81

Wagner, R. (1895). The Art-Work of the Future. *Richard Wagner's Prose Works*, 1, 11-89

Walker Art Center (1981). *Chance conversations: An Interview with Merce Cunningham &*

John Cage. Minnesota, Minneapolis. Acedido a 6 de Julho, 2013, em <http://www.youtube.com/watch?v=ZNGpjXZovgk>

Whittle, J. (2012). *Composing and devising music theatre*. Tese de Mestrado, University of York, 10-68

Windsor, L. W. (2011) *Gestures in Music-making: Action, Information and Perception*. *New Perspectives on Music and Gesture*. 45-66

| ANEXOS |

ANEXO I

Conversa com o compositor Wolfgang Mitterer

Wolfgang Mitterer, *Massacre*⁷⁷

1| How do you see the current relationship between music and theatre?

WM| *It only depends on the composer and the régisseur (stage designer).*

2| As a composer, what are your concerns when working in a collaborative process?

WM| *I like to work together with the author of the libretto at the beginning and even already with a stage designer from the beginning.*

3| What is the initial goal of *Massacre*?

WM| *Writing an opera with strong characters and heavy story...*

4| How do you describe the collaboration process for the première of *Massacre*?

WM| *Very harmonic.*

5| Do you believe that space, visual and movement are important elements on a n artistic collaboration? Why?

WM| *Of course. You have to look on something otherwise it is a concert...*

6| If so, how did you manage this elements on *Massacre*?

WM| *This is the job of the stage designer based on my score, specially *Massacre* was already premiered some years before in Vienna in a different setup.*

7| How did they relate with theatrical time?

WM| *I open space on several points. The rest is fixed with the music and the score.*

8| For a musician/actor situation, what are their limits, space for action and potentials?

WM| *Better let them not sing or speak.*

9| How does the electronics contributed to help the relationship and cohesion between music and theatre?

WM| *The electronics many times sound like an acoustic stage picture.*

⁷⁷ Conversa realizada no dia 10 de Setembro de 2013 via electrónica (email).

10| Do you believe there is some relevant aspect about the collaborative work that has not been mentioned in this interview?

WM| *(não respondeu)*

ANEXO II

Conversa com o ator e encenador António Durães

António Durães, *All my Enemies*⁷⁸

1| Dentro do panorama da música contemporânea, como vê a atual relação entre a música e o teatro?

AD| No teatro que eu habitualmente faço temos uma partitura que cumprimos e que é a partitura do texto. No caso da música é como uma outra possibilidade de leitura daquele texto, ou uma contribuição para a leitura daquele texto. Independentemente de ter uma voz própria, um discurso articulado a partir dos pressupostos que são dos compositores, no teatro a música está ao serviço de uma outra realidade, que é a do texto e da dramaturgia. Há uma relação de colaboração. Concretamente, a música chamada contemporânea, ela tem uma outra vantagem que é a capacidade de ser suficientemente abstracta, de não impor uma leitura completamente fechada, por muito que ela tenha um significado através das associações sonoras do compositor. Mas para o espectador descomprometido com esse tipo de linguagens ela ocupa o seu espaço auditivo também com aquele texto enquanto alimento das palavras que estão a ser ditas, e nesse espaço quanto mais abstracta for essa linguagem, mais disponível ele estará para as palavras.

2| Como ator e encenador, quais são as suas preocupações sempre que trabalha num processo colaborativo?

AD| Como ator limito-me não apenas a cumprir as indicações que me são dadas, mas em transformar esse ator que sou no autor que também quero ser. Uma espécie de coautoria, quando é possível, porque por vezes a leitura proposta pelo encenador está tão formatada que o espaço de opinião, de colaboração artística fica muito reduzido, para além do espaço natural que é do ator, da personagem, da ideia. Como encenador as coisas funcionam de maneira diferente. Aí eu sou opinião, sou figura decisória no que vai acontecer na cena e nessa premissa tento estar o máximo atento possível ao que o compositor, o dramaturgo, o ator, pretendem, o que gostariam de dizer, de maneira que aquele espaço também seja o deles. No entanto, em última análise, a decisão é minha.

3| Considera o espaço, o visual e o movimento fatores determinantes numa colaboração artística? Porquê?

AD| Claro desde que estejam devidamente integrados na procura de um outro resultado, no resultado global. O espetáculo é a soma das partes, mas não é só um puzzle em que cada um tem o seu canto: todos podem ocupar o espaço na totalidade, sendo que a sua

⁷⁸ Conversa realizada no dia 5 de Setembro de 2013.

importância deva ser ajustada. A figura do encenador é, também a de articulador destas diferentes vozes e todas elas são importantes para o resultado final. Quanto mais envolvidas todas as áreas estiverem na construção de um determinado objeto, em princípio melhor o objeto será resolvido.

4| Em caso afirmativo, como faz a gestão desses fatores durante o processo de trabalho colaborativo?

AD| O importante é trazer consciência ao processo, é discutir antes do que cada um vai construir, estabelecendo as premissas daquele trabalho. O que é que queremos dizer com aquilo? De que forma o vamos dizer? Que linguagens é que vamos escolher? O que é que aquilo quer dizer? Qual é o espaço? Qual é o tempo? Todas as áreas respiram a partir dessas premissas. Depois é fazer a gestão de todo esse material que está ao serviço daquele objeto.

5| Como encenador, como descreveria o processo de colaboração para a estreia de *All my Enemies*, uma das obras inseridas no espetáculo *Temporal Disorder*, baseado na obra literária *The Tempest* de William Shakespeare?

AD| Havia uma imposição inicial: tratava-se de um texto clássico a partir do qual todos os compositores trabalhavam. Mas não haviam premissas cénicas prévias, nem musicais, a não ser as que derivam da dramaturgia. A ideia era trazer aos compositores um bocadinho de conforto atribuindo-lhes um espaço de intervenção e definindo um pouco esse espaço, na convicção de que isso seria uma ajuda para as decisões deles. Depois, como era desejável (e espectável), acabaram por ser os compositores que ditaram as regras do jogo, e aí tentámos seguir ao máximo as indicações deles e o seu instinto fundamentado pelas composições que estavam a escrever. Como o espetáculo era composto por quatro obras de diferentes compositores, era necessário encontrar um espaço cénico e dramático que servisse a todos, uma espécie de casa comum, uma linha narrativa que nos desse alguma unidade. Já tínhamos a questão do tempo resolvida, mas ainda estava por resolver o espaço cénico, onde os atores e os cantores se moviam. Às vezes (muitas vezes) como os compositores pensam de maneira muito diferente em relação ao espaço teatral, ao espaço da representação, é necessário rever com eles alguns pressupostos. Muitas vezes, o que os compositores desejam na cena (no contexto deste trabalho mais concretamente) ou são coisas muito complexas ou demasiado básicas.

6| Qual foi o objetivo inicial para a construção cénica desse espetáculo?

AD| Foi a partir da composição que chegámos às soluções de cena. Nesse projeto tínhamos uma grande vantagem: os atores tinham um conhecimento muito profundo do material

*dramatúrgico que estavam a trabalhar. Usei esse capital de conhecimento bastante e eles trouxeram imensa luz ao material que os compositores compuseram. No espaço teatral, no teatro, na cena, repetimos várias vezes as ideias pré-encenadas até encontrarmos a nossa resposta, mas como não tínhamos muito tempo usámos alguns truques, por exemplo ter as coisas algo resolvidas antes de começarmos, mesmo não sabendo exatamente como vai decorrer depois. Por exemplo em *All my Enemies*, sobre a personagem Próspero procuramos saber qual é o espaço da personagem, quem é a personagem, de onde vem, que objetos serão usados, como é que o espaço se encontra neste momento, de que forma traduzimos toda a informação que encontrámos, em energia de cena, poeticamente. Quando recebemos a partitura, só tivemos de perceber se o que inventámos antes se adequava e o que precisávamos de alterar. É sempre necessário fazer alterações, mas é mais fácil fazê-las a partir de um corpo mais ou menos definido.*

7| Ainda em relação a *All my Enemies*, e uma vez que a música foi escrita em simultâneo com o trabalho cénico e teatral, qual foi a abordagem que tomou para dar início a esse trabalho?

AD| Fizemos algumas reuniões entre nós, compositores e restante equipa artística, mais a equipa técnica do teatro para esclarecer algumas coisas. Ao mesmo tempo tínhamos reuniões com os atores para a organização dos pressupostos dramatúrgicos do espetáculo, com uma noção temporal pré-determinada. Assim que as partituras foram recebidas, os cantores foram incluídos nestas conversas, uma espécie de encenação à volta da mesa. Assim quando os cantores começaram os ensaios já estavam alimentados por esta informação. Desta maneira, usando esta metodologia, os tempos encurtaram-se e chega-se mais rapidamente a um objeto performativo. O possível, bem entendido, dadas as condicionantes.

8| Durante as várias fases do processo, existiram alguns constrangimentos em relacionar o teatro à música? Se sim, quais?

AD| O único constrangimento foi a falta de tempo para resolver as questões que temos na cabeça e que não temos capacidade de as resolver antes de nos confrontarmos com a música. Mesmo as reuniões iniciais não solucionaram este problema: uma coisa são as conversas à mesa, e outra bem diferente, é o objeto concreto e a sua demanda. Quando estamos à mesa estamos no domínio da abstração absoluta, depois quando temos acesso à música, só aí é que já conseguimos perceber as atmosferas. Mesmo que já esteja esclarecido o espaço, a dramaturgia, eles só se traduzem e concretizam.

9| No campo do ator/músico, quais são para si os limites, o espaço de ação e as potencialidades?

AD| Neste espetáculo em concreto, os quatro cantores tinham papéis tão “cénicos” quanto os atores. Não eram criaturas que integravam o ensemble e que se limitavam a ler. Eram personagens em movimento, com desejos e memória. Por um lado os atores tinham excertos falados da obra de Shakespeare enquanto que os cantores cantavam o que os compositores lhes atribuíam. A ideia era criar com os cantores quatro corpos com uma voz específica dos compositores, dentro daquele espaço onírico como a ilha da Tempestade, alimentados pelos dois atores que têm a função de fornecer pistas, de despoletar conflitos e tensões.

10| Entende haver algum aspeto relevante sobre a temática do trabalho colaborativo que não foi abordado nesta conversa?

*AD| Há sempre imensa coisa por se dizer quanto às colaborações, coisas que vamos descobrindo à medida que vamos passando pelos vários processos. Por exemplo, o processo de colaboração utilizado em *Temporal Disorder* podia ser dissociado do trabalho composicional dos compositores. Só que isso levanta imensas complicações sobretudo porque o tempo é sempre curto para testar tudo cenicamente. Nós optámos por usar este processo e com isso criar um espaço de negociação (embora não tão negociável assim porque nós (os professores) é que decidimos a partir de que tema é que eles vão começar). É como pedir aos compositores que escrevam sobre uma base precisa, mas onde o espaço continua a ser imenso: ninguém sugere ao compositor o que irá ou não escrever. No fundo, trata-se de uma encomenda. Neste caso, artística, musical, mas também pedagógica. No plano de organização artística do projeto, e porque o tempo não era muito, este foi o modelo mais interessante. Na próxima experiência irei querer aumentar o tempo de experimentação. Musicalmente é menos complexo porque os músicos são muito rápidos a chegar a um objeto. Mas no plano da cena precisamos de tempo para saber fazer. Na cena, tão importante como saber o que fazer e fazê-lo, é saber o que não fazer, ou fazendo-o, renunciar a essa resposta. E isso requer tempo, tempo, tempo.*

ANEXO III

Conversa com o compositor Carlos Guedes

Carlos Guedes, *Étude for Unstable Time*⁷⁹

1| Dentro do panorama da música contemporânea, como vê a atual relação entre a música e a dança?

CG| *Uma relação possível a explorar e fértil. Muito embora a dança se tenha cada vez mais libertado da sua relação com a música, o facto da música nos transmitir a sensação de movimento (música é movimento) e de esse movimento ser — ainda que de uma forma abstracta — movimento relacionado com o corpo humano, há sempre relações possíveis a explorar e a estabelecer. Uma parte do meu trabalho como compositor tem sido explorar sistematicamente novas formas de relação entre música e dança como forma de fazer evoluir a (minha) linguagem musical. Debussy e Stravinsky encontraram novos caminhos de articulação formal no seu trabalho com dança. Eu encontrei uma série de relações entre ritmo musical e ritmo em dança que me permitiram avançar na área da geração automática de música e na formulação e desenvolvimento de conceitos como o de composição em tempo real.*

2| Como compositor, quais são as suas preocupações sempre que trabalha num processo colaborativo?

CG| *Que seja verdadeiramente colaborativo. Ou seja, que de facto se consiga chegar a um produto híbrido que é mais do que a soma das partes envolvidas. É fácil de afirmar e idealizar mas nem sempre se consegue atingir... Há muitos factores extra-artísticos que são determinantes para que se consiga verdadeiramente colaborar, um deles é o conhecimento aprofundado do colaborador, a confiança nele, e um sentido de aceitação do que o colaborador tem para dar (ou não). É quase como numa relação amorosa. Não é tão fácil como parece.*

3| Considera o espaço, o visual e o movimento fatores determinantes numa colaboração artística? Porquê?

CG| *O movimento e o espaço sim, o visual nem tanto. O movimento é o que nos leva de A para B e é um aspecto fundamental de qualquer arte temporal. Movimento define espaço. Ignorar estes dois aspectos parece impossível mesmo no domínio não-colaborativo. Quando se colabora, principalmente com outras formas de arte temporal (teatro, dança, cinema) tem de se ter em conta o facto que cada uma destas artes tem o seu tempo próprio, e logo um movimento e definição de espaço próprios. O sucesso de uma colaboração tem muitas*

⁷⁹ Conversa realizada no dia 8 de Agosto de 2013 via electrónica (email).

vezes que ver como é que estes coabitam e coexistem no contexto de um esforço colaborativo. Só há muito pouco é que me apercebi disto com esta clareza.

4| Em caso afirmativo, como faz a gestão desses fatores durante o processo de trabalho colaborativo?

CG| *Observar o parceiro. Escrever música. Observar como o parceiro interioriza a música. Reescrever a música. Observar como o parceiro interioriza a música. Reescrever a música. Observar como o parceiro interioriza a música. Reescrever a música. Observar como o parceiro interioriza a música. Reescrever a música. Observar como o parceiro interioriza a música. Reescrever a música. Observar como o parceiro interioriza a música. Reescrever a música. Observar como o parceiro interioriza a música. Reescrever a música. Observar como o parceiro interioriza a música. Reescrever a música. Observar como o parceiro interioriza a música. Reescrever a música. Observar como o parceiro interioriza a música. Reescrever a música. Até chegar a um resultado satisfatório. As minhas colaborações com mais sucesso foram as em que fui (quase) viver com o parceiro colaborativo.*

5| Qual é o objetivo inicial de *Étude for Unstable Time*?

CG| *Os objectivos de *Étude for Unstable Time* são vários. O primeiro é a comprovação da hipótese formulada na tese de que há ritmos em dança que têm características musicais e que esses ritmos podem ser captados de forma não-invasiva em tempo real providenciando um meio de interacção mediada por computador entre música e dança. O segundo é o estabelecimento de um canal de comunicação musical entre bailarinos e músicos mediado por computador. O terceiro é o estabelecimento de um pressuposto estético que pese, embora a tecnologia desenvolvida seja para utilizar em dança interactiva um produto artístico utilizando essa tecnologia, que não tem de ser forçosamente uma demonstração do software desenvolvido. Isto tem mais a ver com o que se fazia na altura nesta área, em que as peças muitas vezes pareciam uma demonstração de software, o que me irritava um pouco. No *Étude* (importante parte do título porque a peça é um estudo) pretende-se desenvolver uma narrativa de interacção mediada por computador em que a tecnologia esteja omnipresente — Em alturas da peça percebe-se que há uma relação directa entre o movimento do bailarino e a música, noutras alturas isso não é evidente. Contudo, todos os ritmos da música que se ouvem são extraídos da interpretação do computador do movimento do bailarino.*

6| Como descreveria o processo de colaboração para a estreia dessa obra?

CG| *Eu e o Maxime Iannarelli fechamo-nos num estúdio durante uns dias a desenvolver a peça. Inicialmente comecei por lhe apresentar o software para ele se familiarizar, seguidamente fiz um patch com vários possíveis instrumentos a utilizar e depois acordamos*

num plano formal para a peça assim como cada secção/subsecção se iria desenvolver. Foi muito giro porque eu ainda estava a compilar as versões finais do software quando fomos para o estúdio. E ele, muito pacientemente, suportou algumas longas sessões onde não dançou muito...

7| Qual foi a abordagem que tomou para dar início a esse trabalho?

CG| *Perguntei ao Maxime se queria fazer uma peça em colaboração.*

8| Durante as várias fases do processo, existiram alguns constrangimentos em relacionar a dança à música? Se sim, quais?

CG| *Eu não chamaria constrangimentos. Houve os percalços do costume de quando se está a explorar algo novo — algumas coisas que pensávamos funcionar de facto não funcionam, outras há que fazem mudar a nossa forma de ver as coisas para sempre. Por exemplo, este trabalho foi o responsável por começar a interessar-me conceptualmente sobre composição em tempo real que entretanto tenho desenvolvido e levou-me a explorar territórios musicais nunca antes imaginados. Isto foi inesperado. Por isso é que acho que todos os artistas deviam fazer um doutoramento.*

9| De que forma é que a componente electrónica pode ter contribuído para ajudar à relação e coesão entre a música e o teatro?

CG| *Não sei se percebi a pergunta... Acho que há noções da música electrónica, nomeadamente da escola francesa (Schaeffer) que são interessantes aplicar (particularmente) no trabalho com teatro, nomeadamente o conceito acusmático e o seu aproveitamento em teatro que é muito interessante. Como o teatro não tem a versatilidade do cinema no que concerne a mudança visual entre vários cenários e entre várias situações dramáticas diferentes, a música acustmática pode ter um grande papel no apoio à dramaturgia de uma peça na definição de ambientes que suportam essa dramaturgia.*

10| No campo do músico/ator, quais são para si os limites, o espaço de ação e as potencialidades?

CG| *Acho que é muito difícil o músico ser actor ou actor ser músico. Isso acarreta um grande trabalho que muitas vezes passa por adquirir uma formação em ambos os campos. É uma ilusão pensar que os actores podem cantar ou tocar instrumentos (sem nunca terem formação nesse sentido) ou que os músicos possam actuar como se fossem actores. Mesmo que no decurso da preparação de uma produção isso possa parecer possível, quando o espectáculo estreia os problemas da ausência de formação aparecem imediatamente. Embora tenha havido grandes tentativas e progressos nessa área durante*

os anos 60/70 do século passado, continuo a achar que é muito mais delicado do que parece. Eu prefiro “cada macaco no seu galho” e que se desenvolvam esforços colaborativos.

11| Na sua experiência profissional como compositor já esteve envolvido em várias colaborações. Com base nessa experiência, como é que poderia solucionar os problemas inerentes ao processo criativo no sentido da procura de uma melhor coesão artística?

CG| Eu acho que já falei acima sobre isto. Para mim, cada colaboração é uma nova experiência (que estou sempre disposto a fazer) e quanto mais se colabora mais se aprende sobre o processo colaborativo e também sobre o processo criativo. Se bem que se transporta uma bagagem maior em termos de trabalho colaborativo quanto mais se colabora, acho que o mais importante é perceber-se que cada caso é um caso e que por isso há sempre novos problemas a aparecer para solucionar — criativos ou funcionais.

12| Entende haver algum aspeto relevante sobre a temática do trabalho colaborativo que não foi colocado nesta entrevista?

CG| Não.

ANEXO IV

Conversa com a bailarina Susana Otero

Susana Otero, *Divisão B*¹

1| Dentro do panorama da música e dança contemporâneas, como vê a atual relação das duas áreas?

SO| *Vejo como uma relação de dependência e complementaridade. Quando existe uma criação e o ambiente estético e contextual é contemporâneo urge na criação uma sonoridade que a acompanhe, a sirva e a complemente. Embora seja usual esta relação considero que ainda tem um potencial criativo que não foi devidamente explorado nos moldes atuais em que as ferramentas e as novas tecnologias estão em constante progressão.*

2| Como bailarina, quais são as suas preocupações sempre que trabalha num processo colaborativo?

SO| *Antes de mais a comunicação. Num processo criativo pluridisciplinar a comunicação é um eixo central seguido do respeito criativo e uma certa independência disciplinar de modo a que o resultado criativo não seja apenas tarefas requisitadas mas antes pelo contrário um verdadeiro resultado de vários processos criativos para um mesmo trabalho.*

3| Considera o espaço, o visual e o movimento fatores determinantes numa colaboração artística? Porquê?

SO| *Depende do tipo de projeto e do que se pretende. Compreendo que são factores em constante mutação que convém que não se tornem numa formula. Gosto de olhar para um projeto e ver do que ele precisa para ser realizado e, se para alguns a inclusão do movimento é fundamental, para outros é secundário.*

4| Em caso afirmativo, como faz a gestão desses fatores durante o processo de trabalho colaborativo?

SO| *Como método de trabalho inicio com uma reunião onde previamente já enviei com informação do contexto da criação, ponto inicial da construção artística e prazos a cumprir (por exemplo data de estreia, ensaios abertos, de imprensa etc). Considero importante no momento de reunião perceber se existe dúvidas das questões práticas. Logo depois em conjunto articula-se um método de trabalho que funcione para todas as áreas artísticas, questão que se transforma sempre que necessário durante o processo criativo.*

¹ Conversa realizada no dia 11 de Setembro de 2013 via electrónica (email).

5| Como bailarina, como descreveria o processo de colaboração para a criação da obra *Divisão B*?

SO| *A Divisão B foi um projecto com um carácter especial, foi uma encomenda do NEC para o festival Manobras no Porto. E o desafio era criar uma peça site specific em lugares menos convencionais na cidade do Porto. Normalmente não é a forma como colaboro. Porque iniciei este projecto já com uma ideia concreta do que o ambiente sonoro seria e precisava para aquele lugar, ou seja, não existia muita margem de manobra para o compositor. Aqui o compositor teve o papel mais importante o de concretizar a ideia, e o movimento complementou-o. A música era o veículo da transmissão do que se pretendia comunicar na peça. Por um lado ter já especificamente a forma da música pareceu ser facilitador mas por outro, consistiu numa dificuldade que só foi ultrapassada pela aptidões técnicas e rigor do compositor pois o que se pretendia era difícil.*

6| Ainda sobre a *Divisão B*, como foi articulado o espaço, o visual e o movimento em associação à música?

SO| *Aqui e tal como referi em cima, a música era o espaço central. Tirou-se partido do local de apresentação, tornando-se num site specific, o movimento improvisado acompanhava as dinâmicas musicais, complementando-a. A música era operada in loco, tornando o resultado criativo inesperado e bastante colaborativo necessitando de uma cumplicidade entre os intervenientes que foi sendo construída ao longo do processo de construção.*

7| Durante as várias fases do processo, existiram alguns constrangimentos em relacionar o teatro à música? Se sim, quais?

SO| *Julgo que não, até porque um não sobrevivia sem o outro. Para realizar a ideia eram necessários as duas formas comunicativas: a música e o teatro / movimento. Desse modo não surgiu constrangimentos naturais que ocorrem quando várias formas artísticas se juntam e se organizam.*

8| Na sua experiência profissional como bailarina já esteve envolvida em várias colaborações. Com base nessa experiência, como é que poderia solucionar os problemas inerentes ao processo criativo no sentido da procura de uma melhor coesão artística?

SO| *Através da negociação, do mútuo respeito artístico e que dos problemas e fricções pode-se transformar em algo de interessante para o processo. A minha perspectiva é que os problemas são um ponto positivo para o processo, e através dos dois pontos acima referidos, a negociação e respeito tendem a chegar a lugares criativos que num processo sem atritos não chegaria.*

9| Quais são as obras ou artistas que dentro deste campo das colaborações artísticas são verdadeiros sucessos? Porquê?

SO| *Neste momento da arte contemporânea não creio que um artista opere isolado, ele precisa dos vários campos artísticos. Seja por uma questão de atribuição de créditos, seja por quem inicia e propõem a criação, talvez não seja comum a etiqueta de “duplas” artísticas de áreas diferentes. Também a inconsistência de colaboração, normalmente num só trabalho não permite essas duplas subressairem-se como colectivo. Aqui em Portugal posso salientar por exemplo o trabalho de Né Barros e Alexandre Soares ou Catarina Miranda e Jonathan Saldanha. Saliento-os sem fazer juízo de valor sobre mérito artístico porque precisaria de uma profundidade das considerações e aqui não é lugar para o fazer, mas como consistência nas colaborações tendem a resultar numa coesão artística forte que se revela no trabalho.*

10| Entende haver algum aspeto relevante sobre a temática do trabalho colaborativo que não foi colocado nesta entrevista?

SO| *(não respondeu)*

ANEXO V

All my Enemies
para ensemble, 4 vozes e electrónica em tempo real

|Sinopse|

Sinopse⁸¹

A obra começa com o regresso de um navio a Itália, vindo de um casamento real entre o príncipe Africano e Claribel, filha de Alonso, o rei de Nápoles. No navio encontra-se o Rei Alonso, o seu filho Ferdinando, o seu irmão Sebastião, o seu amigo e governante de Milão, António, o conselheiro Gonçalo, Estéfano o mordomo e Trínculo o bobo da corte. O barco é apanhado por uma violenta tempestade e ao afundar-se o navio os passageiros reais mergulham no Mar Mediterrâneo.

Numa ilha vizinha, uma menina de quinze anos chamada Miranda viu o navio a afundar-se. Aterrorizada, Miranda procura o seu pai Próspero, um mago poderoso, que lhe garante que tudo está bem. Próspero explica que há doze anos ele era o duque de Milão, até que António fez um acordo com Alonso para o destronar. Isso foi feito através de um sequestro a Próspero e à jovem Miranda, enviando-os para o mar num barco podre. Milagrosamente eles acabaram por desembarcar numa ilha onde vivem desde então.

Com os seus poderes, Próspero descobriu que os seus inimigos estavam perto da ilha e conjurou a tempestade para os fazer chegar até ela. Depois da explicação a Miranda, Próspero adormece-a usando a sua magia enquanto discute a tempestade com o seu servo Ariel, um espírito que Próspero libertou de uma maldição criada por Sycorax, uma bruxa que governou a ilha antes de Próspero e que foi derrotada com a sua chegada. Ariel relata que tudo foi feito de acordo com os desejos de Próspero e pergunta-lhe quando é que ela será posta em liberdade. Próspero irrita-se com a pergunta e lembra a Ariel da sua dívida para com ele, ameaçando amarrá-la a uma árvore como Sycorax lhe fazia. Ariel é então complacente e segue os próximos pedidos de Próspero.

De seguida, Próspero acorda Miranda. Juntos visitam Caliban, filho de Sycorax e agora escravo de Próspero. É evidente que não há amor entre eles e Caliban, uma vez que este já tinha tentado violar Miranda. Depois de uma troca de maldições e ameaças, é ordenado a Caliban que vá recolher lenha.

Ariel regressa, tendo encantado o príncipe Ferdinando em segui-la. Miranda fica estupefacta: os únicos seres humanos que alguma vez viu eram apenas Próspero e Caliban (embora não seja claro se este último conta). Ferdinando apaixona-se por Miranda à primeira vista. No entanto, Próspero intervém e trata severamente Ferdinando, obrigando-o a fazer trabalhos manuais. "para que não leve demais do que dê".

Entretanto, Alonso, Gonçalo, Sebastião, António e Adrian (outro senhor) procuram Ferdinando em terra. Ariel encontra-os e fá-los adormecer, excepto a António e Sebastião.

⁸¹ Tradução do autor desta dissertação a partir do texto original de *Speak the Speech* (n.d.)

Enquanto os restantes dormem, estes dois arranjam conspiram sobre a morte do Rei Gonçalo, uma vez que acreditam que Ferdinando está morto. Antes que possam matar alguém, Ariel acorda os outros, que voltam a procurar Ferdinando.

Noutra parte da ilha, Caliban vê Trínculo, o bobo da corte, que nadou para a praia depois que o navio se afundou. Caliban cai no chão com medo, acreditando que Trínculo era um dos espíritos de Próspero e que vinha para o punir por não trazer lenha suficiente. Trínculo vê Caliban e pensa que este morreu durante a tempestade na ilha. Temendo que a tempestade regresse, Trínculo abriga-se sob o manto de Caliban. Juntos vêm Estéfano, o mordomo bêbado, que ao olhar para Trínculo e Caliban, acredita estar perante um monstro de quatro pernas. Rapidamente se apercebe do engano e partilha o seu licor com os outros dois personagens. Encantado com o licor, Caliban oferece-se para o servir ao invés de Próspero.

Enquanto Ferdinando transporta uma pilha de lenha para Próspero, Miranda vem falar com ele e ambos confessam o seu amor um pelo outro e concordam em casar.

Caliban, Estéfano e Trínculo vagueiam pela ilha bêbados. Caliban tenta convencer Estéfano a matar Próspero e dominar a ilha. Infelizmente para eles, a invisível Ariel ouve a conversa.

Entretanto, a corte de Alonso encontra uma mesa de banquete, trazida por fadas e outras criaturas mágicas. Quando estes o tentam comer, Ariel aparece sob a forma de uma harpia e conta a Alonso, António e Sebastião que irão sofrer pelo mal que fizeram a Próspero. Ariel desaparece levando a mesa do banquete e deixando Alonso perturbado.

De volta à cela de Próspero, o mágico presenteia os amantes com um espetáculo criado pelos espíritos, que representam deusas greco-romanas. Assim que a *performance* termina, Próspero lembra-se que tem de lidar da tentativa de Caliban em o matar. Levanta-se enfurecido e com a ajuda de Ariel prepara uma linha de roupa extravagante para atrair os três conspiradores a uma armadilha. Quando Estéfano e Trínculo vestem as roupas, são perseguidos por cães, fruto da magia de Próspero.

De seguida, Ariel traz Alonso, António, Gonçalo e Sebastião, enfeitiçados. Um por um são libertados por Próspero que os perdoa a todos pelas transgressões contra ele e, além disso, revela que Ferdinando está vivo e que se casará com a filha dele. Junta também Estéfano e Trínculo. Finalmente, com o seu ducado recuperado, Próspero liberta Ariel e renuncia aos seus poderes mágicos.

ANEXO VI

All my Enemies
para ensemble, 4 vozes e electrónica em tempo real

|Partitura|

ALL MY ENEMIES

for ensemble, 4 voices and live electronics

João F. Ferreira

based on the idea of *The Tempest* by William Shakespeare

INSTRUMENTATION

Flute
Oboe
Clarinets in B flat
Bassoon

Horns in F
Trumpet in C
Trombones

[Percussion 1]

Crotales

Tubular Bells (*share with perc. 2 and 3*)

3 Gongs, 3 Toms (*share with perc. 3*)

[Percussion 2]

Tubular Bells (*share with perc. 1 and 3*)

Tamtam

[Percussion 3]

Tubular Bells (*share with perc. 1 and 2*)

3 Gongs, 3 Toms (*share with perc. 1*)

Bass

Drum (*share with perc. 4*)

[Percussion 4]

Vibraphone

Bass

Drum (*share with perc. 3*)

Piano

MIDI

Keyboard

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

TEXT

First Moment – Anguish (from act 1, scene 2)

O, a cherubim

Thou wast that did preserve me. Thou didst smile.

Infused with a fortitude from heaven,

When I have deck'd the sea with drops full salt,

Under my burthen groan'd; which raised in me

An undergoing stomach, to bear up

Against what should ensue.

Second Moment – Revenge (from act 1, scene 2)

By accident most strange, bountiful Fortune,

Now my dear lady, hath mine enemies

Brought to this shore; and by my prescience

I find my zenith doth depend upon

A most auspicious star, whose influence

If now I court not but omit, my fortunes

Will ever after droop.

Third Moment – Reprisal (from act 4, scene 1)

Fury, Fury! There, Tyrant, there! Hark! Hark!

Go charge my goblins that they grind their joints

With dry convulsions, shorten up their sinews

With aged cramps, and more pinch-spotted make them

Than pard or cat o' mountain.

Let them be hunted soundly. At this hour

Lie at my mercy all mine enemies

Fourth Moment – Release (from the epilogue)

Let me not,

Since I have my dukedom got

And pardon'd the deceiver, dwell

In this bare Island by your spell;

But release me from my bands

With the help of your good hands:

Gentle breath of yours my sails

Must fill, or else my project fails,

Which was to please.

As you from crimes would pardon'd be,

Let your indulgence set me free.

0:30 (5) 0:50 (6)

Fl. *p* *mp* *p*

Ob. *p* *mp* *p*

B♭ Cl.

Bsn.

Hr. *mp* *Slow* (1/4 note)

C Tpt. *p* *Slow* (1/4 note)

Tbn. *p* *pp* *p* *ppp*

Vib. *Slow* *p*

Perc. 1 *Slow* Crotales (hard mallets)

Perc. 2

Perc. 3

Pno. *Slow* *mp*

M. K.

Sop. *Slow* *p* (whispered) *mf* *sf*

Alt. *Slow* *p* (whispered) *mf* *sf*

Ten. *Slow* *p* (whispered) *mf* *sf*

Bas. *Slow* *mp* (1/4 note) *mp* *p* *mp*

Vln. I *mp* *Slow flautando* *pp* *Slow flautando*

Vln. II *mp* *Slow flautando* *pp* *Slow flautando*

Vla. *mp* *Slow flautando* *pp* *Slow flautando*

Vlc. *mp* *Slow flautando* *pp* *Slow flautando*

Db. *mp* *pp*

Sop. m pre - serve - me smile

Alt. m pre - serve - me smile

Ten. m pre - serve - me smile

Bas. O a cherubim thou wast that did thou ddst

2:10 10 2:20 1 2:30 2

Medium

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Vib.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Gongs (medium mallets)

Toms (hard mallets)

Pno.

M. K.

Sop.

Alt.

Ten.

Bas.

Slow Medium Fast

pp *mp* *f*

in fused with a for - ti - tude from hea - ven

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Db.

Medium

Fl.

Ob.

Hn.

(without m...)

C Tpt.

Tbn.

Tam-tam (medium mallets)

Perc. 2

Gongs (medium mallets)

Perc. 3

Medium

Sop.

Alt.

Ten.

Bas.

Medium

Vcl.

Db.

Detailed description of the musical score: The score is for a symphony orchestra and vocal soloists. It is divided into three measures of time: 2:10, 2:20, and 2:30. The first measure (2:10) starts with a 'Medium' tempo marking. The second measure (2:20) begins with a first ending bracket labeled '1'. The third measure (2:30) begins with a second ending bracket labeled '2'. The orchestral parts include Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Horn, Trumpet in C, Trombone, Vibraphone, Percussion 1 (Toms), Percussion 2 (Tam-tam), Percussion 3 (Gongs), Piano, and M. K. (Music Keyboard). The vocal parts include Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Bass part includes lyrics: 'in fused with a for - ti - tude from hea - ven'. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). Performance markings include accents, slurs, and hairpins. The score is written in 4/4 time.

2.45

3

3.08

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl.** (Flute)
- Ob.** (Oboe)
- B♭ Cl.** (Bass Clarinet) and **Bsn.** (Bassoon) - Both parts start at measure 26 with a $\frac{2}{4}$ time signature and a tempo marking of $\text{♩} = 52$. The dynamics are *p*.
- Hn.** (Horn)
- C Tpt.** (C Trumpet)
- Tbn.** (Tuba)
- Vib.** (Vibraphone) - Starts at measure 26 with a *Slow* tempo and dynamics of *p*, *mp*, and *p*.
- Perc. 1, 2, 3** (Percussion)
- Pno.** (Piano) - Starts at measure 26 with a $\frac{2}{4}$ time signature and a tempo marking of $\text{♩} = 70$. Dynamics include *p*, *mp*, and *p*.
- M. K.** (Music Keyboard)
- Sop.** (Soprano) - Starts at measure 26 with a *Slow* tempo and dynamics of *mp* and *p*.
- Alt.** (Alto) - Starts at measure 26 with a *Slow* tempo and dynamics of *mp* and *p*. Lyrics: "from heaven".
- Ten.** (Tenor) - Starts at measure 26 with a *Slow* tempo and dynamics of *mp* and *p*.
- Bas.** (Bass) - Starts at measure 26 with a *Medium* tempo and dynamics of *mp*, *mf*, and *mp*. Lyrics: "when I have deck'd the sea with drops full salt un- der my bur- then".
- Vln. I** (Violin I) - Starts at measure 26 with a *Slow* tempo and dynamics of *p*, *mp*, *p*, and *mp*. Includes *pizz.* markings.
- Vln. II** (Violin II) - Starts at measure 26 with a *Slow* tempo and dynamics of *p*, *mp*, *p*, and *mp*. Includes *pizz.* markings.
- Vla.** (Viola) - Starts at measure 26 with a *Slow* tempo and dynamics of *p*, *mp*, *p*, and *mp*. Includes *pizz.* markings.
- Vlc.** (Violoncello)
- Db.** (Double Bass)

Vertical dashed lines indicate specific time points in the score, corresponding to the 2.45 and 3.08 timestamps.

3:15 4 3:25 5 3:30 6

Fl. Fl. *p* *mf* *mp* *p* *mp*

Ob. Ob. *p*

Bs. Cl. Bs. Cl. *p* *mf* *mp*

Bsn. Bsn. *p*

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Vib.

Perc. 1 Perc. 1 *mp* *p* *mp* *mf* *cresc.*

Perc. 2

Perc. 3

Pno.

M. K.

Sop. *p* *pp* *Medium (mf/f)*

Alt. *p* *pp*

Ten. *mp* *p*

Bas. *mf* *mp* *Medium* *mp* *Medium*

groun'd which raised in me an un - der go - ing sto - mach to bear up

Vin. I *mf* *Medium* *p.n.*

Vin. II *mf* *Medium* *p.n.*

Vla. *mf* *Medium* *p.n.*

Vlc. *mf* *pizz.* *arco*

Db. *mf* *pizz.* *arco*

REVENGE

3:38

7

3:45

1

4:05

2

FL.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hr.

C Tpt.

Tbn.

Vib.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Pno.

M. K.

Sop.

Alt.

Ten.

Bas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Db.

Medium

Gongs (medium mallets)

Slow

Very Slow

Sound 1

(in all octaves)

pp mp pp

mf

rit

mf f

a - gainst

what should

en - sue

a - gainst what shoul en - sue

Fast

Fast

Fast

Fast

Fast

Fast

Fast

Medium

mp

By accident most strange

4.15

3

rit. -----

FL.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hr.

C Tpt.

Tbn.

Vib.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Pno.

M. K.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Db.

2/4 - 80
mp

boun - ti - ful for - tune

mf

2/4 - 80
p

Medium
mp

2/4 - 80
p

hath mine e - ne - mies

2/4 - 80
p

hath mine e - ne - mies

2/4 - 80
p

hath mine e - ne - mies

Very Slow

rit. -----

Now my dear lady brought to this shore

4:30 4:40

4 5

Fl. *mf* *mp* *p*

Ob. *mf* *mp* *p*

B♭-Cl. *mf* *mp* *p*

Bsn. *mf* *mp* *p*

Hr. *mf* *p* *pp*

C Tpt. *mf* *p* *pp*

Tbn. *mf* *p* *pp*

Vib.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 3 Tubular Bells *mp* *Medium*

Pno.

M. K. *mp* *mf*

Sop.

Alt. *mf* *mf* *mf*

Ten.

Bas.

Vln. I *mf* *mp* *p*

Vln. II *mf* *mp* *p*

Vla. *mf* *mp* *p*

Vcl. *mf* *mp* *p*

Db. *mf* *mp* *p*

Vln. I *f* *mf*

Vcl. *f* *mf*

Sound Slow (in all octaves)

Slow *mp* *mf* *mf*

and by my prescience I find my

4:55
6

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Flute, Oboe, Bass Clarinet, Bassoon), brass (Horn, Trumpet, Trombone), and Percussion (Toms, Tubular Bells, Tamtam). The middle section features Piano and Music Keyboard. The bottom section contains vocal parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, along with string sections (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass). The score is divided into measures by vertical dashed lines. Performance instructions such as 'Slow', 'mp', 'p', and 'pp' are placed throughout. The vocal parts include lyrics: 'ze - mi', 'i', 'th', 'do', 'th', 'de - pend u - pon'. The percussion parts specify 'Toms (hard mallets)', 'Tubular Bells', and 'Tamtam (soft mallets)'. The string parts include dynamic markings like 'mp' and 'p'.



5:25 (7) 5:30 (8)

FL. $\frac{2}{4}$ ♩ - 60 *pp*

Ob. $\frac{2}{4}$ ♩ - 60 *pp*

B♭ Cl. $\frac{2}{4}$ ♩ - 60 *pp*

Bsn. $\frac{2}{4}$ ♩ - 60 *pp*

Hn. *Slow (wah-wah mute)* *p* *pp*

C Tpt. *p* *pp*

Tbn. *p* *pp*

Vib. *pp*

Perc. 1 $\frac{2}{4}$ ♩ - 60 *pp* Crotales

Perc. 2

Perc. 3

Pno. *pp*

M. K. *pp*

Sop. $\frac{2}{4}$ ♩ - 60 *mp* *p*

Alt. $\frac{2}{4}$ ♩ - 60 *mp* *p*

Ten. *pp* *mp*

Bas. *pp* *mp*

Vin. I

Vin. II

Vla. *pp* *p* *pp* *mp*

Vcl. $\frac{2}{4}$ ♩ - 60 *pp* *p* *pp* *mp*

Db. $\frac{2}{4}$ ♩ - 60 *pp* *p* *pp* *mp*

Medium

Hn. *mp* *pp*

Tbn. *mp* *p* *mp* *p*

Gongs (medium mallets) $\frac{2}{4}$ ♩ - 80 *mp*

Perc. 3 $\frac{2}{4}$ ♩ - 80 *mp*

Sop. $\frac{2}{4}$ ♩ - 80 *mf* *mf*

Alt. $\frac{2}{4}$ ♩ - 80 *mf* *mf*

Ten. $\frac{2}{4}$ ♩ - 80 *mf* *mp*

Bas. $\frac{2}{4}$ ♩ - 80 *mf* *mf*

Vcl. *pp* *p* *pp* *mp*

Db. *pp* *p* *pp* *mp*

Lyrics:
 a most aus - pi - cious star
 whose influence if now but
 I court not but o - mit
 I court not but o - mit

accl. -----

Fl. *pp* *mp* *Fast*

Ob. *mp* *Fast*

Bs. Cl. *p* *pp* *mp* *Fast*

Bsn. *p* *pp* *mp* *Fast*

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Vib. *Medium* *p*

Perc. 1 *mf* *mf* *mf* *Fast*

Perc. 2 *mf* *mf* *mf* *Fast* *Tam-tam (hard mallets)*

Perc. 3

Pno. *mf* *mp* *p* *Medium*

M. K.

Sop. *accl.* *f* *Fast*

Alt. *f* *Fast*

Ten. *f* *Fast*

Bas. *f* *Fast*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vlc. *f* *p* *sf* *pp*

Db. *f* *p*

1

REPRISAL

6:05
2

6:20
1

FL.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hr.

C Tpt.

Tbn.

Vib.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Pno.

M. K.

Sop.

Alt.

Ten.

Bas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Db.

Medium
ff

Medium
mp

Medium
mp

Medium
mp

Medium
mp

Tamtam (medium mallets)

Perc. 2

Perc. 3

Bs. Dr.

pp

Medium
f. ff

Sop. **FURY, FURY!**

Alt. **FURY!**
THERE, TYRANT!

Ten. **THERE, TYRANT, THERE!**

mf f

Medium
f. ff

HARK!

f. ff

HARK!

mf f

Medium
ff

HAAARK!

p *f*

pp

6:45

2

6:55

3

FL.

Ob.

B♭-Cl.

Bsn.

Hr.

C Tpt.

Tbn.

Vib.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Pno.

M. K.

Sop.

Alt.

Ten.

Bas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Db.

Medium

mf *mf* *mp*

Medium (without notes)

mf *mf* *mp*

Medium

mf *mp* *mf*

Medium

Toms (hard mallets)

f *ff*

Tam-tam (hard mallets)

f *mf* *f* *mf*

Medium

Tubular Bells

Perc. 3

mf

East

Pno.

mf *f* *mf* *f*

Sound

East

M. K.

mf

Medium

f *ff*

Sop.

Hark! Hark! Hark! Fu - ry!

Alt.

Ty - rant! Hark!

Ten.

There, tyrant, there! Fu - ry! Hark! Hark!

Bas.

East

mf *f*

Go charge my goblins

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Db.

B♭-Cl.

Bsn.

Bs. Dr.

Vib.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Pno.

M. K.

Sop.

Alt.

Ten.

Bas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Db.

Medium

mf *f*

Medium

f *mf*

Medium

mf

Medium

mf *f* *mf*

Medium

mf

Medium

mf

East

Pno.

mf *f* *mf* *f*

Sound

East

M. K.

mf

Medium

f

Sop.

AH! AH!

Alt.

AH! AH!

Ten.

AH! AH!

Bas.

mf *f*

that they grind they joints

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Db.

Medium

f *mf* *f*

7:15
4

7:25
5

FL.

Ob. Medium

B♭ Cl. *mf* Medium *f*

Bsn. *f* *mf*

Hr.

C Tpt.

Tbn.

Vib. Medium *mf*

Perc. 1 Medium *mf*

Perc. 2 Medium *mf* *f* *mf*

Perc. 3

Pno.

M. K.

Sop. Medium *f*

Alt. Medium *f*

Ten. Medium *f*

Bas. Medium *f*

FURY! HARK!

HARK! HARK!

HARK! FURY!

FURY!

Sop. Medium *mp* *mf* *mp* $\frac{2}{4}$ \downarrow - 60
shor - ten up their si - news

Alt. Medium *mp* *mf* *mp* $\frac{2}{4}$ \downarrow - 60
shor - ten up their si - news

Ten. Medium *mp* *mf* *mp* $\frac{2}{4}$ \downarrow - 60
shor - ten up their si - news

Bas. Medium $\frac{3}{4}$ \downarrow - 60 *mf* *mp*
with dry con - vul - sions s

Vln. I Medium $\frac{3}{4}$ \downarrow - 60 *sf* *mf* *sf* (on the wood) *p* *mf* *mp* $\frac{2}{4}$ \downarrow - 60 c.l.b.

Vln. II Medium *sf* *mf* *sf* *jeté* (on the wood) *p* *mf* *mp* $\frac{2}{4}$ \downarrow - 60 c.l.b.

Vla. Medium *sf* *mf* *sf* (on the wood) *p* *mf* *mp* $\frac{2}{4}$ \downarrow - 60 c.l.b.

Vlc. Medium *sf* *mf* *sf* *jeté* (1-2 tones) *p* *mf* *mp* $\frac{2}{4}$ \downarrow - 60 c.l.b.

Db. Medium *sf* *mf* *sf* *jeté* (1-2 tones) *p* *mf* *mp*

7:33
6

7:53
7

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Woodwinds:** Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (Bb Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), and Cor Anglais (C Tpt.).
- Brass:** Trombone (Tbn.).
- Strings:** Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (Db.).
- Percussion:** Percussion 1 (Perc. 1) with Crotales (with bow), Percussion 2 (Perc. 2), and Percussion 3 (Perc. 3) with Tubular Bells and Gongs (medium mallets).
- Vocalists:** Soprano (Sop.), Alto (Alt.), Tenor (Ten.), and Bass (Bas.).
- Other:** Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), and M. K. (Music Keyboard).

The score is divided into two main sections by vertical dashed lines, corresponding to time markers 7:33 and 7:53. The first section (7:33) begins with a key signature change to D major and a 3/4 time signature. The second section (7:53) continues in D major with a 4/4 time signature. The vocal parts include lyrics such as "with a - ged cramps", "and more pinch spotted make them pard", and "or mountain", "or mountain", "or mountain", "or cut". The score includes various musical notations such as dynamics (mp, mf, p, f, s.p.), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., "East", "Medium", "Very Slow").

8:00

8

8:10

9

Fl. *Slow* *mp* *mf* *mp* *mf*

Ob. *Slow* *mp* *mf* *mp* *mf*

B♭ Cl. *2/4* *p* *mf* *mp* *f* *Slow* *f* *Slow* *mp* *p*

Bsn. *2/4* *p* *mf* *p* *mf* *mp* *f* *Slow* *f* *Slow* *mp* *p*

Hn. *Medium* *pp* *f*

C Tpt. *Medium* *pp* *f*

Tbn. *Medium* *pp* *f*

Vib. *Medium* *Fast* *mf* *mp* *mf* *f*

Perc. 1 *Medium* *mf* *f*

Perc. 2 *mf* *f*

Perc. 3 *mf* *f*

Pno. *Medium* *pp* *mf* *ff*

M. K. *Medium* *mf* *f* *mf*

Sop. *Medium* *ff* (yellod)

Alt.

Ten.

Bas. *Medium* *f* *let them be hunted*

Vln. I *mp* *mf*

Vln. II

Vla.

Vcl. *mp* *mf*

Db. *mp* *mf*

SOUNDLY!

This musical score is for the piece "All my enemies" and is page 19 of the score. It features a full orchestral arrangement with vocal soloists. The score is divided into three measures, with measure numbers 820, 823, and 835 indicated at the top. The tempo and dynamics are marked throughout.

Woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (Bb. Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), and Cor Anglais (C. Tpt.).

Brass: Trombone (Tbn.), Trumpet (Tpt.), and Double Bass (Bs. Dr.).

Percussion: Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 3 (Perc. 3), Vibraphone (Vib.), Gongs (medium mallets), and Tamtam (metal sticks).

Keyboard and Other: Piano (Pno.) and Music Keyboard (M. K.).

Vocal Soloists: Soprano (Sop.), Alto (Alt.), Tenor (Ten.), and Bass (Bas.).

Strings: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (Db.).

Tempo and Dynamics: The tempo is marked as 2/4 with a metronome marking of 80. Dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *ff* (fortissimo). Performance instructions include "Fast", "Medium", and "Slow".

Vocal Lyrics:
Sop.: lie mer - cy all mine e - ne - ne - mics
Alt.: lie mer - cy all mine e - ne - ne - mics
Ten.: lie mer - cy all mine e - ne - ne - mics
Bas.: At this hour lie at my mercy All mine e - ne - ne - mics

Musical score for "All my enemies" (8:50, rehearsal mark 3). The score is divided into four measures by vertical dashed lines.

Woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭-Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (C Tpt.), Trombone (Tbn.). Dynamics range from *f* to *pp*.

Strings: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), Double Bass (Db.). Dynamics range from *ff* to *pp*.

Percussion: Percussion 1 (Perc. 1) with Gongs (medium mallets) and Percussion 2 (Perc. 2) with Tamtam (soft mallets). Percussion 3 (Perc. 3) has a separate part. Dynamics range from *p* to *ppp*.

Other: Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), and M. K. (likely Mallet Keyboard).

Tempo and Performance Markings:

- Tempo markings: *Medium*, *Slow*, *Very Slow*.
- Performance markings: *mf*, *mp*, *p*, *pp*, *ppp*, *f*, *ff*, *sfz*, *sp*.

All my enemies

RELEASE

0:05

1

0:15

2

0:25

3

The musical score is arranged in a vertical staff format. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (C Tpt.), Trombone (Tbn.), Vibraphone (Vib.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 3 (Perc. 3), Piano (Pno.), Music Keyboard (M. K.), Soprano (Sop.), Alto (Alt.), Tenor (Ten.), Bass (Bas.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (Db.).

Key performance markings include:

- Tempo:** Slow, Very Slow, Medium.
- Dynamic Range:** *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *ppp* (pianississimo).
- Articulation:** *s.t.* (staccato), *rit.* (ritardando), *all.* (allegro).
- Performance Techniques:** "Crotales (with bow)" for Perc. 1, "Toms (hard mallets)" for Perc. 3, and "(whispered)" for the Alto vocal line.

The score is divided into three sections by vertical dashed lines corresponding to time markers 0:05, 0:15, and 0:25. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter in the third section, with lyrics: "let me not". The instrumental parts feature complex textures, including sustained chords and rhythmic patterns in the percussion and string sections.

9-40
4

9-45
5

Fl. *pp* Slow (chromatic) *mp*

Ob. *pp* Slow (chromatic) *mp*

B♭ Cl. *pp* Slow (chromatic) *mp*

Bsn. *pp* Slow (chromatic) *mp*

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Vib. *mp*

Perc. 1 Crotales (with bow) *p* *mp*

Perc. 2 Tubular Bells *p* *mp*

Perc. 3 Toms (hard mallets) *mf* *ppp*

Pno. *mp*

M. K.

Sop. *mp* *mf*

Alt. *mp* *mp*

Ten. *mp* *mp*

Bas. *mp* *mf* *mp* *mf*

Vln. I *p* *f* *p*

Vln. II *p* *f* *p*

Vla. *p* *f* *p*

Vcl. *pp*

Db. *pp*

Sop. lyrics: pardon'd the de - cei -

Alt. lyrics: my duke - dom pardon'd Medium *mp*

Ten. lyrics: pardon'd Medium *mp*

Bas. lyrics: since I have my duke - dom got and pardon'd the de - cei - ver

9:55
6

10:00
7

10:10
8

FL. *mf*

Ob.

B♭-Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt. (wah-wah mute) *p*

Tbn. *mp*

Vib. *p* *mp* *p*

Perc. 1 *p* *mp*

Perc. 2 *p*

Perc. 3 *pp*

Bs. Dr. (damp) $\frac{4}{4}$ ♩ - 52

Pno. *p* *mp* *p* *p* *mp* *p* *mp*

M. K.

Sop. *Medium mp* (whispered)

Alt. *Medium mp* (whispered)

Ten. *Medium mp* (whispered)

Bas. *Medium mf*

Vln. I *f* *p* *mf* *p*

Vln. II *f* *p* *mf* *p*

Vla. *f* *p* *mf* *p*

Vlc.

Db. *mf* *p*

Sop. *Medium mp* (whispered)
re - lease - me from my bands

Alt. *Medium mp* (whispered)
re - lease - me from my bands

Ten. *Medium mp* (whispered)
re - lease - me from my bands

Vln. I *Medium mf* *ritando*
p *Medium mf* *ritando*
p *Medium mf* *ritando*
p

Vln. II *Medium mf* *ritando*
p *Medium mf* *ritando*
p

Vla. *Medium mf* *ritando*
p

Vlc.

Db. *Slow* *mf* *p* *mf* *p*

Bas. *Slow* *mf* *p* *mf* *p*

Vib. *Slow* *p* *mp* *p*

Perc. 1 *Slow* *p* *mp*

Perc. 2 *Slow* *p*

Perc. 3 *Slow*

Gongs (medium mallets) *Slow* *p* *mp*

Tamtam (metal sticks) *Slow* *p*

Pno. *Medium* (on the piano strings)

Sop. *Medium mp* (whispered)
re - lease - me from my bands

Alt. *Medium mp* (whispered)
re - lease - me from my bands

Ten. *Medium mp* (whispered)
re - lease - me from my bands

Vln. I *Medium mf* *ritando*
p *Medium mf* *ritando*
p

Vln. II *Medium mf* *ritando*
p *Medium mf* *ritando*
p

Vla. *Medium mf* *ritando*
p

Vlc.

Db. *Slow* *mf* *p* *mf* *p*

Bas. *Slow* *mf* *p* *mf* *p*

Vib. *Slow* *p* *mp* *p*

Perc. 1 *Slow* *p* *mp*

Perc. 2 *Slow* *p*

Perc. 3 *Slow*

Gongs (medium mallets) *Slow* *p* *mp*

Tamtam (metal sticks) *Slow* *p*

Pno. *Medium* (on the piano strings)

Sop. *Medium mp*
- - - - - ver - East

Alt. *Medium mp*
dwell in this East

Ten. *Medium mp*
dwell in this East

Bas. *Medium mf*
this bare island by your spell

10.45

1

The score is divided into two systems by a vertical dashed line. The first system (left) covers measures 104-108. The second system (right) covers measures 109-113. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (Bn. Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (C Tpt.), Trombone (Tbn.), Vibraphone (Vib.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 3 (Perc. 3), Piano (Pno.), M. K. (M. K.), Soprano (Sop.), Alto (Alt.), Tenor (Ten.), Bass (Bas.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (Db.).

Woodwinds: Fl., Ob., Bn. Cl., and Bsn. all play chromatic lines starting at *mp* and ending at *p*.
Brass: Hn. and C Tpt. play a melodic line starting at *p* and ending at *p*. Tbn. plays a sustained *pp* line.
Strings: Vln. I, Vln. II, Vla., Vlc., and Db. play a melodic line starting at *p* and ending at *p*.
Percussion: Perc. 1, 2, and 3 play rhythmic patterns. Perc. 2 includes Tubular Bells and Tamtam (medium mallets).
Vocalists: Sop. and Alt. sing the lyrics: "of yours must fill" and "or else my project fails".
Tempo and Dynamics: The tempo is marked "Slow". Dynamics range from *pp* to *sf*.
Rehearsal Markers: A circled "1" is located above the first system, and a circled "1" is located above the second system.

10:55
2

11:03
3

FL.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Vib.

Crotales medium mallets)
Medium → East → Medium

Perc. 1 *mp*

Perc. 2 Tubular Bells Medium *mp*

Perc. 3 $\frac{2}{4}$ ♩ - 40 *p* *pp* *pp*

Pno.

M. K. *pp* *p*

Very Slow

Sound 1

Sop. $\frac{2}{4}$ ♩ - 40 *mp* *p* *mp*
whi - ch wa - - s to please

Alt. $\frac{2}{4}$ ♩ - 40 *mp* *p* *mp*
whi - ch wa - - s to please

Ten. $\frac{2}{4}$ ♩ - 40 *mp* *p* *mp*
whi - ch wa - - s to please

Bas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl. $\frac{2}{4}$ ♩ - 40 *pizz* *mp* *mp*

Db. $\frac{2}{4}$ ♩ - 40 *mp* *pizz* *mp*

11-13
4

The score is divided into two systems by a vertical dashed line. The first system (measures 11-13) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (C Tpt.), Trombone (Tbn.), Vibraphone (Vib.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 3 (Perc. 3), Piano (Pno.), M. K. (M. K.), Soprano (Sop.), Alto (Alt.), Tenor (Ten.), Bass (Bas.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (Db.). The second system (measures 14-16) includes parts for Horn (Hn.), Trumpet (C Tpt.), Trombone (Tbn.), Bass (Bas.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (Db.).

Tempo and dynamics markings include *Slow*, *p*, *mp*, *pp*, *mf*, and *pp*. The vocal line (Bas.) includes lyrics: "As you from crimes would par - don'd be".

11:30

5

11:35

6

11:45

Fl. *pp*
 Ob.
 B♭ Cl.
 Bsn.
 Hn.
 C Tpt.
 Tbn.
 Vib. *mp* *p* *pp* *Very Slow*
 Perc. 1 *p* *pp* *Very Slow*
 Perc. 2
 Perc. 3
 Pno. *p* *pp* *Very Slow*
 M. K.
 Sop.
 Alt.
 Ten.
 Bas. *mp* *Very Slow*
 let your indulgence set me free
 (14 tone)
 Vln. I *pp* *ppp*
 Vln. II *pp* *ppp*
 Vla. *pp* *ppp*
 Vlc. *pp* *ppp*
 Db. *pp* *ppp*

ANEXO VII

Interferência Sonora 3.3
para violino, violoncelo, narrador, vídeo e tape

|Partitura|

INTERFERÊNCIA SONORA 3.3

for violin, cello, narrator, video and tape

João F. Ferreira

POEMS

O que é o Espaço?

*O que é o espaço
senão o intervalo
por onde o pensamento desliza
imaginando imagens?*

*O biombo ritual da invenção
oculta o espaço intermédio
o interstício
onde a percepção se refracta*

*Pelas imagens
entramos em diálogo
com o indizível*

O decifrador de imagens

*O decifrador de imagens
persegue um fantasma de vestígios
como Ulisses amarrado
ao querer do conhecer*

*A descoberta é invenção provisória:
as vozes não se vêem
o que se vê não se ouve*

*A imaginação
ergue-se do arripio da sombra
guerrilha entre parênteses
ergue-se da constante chacina
procurando outra coisa
outra causa
o outro lado do ver*

NOTES

p.n. posizione normale (normal position of the bow)

n. normale (playing with the bow and in the normal position)

s.p. sul ponticello

s.t. sul tasto

c.l.b. col legno batuto

Slow / Medium / Fast tempo indications; the goal is to search for an individual notion of tempo

On cue violinist and cellist move forward after a text cue from the narrator (cues are indicated in the narrator line)

x2 play the repeat sections only twice; no need for a cue to move forward

The indications of time are used to help the musicians at the performance; they are not exactly defined. It is expected for the narrator to recite in his own tempo, with no concern of the musicians role. All sections are prepared to respond musically of what is being recite.

Interferência Sonora 3.3

for violin, cello, narrator, video and tape

João F. Ferreira

0:00

1:30

1:50

Narrator

Violin

Cello

Tapes

Videos

Tape_1 on

Video_1 on

"A descoberta é invenção provisória. As vozes não se vêem, o que se vê não se ouve."

(Loop: "As vozes não se vêem, o que se vê não se ouve")

2:50

2:00

2:40

2:50

Narr.

Vln.

Vc.

Tp.

Vid.

Tape_1 on

Video_1 on

Video_2 off

"O que é o espaço?"

On cue

Sf *mp* *p* *Sf* *mp* *p* *Sf* *mp* *p* *Sf* *mp* *p*

Slow *Slow*

9

Score for page 39, measures 1-16. The score includes parts for Narrator (Narr.), Violin (Vln.), Violoncello (Vc.), Trumpet (Tp.), and Video (Vid.).

- Narr.:** Features a series of rectangular pulses. A box labeled "Slow" with a double-headed arrow spans measures 1-4. A circled "x2" is placed above the pulses in measures 5-6 and 11-12.
- Vln.:** Contains a melodic line starting with a *mf* dynamic, followed by *p* dynamics. A circled "x2" is placed above the line in measures 5-6 and 11-12.
- Vc.:** Features a melodic line with *p* and *mp* dynamics. A circled "x2" is placed above the line in measures 5-6 and 11-12.
- Tp.:** Shows a series of rectangular pulses with *p* and *mp* dynamics.
- Vid.:** Shows a series of rectangular pulses with *p* and *mp* dynamics.

Measure 16 contains a double bar line with two parallel slashes (//) below it.

Score for page 43, measures 17-24. The score includes parts for Narrator (Narr.), Violin (Vln.), Violoncello (Vc.), Trumpet (Tp.), and Video (Vid.).

- Narr.:** Features a series of rectangular pulses. A circled "0'000'" is placed above the first pulse in measure 17. A circled "x2" is placed above the pulses in measures 18-19.
- Vln.:** Contains a melodic line with *mp* and *p* dynamics. A circled "x2" is placed above the line in measures 18-19.
- Vc.:** Features a melodic line with *mp* and *p* dynamics. A circled "x2" is placed above the line in measures 18-19.
- Tp.:** Shows a series of rectangular pulses with *mp* and *p* dynamics.
- Vid.:** Shows a series of rectangular pulses with *mp* and *p* dynamics.

Measure 24 contains a double bar line with two parallel slashes (//) below it.

Technical annotations on the right side of the page:

- [Tape_1 off]
- [Tape_2 on]
- [Video_2 off]
- [Video_3 on]

47

1'00"

1'10"

Narr. "A imaginação ergue-se do arrepio da sombra guerrilha entre parênteses ergue-se da constante chacina procurando outra coisa outra causa o outro lado do ver"

Vln.

Vc.

Tp.

Vid. ("A imaginação ergue-se do arrepio da sombra")

Video_4 on

52

1'25"

1'30"

2'20"

2'30"

Narr. "Procurando outra causa procurando outro lado do ver"

Vln.

Vc.

Tp. (Loop: "As vezes não se vêem, o que se vê não se ouve")

Vid. (fade out)

Video_4 off

Video_2 off

Video_3 off

ANEXO VIII

False Entropy
para clarinete baixo e tape

|Partitura|

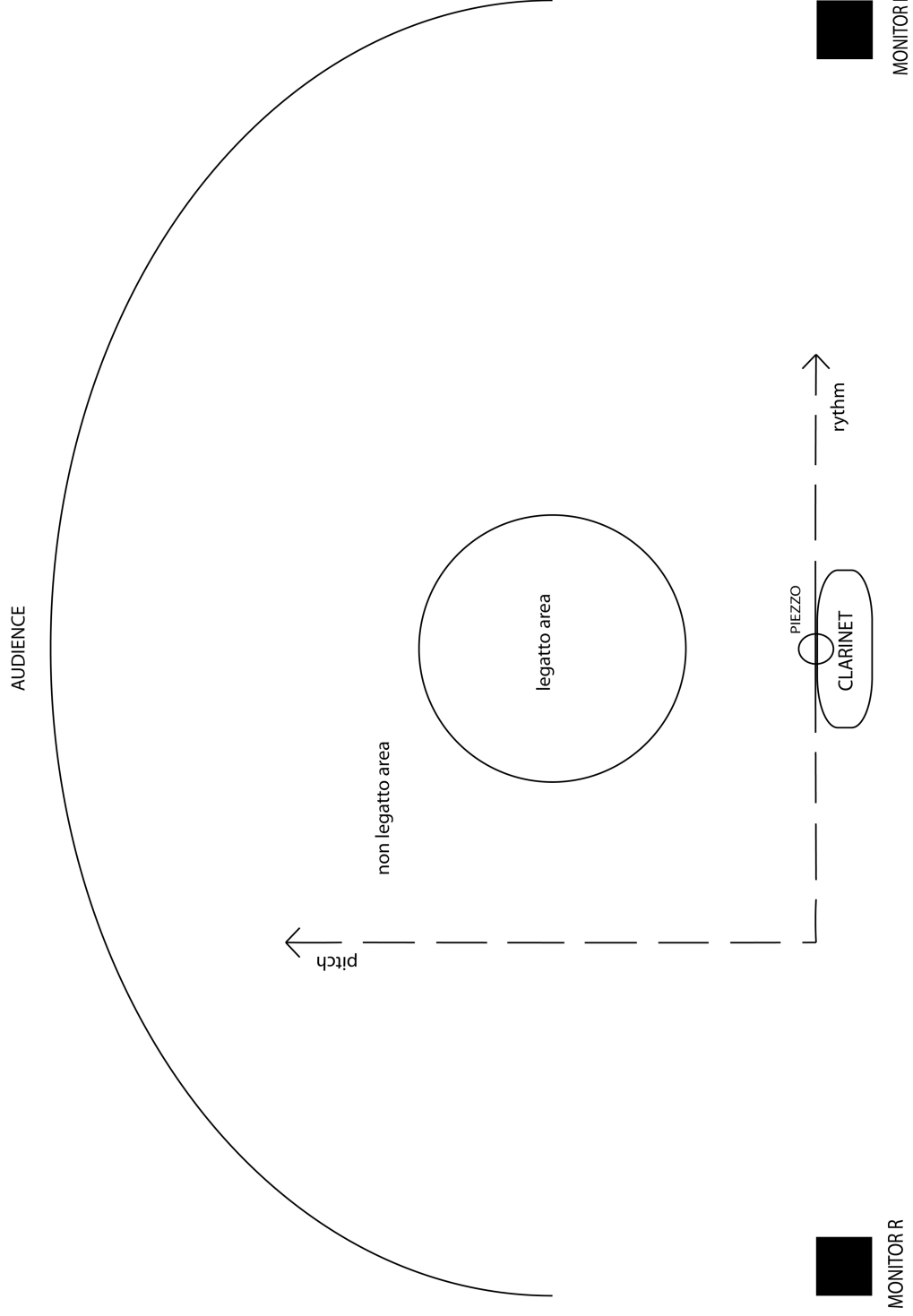
FALSE ENTROPY

for bass clarinet and tape

João F. Ferreira

for Frederic Cardoso

Entropy [noun] *Physics* a thermodynamic quantity representing the unavailability of a system's thermal energy for conversion into mechanical work, often interpreted as the degree of disorder or randomness in the system.




NOTES

Score

- . score in C for mouthpiece and barrel sections; for all the other sections the score is transposed in Bb
- . all graphics that do not refer specific pitches are to be melodically improvised (based on the range allowed in that section)
- . for mouthpiece and barrel sections:
 - pitch are not accurate; it is only an approximated result
 - *ossia*: only if it's not possible to play the regular version
- . electronics graphics (*tapes*) are only graphic illustrations of the content of each *tape*

~~~~~ small vibration with the hand in front of the *bell*

 allowed range to improvise

*n. l.* non legato  
*l.* legato

### Electronics

- . near the clarinet's box must be placed a *piezzo* microphone to be triggered by the clarinetist whenever he needs to move forward with the *tapes*
- . two speakers (*stereo*) placed in the limits of the clarinetist theatrical space

### Graphics

- . each graphic has numbered sections that correspond to the sections of all the musical moments
- . the indicated durations are referred to the duration of each musical moment
- . must be defined a total area of the physical space (i.e. *legato* and *non legato* spaces) with the light design in the stage
- . the graphics in the beginning of each moment are merely illustrative
- . for the final graphic it is expected that the clarinetist choose 6 or 7 sections (with or without repetition) starting in "a" and finishing in "f"

### Theatrical movements

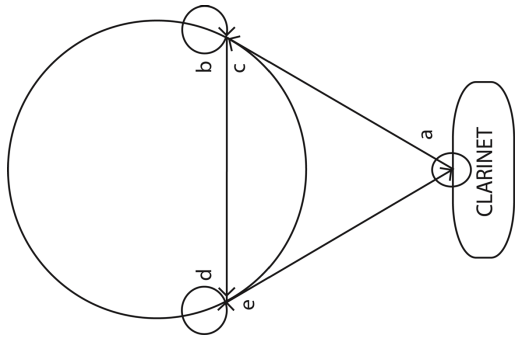
- . all the indications are to be considered by the clarinetist
- . those indications in the score do not respect the exact moments for the actions; it must happen somewhere during that moment
- . before the performance the clarinet must be separated in parts inside the box



# False Entropy

for bass clarinet solo and tape

João F. Ferreira



MOUTHPIECE  
score in C  
until \*

-30 seg.

*a* = 132 | ♩ = 66

*mf* *p* *mf* *pp*

Theoretical gestures

on stage, quietly, searches for clarinet's case

open the case and pick up only the mouthpiece

amused, starts playing showing to everyone all the funny sounds: spinning to both sides (left and right sides of the clarinetist)

Tape 1

Tape



*b* *c*

*sf* *mf* *mp* *p* *sf* *mp* *p* *sf* *mp* *p* *f*

turn around with one foot on the ground

head down: rise head only with crescendos

T. G.

T.

*rit.* d *a tempo*

turn around with one foot on the ground

T. G.

T.

e  $\text{♩} = 120 \mid \text{♩} = 60$

*accel.*  $\text{♩} = 132 \mid \text{♩} = 66$

repeat "e" gesture

T. G.

T.

hit the ground strongly with one foot to start "tape 2"

Tape 2

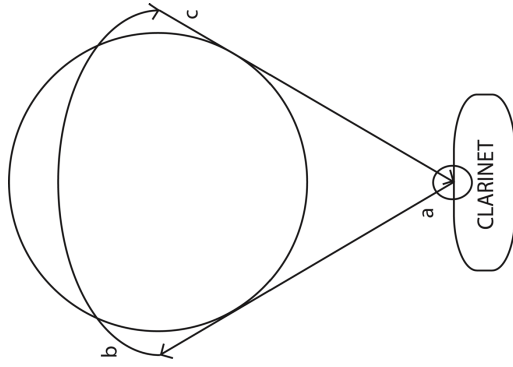
(*senza tempo*)

put barrel (try several times to mount it on top of the mouthpiece like discovering it)

T. G.

T.





BARREL

**a** ♪ = 144 (♩ = 72)

*rit.*

*ff* *mf* *ff*

T. G.

spinning to both sides; head goes up and down; mechanical movements



**b** ♪ = 120 (♩ = 60)

*mf* *ff* *mf* *sf* *sf*

T. G.

T. G.

T.

♪ = 80 (♩ = 40)

*mp* *f* *p* *pp* *mp* *pp* *p* *mp*

*accel.*

T. G.

head down; rise head only with crescendos

T. G.

T.

$\text{♩} = 120$  [ $\text{♩} = 60$ ]

**C**

T. G.

T.

spinning to both sides;  
head goes up and down; mechanical movements

*rit.* *molto rit.*

*mf* *f* *mp* *mf* *mp* *p* *mf* *pp*

*stop all movements; look again to clarinet's case*

*slow down all movements gradually*

Tape 3

T. G.

T.

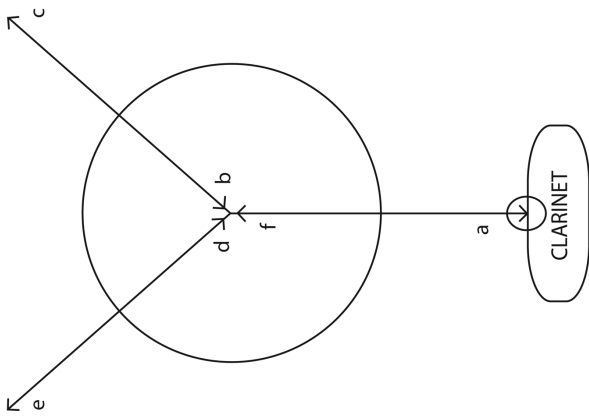
*(senza tempo)*

~30 seg.

T. G.

T.

put first joint (try several times to mount it on top of the barrel like discovering it)



FIRST JOINT

a

$\text{♩} = 120 \text{ (} \text{♩} = 60 \text{)}$

*p* *pp* *sf p* *pp* *pp*

move (faster) back and forwards until "b"

T. G.

T.

*mf* *pp* *sf* *p*

b

*mf* *f*

head down: rise head only with crescendos

jump and then play the note with head up

move backwards until "d"

T. G.

T.

d

*mf* *sf > p* *mf*

jump and then play the note with head up

move forwards while playing notes; move backwards on rests

T. G.

T.

False Entropy

6

Musical score for Tuba (T. G.). The score consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked with a piano (*p*) dynamic. A box labeled 'e' is placed above the first measure. A large dashed oval encompasses the first two measures. A second large dashed oval encompasses the last two measures. A horizontal line with a downward-pointing arrow is positioned below the staff, with the text "move backwards until 'r'" written underneath it.

T. G.

T.

Musical score for Tuba (T. G.). The score consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked with a piano (*p*) dynamic. A box labeled 'f' is placed above the first measure. A large dashed oval encompasses the first two measures. A second large dashed oval encompasses the last two measures. A horizontal line with a downward-pointing arrow is positioned below the staff, with the text "move (faster) back and forwards until 'Tape 4'" written underneath it.

T. G.

T.

Musical score for Tuba (T. G.). The score consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked with a piano (*p*) dynamic. A box labeled 'f' is placed above the first measure. A large dashed oval encompasses the first two measures. A second large dashed oval encompasses the last two measures. A horizontal line with a downward-pointing arrow is positioned below the staff, with the text "play the last note and start 'Tape 4' with a single movement. getting the clarinet close to the microphone" written underneath it. An arrow labeled "Tape 4" points to the right from the end of the staff.

T. G.

T.

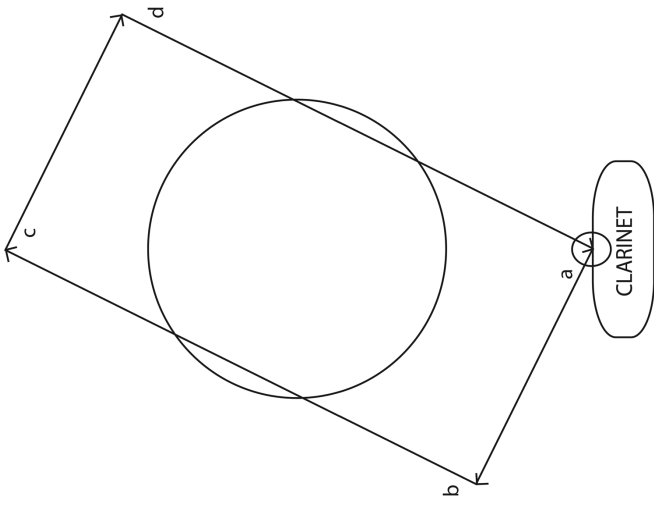
Musical score for Tuba (T. G.). The score consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked with a piano (*p*) dynamic. A box labeled 'f' is placed above the first measure. A large dashed oval encompasses the first two measures. A second large dashed oval encompasses the last two measures. A horizontal line with a downward-pointing arrow is positioned below the staff, with the text "(senza tempo)" written underneath it.

T. G.

T.

put second joint (try several times to mount it on top of first joint like discovering it)





SECOND JOINT

a

♩ = 144 [♩ = 72]

musical score for T. G. and T. with dynamics *mf*, *mp*, *f* and performance instructions: "play with the clarinet on the left side of the body, back and forwards (on lower notes)".

T. G.

T.

musical score for T. G. and T. with dynamics *mp*, *mf*, *f*, *sf*, *mf*, *mp* and performance instructions: "rit.", "molto rit.", and "n. l.". Includes a box 'b' with the tempo marking "♩ = 80 [♩ = 40]".

T. G.

T.

musical score for T. G. and T. with dynamics *mf*, *p*, *sf*, *mf*, *sf*, *mf*, *mf*, *mf* and performance instructions: "accel.", "head down: rise head only with crescendos", and "bigger steps and then stop:".

T. G.

T.

**c**  $\text{♩} = 100 \mid \text{♩} = 50$  *accel.*

*f* *mf* *f* *p* *f* *p* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

stop all movements:  
circular movements with clarinet in front

play with the clarinet on the right side of the body, back and forwards  
(on higher notes)

T. G.

**d**  $\text{♩} = 152 \mid \text{♩} = 7(6)$

*f* *mf* *f* *p* *mf* *mp* *f* *mf* *mp* *f* *sf*

head down: rise head only with crescendos

T. G.

$\text{♩} = 120 \mid \text{♩} = 60$

*f* *sf* *mf* *mp* *mf* *mp* *p* *sfz*

play the note and go to  
clarinet's case anxious to  
see if there's another piece

Tape 5

T. G.

*(seiza tempo)*

*f* *sf* *mf* *mp* *mf* *mp* *p* *sfz*

put bell (try several times to mount it on top of second joint like discovering it)

T. G.

T.



~10 seg. , ~10 seg. , ~5 seg. , ~10 seg.

*pp* *mp* *mf*

clarinet: continuous up and down along with the melodic line stop all movements

T. G.

T.

~10 seg. , ~5 seg. , ~5 seg. , ~15 seg.

*pp* *mf* *mp* *mf*

clarinet: continuous up and down along with the melodic line walking around the "legato area" and getting close to the "non legato area"

T. G.

T.

(1x = 10 seg.)

(repeat this section until fade out on tape)

*ff* *f* *sfz* *mf* *f* *ff* *f* *mf* *ff*

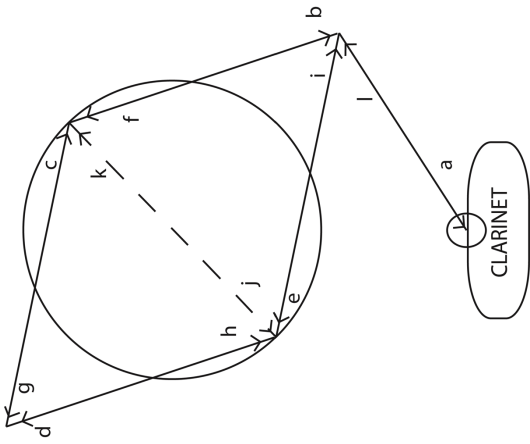
clarinet: continuous up and down along with the melodic line walking around the "legato area" and getting close to the "non legato area"

run and walk on the "non legato area" with energy: random gestures

slow down all movements along with "fade out" on tape: look to clarinet case to search for other pieces while playing

T. G.

T.



(choose a sequence of 6 or 7 lines maximum (with or without repetition), starting on "a" and ending on "j")

**d**  $\text{♩} = 80 \text{ | } \text{♩} = 40 \text{ |}$

*mf* *sf* *mf* *p* *mf* *sf*

move very quickly during notes

Tape 6

T. G. T.

**b**  $\text{♩} = 144 \text{ | } \text{♩} = 72 \text{ |}$

*ff* *mp* *ff*

rit.

slow down mechanical movements

T. G. T.

spinning to both sides;  
head goes up and down, mechanical movements

$\text{♩} = 120 \text{ | } \text{♩} = 60 \text{ |}$

*mp* *ff* *sf* *mp* *mf* *p* *sf* *sf*

move (faster) forwards while playing notes;  
move backwards slowly on rests

T. G. T.



accl.  $\text{♩} = 144 \text{ } | \text{♩} = 72]$

hit the floor with two feet separately

T. G.

T.

$\text{♩} = 144 \text{ } | \text{♩} = 72]$

move (faster) forwards while playing notes;  
move backwards slowly on rests

T. G.

T.

head down; rise head only with crescendos

T. G.

T.

$\text{♩} = 120 \text{ } | \text{♩} = 60]$

turn around with one foot on the ground

T. G.

T.

**g**  $\text{♩} = 120 \text{ [ } \text{♩} = 60 \text{]}$

turn around with one foot on the ground  
 move forwards while playing notes;  
 move backwards on rests

head down; rise head only with crescendos

T. G.

**h**  $\text{♩} = 144 \text{ [ } \text{♩} = 72 \text{]}$  *rit.*  $\text{♩} = 120 \text{ [ } \text{♩} = 60 \text{]}$

move very quickly during notes

T.

T. G.

**i**  $\text{♩} = 144 \text{ [ } \text{♩} = 72 \text{]}$

spinning to both sides

T.

T. G.

**l**  $\text{♩} = 144 \text{ [ } \text{♩} = 72 \text{]}$

move (slowly) forwards while playing notes;  
 move (faster) backwards on rests

T.

T. G.

T.

*sf* *mp* *p* *pp*

head down: rise head only with crescendos

T. G.

T.

*p* *pp* *p* *ppp*

swing the clarinet randomly

T. G.

T.

*pp* *f* *mf* *pp* *f* *ff* *f* *ff* *f*

head down: rise head only with crescendos

T. G.

T.

*sfz* *mf* *f* *sfz* *mf* *f* *sfz* *ff* *f* *sfz* *ff*

move very quickly during notes

T. G.

T.

Tape 7

shake the clarinet strongly before and during the play, end with the head up

## ANEXO IX

*Framework: unknown*  
para violino solo

|Pintura|





## **ANEXO X**

*Framework: unknown*  
para violino solo

|Coleções de notas|

Coleção 1

Musical notation for Coleção 1, consisting of two staves. The upper staff (treble clef) contains three notes: a whole note on the second line (F4), a whole note on the second space (G4), and a whole note on the third line (A4). The lower staff (bass clef) contains two notes: a whole note on the first space (F3) and a whole note on the second space (G3).

Coleção 2

Musical notation for Coleção 2, consisting of two staves. The upper staff (treble clef) contains three notes: a whole note on the second space (G4), a whole note on the second line (F4), and a whole note on the first space (E4). The lower staff (bass clef) contains two notes: a whole note on the first space (F3) and a whole note on the second space (G3).

Coleção 3

Musical notation for Coleção 3, consisting of two staves. The upper staff (treble clef) contains three notes: a whole note on the second space (G4), a whole note on the third line (A4), and a whole note on the third space (B4). The lower staff (bass clef) contains two notes: a whole note on the first space (F3) and a whole note on the second space (G3).

Coleção 4

Musical notation for Coleção 4, consisting of two staves. The upper staff (treble clef) contains three notes: a whole note on the second space (G4), a whole note on the third space (B4), and a whole note on the fourth space (C5). The lower staff (bass clef) contains two notes: a whole note on the first space (F3) and a whole note on the second space (G3).

Coleção 5

Musical notation for Coleção 5, consisting of two staves. The upper staff (treble clef) contains three notes: a whole note on the second space (G4), a whole note on the third space (B4), and a whole note on the fourth space (C5). The lower staff (bass clef) contains two notes: a whole note on the first space (F3) and a whole note on the second space (G3).

## **ANEXO XI**

*Framework: unknown*  
para violino solo

|Partitura|



# FRAMEWORK: UNKNOWN

for violin solo

João F. Ferreira

for Carla Santos



Framework: *unknown* is based on the painting "Untitled" by Carla Santos

## NOTES

*p.n.* posizione normale (normal position of the bow)

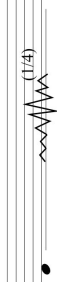
*n.* normale (playing with the bow and in the normal position)

*s.p.* sul ponticello

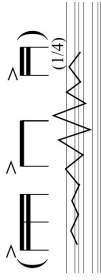
*s.p.e.* sul ponticello eccessivo

*s.t.* sul tasto

All sections are to be played respecting tempo indications (“(~10 sec.)”) except on *senza misura* (section with no measure, to be played freely)



Play the note indicated and then vary (freely) until ¼ tone up and down of the original note



Do the same action indicated in the previous graphic, adding rhythm and accentuations indicated above the graphic



# Framework: unknown

for violin solo, based on the painting "Untitled" by Carla Santos

João F. Ferreira

Calm

(~15 sec.)

s.t. (*poco legno*)  
IV / III

*ppp*

*simile*

(~15 sec.)

(~15 sec.)

(*senza misura; irregular timing*)  
*p.n.*

*p < mf* *p < mf* *p < mf* *p < mf* *p < mf*

(~15 sec.)

(~15 sec.)

s.t. (*poco legno*)

*ppp*

(~15 sec.)

(~15 sec.)

(*senza misura*)  
*p.n.*

*p < mf* *p < mf* *p < mf* *p < mf* *p < mf*

s.t. (*poco legno*)

*ppp*

(~15 sec.)

(~15 sec.)

(*senza misura*)  
*p.n.*

*p < mf* *p < mf* *p < mf* *p < mf* *p < mf*

*ppp*

accel. - - - - - rit.

s.t. III

*pp*

(-7 sec.)

*s.t. (poco legno)*

(senza misura)  
*p.n.*

*pp*

*p*

*III*

*accel.*

**Excited**

*s.p.*

*p*

*pp*

(-7 sec.)

*s.t. (poco legno)*  
*III / II*

(1/4)

(1/4)

(1/4)

(senza misura)  
*s.p.*

*p*

*(mf)*

*p*

*(mf)*

*Prowl around forward/backward (-30 sec.); irregular timing*

*s.p.*

*mp*

*mf*

*mf*

(senza misura)  
*p.n.*  
*III / II*

*f*

*ff*

*p*

*(mf)*

*p*

*gloss.*

(1/4)

*Prowl around forward/backward (~30 sec.); irregular timing*

*s.p.* 0 *s.f.* *mf* *mp* *mf*  
*(senza misura)* *p.n.* III / II *g/iss.* *f* *sfz* *sfz*  
*gradually add pressure on the bow* → *max. bow pressure*

Very excited

*(~260) s.p.* *sfz* *f* *sfz* *f*  
*p.n.* *(senza misura)* *sfz* *f*

*(x3) (senza misura)* *sfz* *f* *mf*  
*p.n.*

*s.p.* *sfz* *f* *mp*  
*g/iss.*



The musical score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a melodic line marked *s.p.c.* (sotto voce), consisting of a few notes with a fermata over the final one. This is followed by a section of dense, rhythmic patterns, likely sixteenth notes, with dynamic markings *p*, *pp*, and *ppp* indicating a gradual decrease in volume. The piece concludes with a final melodic phrase marked *ppp* and a fermata.



## **ANEXO XII**

*Conversa com Carla Santos*  
*co-autora da obra Framework: unknown*

Carla Santos, *Framework: unknown*

**1| Qual é a ideia adjacente à criação da pintura para a obra *Framework: Unknown*?**

**CS:** *Era ideia inicial o uso delimitado de cores, restringindo-me apenas às cores primárias, incluindo nestas também preto e o branco. No entanto, ao longo que a tela foi sendo preenchida, deparei-me com a certeza de que não iria usar a cor amarela, passando a usar apenas quatro cores. O objectivo desta restrição (cinco cores, no início) era tentar explorar ao máximo as potencialidades dessas cores, por si só e em conjunto, partindo de uma base bastante simples. A decisão de não chegar a usar a cor amarela deveu-se à sensação de inquietação que fui sentindo gradualmente, apercebendo-me que essa cor iria de certa destruir a harmonia que estava a conseguir construir. Colocar ali amarelo produziria um choque bastante grande, que na altura não me pareceu viável. Estou arrependida? Não, porque gosto do efeito conseguido apenas com as outras cores. Teria a tela outro impacto no espectador e consequentemente no trabalho do compositor? Sem dúvida. Outro objectivo bastante óbvio para mim foi o da tentativa de transmitir a ideia de movimento, mas também a ideia de profundidade através do uso de várias camadas. O movimento foi conseguido através de pinceladas largas e rápidas em forma de círculo, círculos esses que se vão sobrepondo. O uso da cor escura em contraste com a clara ajudou também a criar o tal efeito de profundidade (afastamento e proximidade), mas nunca com a intenção de se deixar de perceber o que realmente acontece. Há igualmente um sentido de transparência em oposição a partes mais carregadas.*

**2| Como vê o processo colaborativo aplicado, onde um dos colaboradores apresenta primeiramente o seu resultado de forma a condicionar o trabalho dos restantes?**

**CS:** *Ficou decidido que tanto eu como o compositor não iríamos partilhar com o outro quaisquer que fossem as nossas ideias. É claro que logo após a conclusão da tela comecei a tirar as minhas conclusões e a pensar em que aspectos é que o meu trabalho poderia influenciar um compositor. De certa forma tentei pôr-me no lugar de um mero espectador, como se nada soubesse do processo que esteve por trás daquela criação.*

**3| Esse processo condicionou a sua criação artística? Como?**

**CS:** *Durante o processo de criação da tela, sinceramente não fui pensando que tal iria servir futuramente de guia para uma composição. Embora soubesse qual o seu propósito, decidi que não me iria deixar influenciar pelo mesmo. Assim, com as ideias de base que expliquei antes, fui deixando a minha imaginação e sentido estético fluir sem constrangimentos, nunca me preocupando com o som que a minha pintura pudesse produzir.*



**4| Qual é a sua análise quanto à obra *Framework: unknown*, criada a partir da sua pintura?**

*CS: Ao analisar a partitura, dois aspectos saltam à vista: o uso "abusivo" de glissandos e de harmónicos. Isto talvez se deva a uma tentativa de transmitir a ideia de constante movimento que a pintura produz no observador e daí essa mesma tentativa de o traduzir (o movimento) para a escrita musical e consequentemente pra a sua interpretação, uma vez que não me é permitido estagnar numa nota. Os harmónicos tornam a música mais inconcreta, e tal com são explorados ao longo da partitura, fazem com que esta adopte um carácter incerto, por vezes inquieto. No entanto, há alguns sítios em que notas reais são alternadas com estes harmónicos. Será uma tentativa de nos puxar para a realidade? Tal como as quatro linhas da tela nos puxam para algo de concreto, mas difícil de conseguir devido à energia centrípeta?*

**5| Considera que a interpretação do compositor para a criação musical correspondeu à ideia patente na pintura?**

*CS: Sim, pelo menos as nossas ideias caminharam no mesmo sentido, onde o movimento constante e a consciencialização forçada de algo que nos quer fugir (ou que tem o poder de nos transportar) estão bem patentes nas duas composições.*

**6| Em retrospectiva, o que poderia ser alterado neste tipo de processo colaborativo para que o resultado fosse melhorado?**

*CS: Talvez, para que tudo se interligasse de uma forma mais concreta e acertada, o processo de colaboração adoptado teria de ser outro. Mas neste caso, escolhemos não partilhar as nossas ideias, opiniões e interpretações a não ser no momento final. Tendo em conta isso, o resultado é bastante positivo, pois percebe-se que existem imensos paralelismos de interpretações e conclusões.*



## **ANEXO XIII**

### *Scrap*

para ator, electrónica em tempo real e tape

|Partitura|



# SCRAP

para ator, electrónica em tempo real e tape

João F. Ferreira

## NOTAS

- . o ator deve-se caracterizar como um compositor frustrado, que procura incessantemente um caminho para a sua mais recente composição
- . em palco devem existir 3 espaços:
  - o piano (com estante)
  - a mesa dos controladores (com várias partituras em cima da mesa e no chão)
  - a poltrona (com o gravador de mão)
- . na estante do piano deve ser colocado um microfone *piezzo* que capte a escrita na partitura (ver *patch "Scrap"*)
- . o ator deve dispor de um pedal *USB* que lhe permite ativar a *tape 1* (ver *patch "Scrap"*)
- . na mesa dos controladores devem ser colocados os restantes *piezzos* (ver *patch "Scrap"*) que captem o remexer das folhas e outros sons produzidos pelo ator na mesa
- . na poltrona deve ser colocado um microfone para captar a voz do ator (*texto 2*) (ver *patch "Scrap"*)

## TEXTO

### Texto 1 [cena 1] (pré-gravado)

*A coleção de notas parecia ficar estável. Se utilizar a sequência de 2<sup>as</sup> e 6<sup>as</sup> e...!?!?! Maldita mosca!! Retomando... 2<sup>as</sup> e 6<sup>as</sup>?? Ou eram 4<sup>as</sup> e 5<sup>as</sup>?? Tenho de rever isto... Em relação à secção intermédia... Parece muito estável. Talvez ainda a nota pedal tenha de sofrer alterações... Estava quase a chegar ao resultado... Se não fosse o maldito ruído do autocarro tinha conseguido memorizar a parte final... Amanhã tenho de voltar a tentar. O ritmo da estrutura harmónica é por onde tenho de começar. Por agora o ponto de partida que seja uma trovoadas... Grave, majestoso... Limpo? Hm... Perdi-me. Amanhã recomeço. Ah! E não esquecer... Comprar ovos!*

### Texto 2 [cena 3] (ator)

*Ruído! Isto é diferente... Isto é fantástico!! O controlo das relações sonoras intrínsecas ao espectro harmónico parece um fruto divino do Universo! Os intervalos dissiparam-se... parece que se perderam. Mas eles estão lá! E torcem-se e contorcem-se e transformam-se. Quais maiores e menores, e perfeitos e imperfeitos e ridícula e estupidamente perfeitos... Aqui sim, a música expande-se, envolve-se pelo espaço e encontra sítios...inexploráveis! Se o meu problema era a forma, então... Está formado! O problema agora é conter. É restringir isto para que a essência...essencial, perdure. Corto aqui, corto ali, e todo o piano se dilui. São aquelas frequências agudas e mesquinhas que refrescam esta secção, balanceadas pelos graves pesados, de uma espécie de esgoto fundo e cavernoso mas que ao mesmo tempo me limpam a alma. Até o autocarro aqui entrava. Será que passa outro agora? Não esquecer: ver os horários dos autocarros. Que experiência quase...Cageiana... Que noise silencioso!! Que poluição amazónica, extravagante e exótica... Uma poluição não poluente. É o início do fim!!*

Texto 3 [cena 3] (*ator, electrónica*)

- (*Ator*) - *Erro do Sistema! Erro do Sistema!*
- (*Electrónica*) - *Ó caixa de óculos, por favor reinstale o software.*
- (*Ator*) - *Caixa de óculos é a tua tia!*
- (*Electrónica*) - *A tia da máquina não é para aqui chamada. Por favor reinstale o software.*
- (*Ator*) - *Vou desligar e voltar a ligar... Não posso perder isto!!*  
- (*desliga o sistema assustado; máquina fala*)
- (*Electrónica*) - *Erro do Sistema! Por favor reinstale o software.*
- (*Ator*) - *Então!? Mas eu desliguei o sistema!*
- (*Electrónica*) - *Ah ah... por esta é que não esperavas... Já agora, que raio de música é aquela? Achas que isso é música ó óculinhos? Música é isto... (assobia). Erro do Sistema! (assobia). Erro do Sistema! (assobia)*



## SCRAP

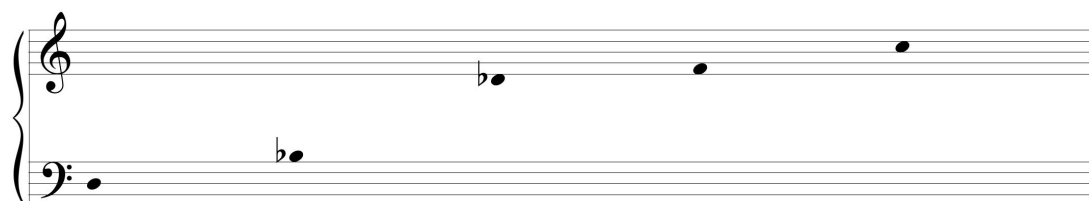
(para ator, electrónica em tempo real e tape)

### *Cena\_1* (ca. 2'00'')

- . ator entra em casa (tem vestido uma gabardine, e traz um guarda chuva), pega numa bebida e dirige-se para o seu estúdio de trabalho;
- . ouve, com um gravador de mão, as gravações sobre a sua mais recente obra ainda em desenvolvimento;
- . desanimado com o que ouviu, pega na partitura e desloca-se para o piano;
- . durante esta cena o ambiente é envolto em ruídos de várias fontes (p. ex. a lata de bebida, as folhas no chão, a porta a bater);

### *Cena\_2* (ca. 4'00'')

- . toca passagens dessa partitura no piano;
- . descontente com o resultado, rasga-a e desiste dela;
- . recomeça o trabalho numa nova partitura, improvisando com as notas da seguinte coleção (permitida em qualquer oitava):



- . desiste novamente;
- . [tape 1 on] – ouve uma nova ideia fruto da sua imaginação (início da *tape 1*) e proveniente desta mesma coleção;
- . experimenta-a no instrumento;
- . entusiasmado começa a anotá-la na partitura (captação da escrita pelo microfone de contacto);
- . é surpreendido pela ideia de conjugar na sua obra sons electrónicos (*tape 1*); desloca-se para a mesa dos controladores enquanto tenta cantar fragmentos da música; [tape 2 on];

- . produz sons e ruídos com recurso aos controladores articulados com a *tape 2*); [tape 1 off];
- . [tape 2 on] – procura registar no seu gravador as novas ideias; desloca-se (enquanto bebe a sua bebida deixada a meio) até ao espaço onde se encontra o gravador;

### Cena\_3 (ca. 4'00'')

- . lê o *texto 2* sentado na sua poltrona;
- . enquanto lê o texto, ouve-se (na *tape 2*) uma mensagem: “*Erro do sistema*”;
- . pára de ler; continua;
- . ouve-se novamente a mensagem;
- . pára de ler; continua;
- . ouve-se a mensagem: “*Erro do sistema, por favor reinstale o software*”;
- . desloca-se até à mesa dos controladores e, não conseguindo detectar a fonte do problema, manipula a mensagem na tentativa de a tornar parte da sua obra; [tape 3 on]; [tape 2 off];
- . *texto 3*;
- . frustrado e incapaz de resolver a situação sai de cena para ir comprar ovos;

## **ANEXO XIV**

*Conversa com António Parra e António Durães  
co-autores da obra Scrap*

## António Parra, *Scrap*

### 1| Como descreveria o processo colaborativo com o compositor e encenador para a criação de *Scrap*?

*AP: Em qualquer processo teatral, o trabalho de criação em colaboração com outros artistas passa sempre por propostas e cedências. Este não foi diferente. Como a proposta inicial partiu do compositor, houve, numa fase inicial, uma selecção de propostas que partiram dele. Numa segunda fase, eu e o compositor começámos então a fechar as ideias iniciais numa mais concreta, que serviu de base ao produto final. A intervenção do encenador surgiu numa fase final, em que as linhas orientadoras do objecto artístico estavam fechadas e precisavam de ser limadas. À sugestão do texto final também foi indispensável a presença do encenador, que possuía uma maturidade diferente nesse campo.*

### 2| Como interpreta o resultado final de *Scrap*?

*AP: Penso que este resultado final é uma boa mistura entre as diferentes áreas artísticas abordadas. Como esse era o objecivo inicial, parece-me que podemos estar satisfeitos com os resultados obtidos.*

### 3| Considera ter havido influências diretas e indirectas entre as artes envolvidas que condicionaram a criação? Quais?

*AP: Claro que sim. As influências não foram impostas, são algo que surge naturalmente no processo criativo. É o que faz o criador ter propostas que contornem as adversidades que o trabalho impõe. O actor tem uma linguagem diferente da do compositor e vice-versa. Complementando essas duas linguagens, nota-se bem a presença das influências de cada universo artístico. O compositor traz a linguagem musical, o actor a teatral. Depois cada um compõe o seu trabalho a partir do outro, ou seja, cada um influencia o outro. Daí podermos afirmar que existem influências directas e indirectas.*

### 4| Enquanto ator, quais são os pontos positivos e negativos deste tipo de colaboração artística?

*AP: O ponto positivo é podermos fugir do universo a que estamos habituados, em que normalmente se cria a partir de um texto, e podermos criar a partir da música. O texto surgiu posteriormente, em função da cena teatral e musical. Normalmente é o inverso e, desse ponto de vista, é bastante positivo experimentarmos algo assim.*

**5| Entende haver outro tipo de processo mais adequado?**

*AP: Não tenho opinião formada em relação a essa pergunta. Mas parece-me que este processo, para este tipo de trabalho, foi o adequado.*

**6| Em retrospectiva, o que poderia ser alterado neste tipo de processo colaborativo para que o resultado fosse melhorado?**

*AP: Apenas mais tempo de ensaio. Quanto mais longa a duração do produto final, mais trabalho dará. Neste projecto, especificamente, condicionados pelas limitações temporais, parece-me que produzimos a um bom ritmo.*

António Durães, *Scrap*

**1| Como descreveria o processo colaborativo com o compositor e ator para a criação de *Scrap*?**

*AD: Como um diálogo com pressuposto quase-comum. Se bem que o volume de informação fosse francamente diferente no início do trabalho, mais presente no compositor (era mensurado nele de forma diferente por ser autor-ignição do projecto) que no actor, logo que o "conhecimento" foi partilhado, passaram a estar em idênticas condições de diálogo.*

**2. Considera ter havido influências diretas e indiretas entre as artes envolvidas que condicionaram a criação? Quais?**

*AD: É normal uma certa contaminação, que decorre do diálogo estabelecido. Se o território lexical (digamos assim) não é comum, por serem áreas distintas, é inevitável que o diálogo comece por ser atribulado. Mas á medida que os encontros (ensaios) vão decorrendo, vai-se encontrando um espaço de comunicação justo. A ideia inicial, expressa de forma ainda incerta pelo compositor, foi sendo construída com recurso às duas linguagens em simultâneo, sendo cada uma delas, trampolim da outra. E é dessa articulação permanente que nasce este objecto.*

**3. Enquanto encenador, quais são os pontos positivos e negativos deste tipo de colaboração artística?**

*AD: Não encontro, na teoria, nenhum aspecto negativo que seja mensurável.*

*Primeiro que tudo, gostaria de valorizar o espaço de diálogo encontrado. Por entender que é desse diálogo, realizado em paridade, que resultam os objectos mais interessantes.*

**4. Entende haver outro tipo de processo mais adequado?**

**AD:** *Poucas vezes o processo é utilizado. Por razões diversas. A primeira delas prende-se com os caracteres diferentes das áreas em diálogo. Mais concentracionária e solitária uma que a outra (e estão em equação neste projecto, apenas estas, podendo, em teoria, pensar-se em outras linguagens). O processo mais utilizado é o dirigido por uma terceira pessoa. A utopia do trabalho colectivo, com níveis de relacionamento iguais, é isso mesmo, utópica. É sempre preciso que o "dono da ideia" conceda esse espaço, ainda que na prática, seja ele a desfazer os nós que se vão descobrindo, porque, enquanto autor, é dele também a "autoridade".*

**5. Em retrospectiva, o que poderia ser alterado neste tipo de processo colaborativo para que o resultado fosse melhorado?**

**AD:** *Provavelmente, o que sempre caracteriza este tipo de trabalhos: mais tempo, mais encontros, mais espaço para a experimentação, mais tempo para cultivar o erro, mais tempo para rejeitar as coisas que se vão encontrando, mais tempo para procurar a coisa seguinte, mais liberdade para procurar o que não se conhece, etc.*