

**INFLUÊNCIAS DA PERFORMANCE NA MÚSICA ENTRE 1970 E 90 EM
PORTUGAL: JORGE PEIXINHO, CLOTILDE ROSA, EDUARDO SÉRGIO**

MARIA BEATRIZ DE MATOS VITAL SERRÃO

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais
Área de Especialização em Musicologia Histórica**

20 DE ABRIL DE 2011



[DECLARAÇÕES]

Declaro que esta tese/dissertação /trabalho de projecto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Maria Beatriz de Matos Vital Serrão

Lisboa, 20 de Abril de 2011

Declaro que esta Dissertação / Relatório / Tese se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

O(A) orientador(a),

Lisboa, de de

AGRADECIMENTOS

Apresento os meus agradecimentos à Professora Doutora Paula Gomes Ribeiro, pelo aconselhamento competente e dedicado à elaboração desta dissertação.

Agradeço igualmente ao Professor Doutor Mário Vieira de Carvalho pela entrevista esclarecedora que me concedeu em conjunto com João Romão; bem como o apoio que este colega me facultou.

O meu reconhecimento vai também para os compositores e intérpretes que me receberam e forneceram informações e materiais indispensáveis a este estudo, Clotilde Rosa, Eduardo Sérgio, Paulo Brandão, Catarina Latino, Maria João Serrão, José Lopes e Silva.

INFLUÊNCIAS DA PERFORMANCE NA MÚSICA ENTRE 1970 E 90 EM PORTUGAL: JORGE PEIXINHO, CLOTILDE ROSA, EDUARDO SÉRGIO

MARIA BEATRIZ DE MATOS VITAL SERRÃO

PALAVRAS-CHAVE: Música portuguesa, século XX, performance, teatralização da música.

RESUMO: A presente dissertação consiste num estudo dos elementos de performance que foram integrados em obras de composição musical e espectáculos de carácter multimedia, em Portugal, nas décadas de 70 a 80 do século XX. Centra-se no estudo de obras dos compositores Jorge Peixinho e Clotilde Rosa e do artista plástico Eduardo Sérgio, apontando a especificidade de cada um e os aspectos estéticos em que se identificam. Como exemplos paradigmáticos desta opção, foram escolhidas para análise as obras *Récitation II* (1971) e *Voix* (1972) de Peixinho, *Jogo Projectado I* (1979), *Jogo Projectado II* (1981) e *Hellas I* (1982) e *II* (1985) de Clotilde Rosa e os espectáculos intermedia *Cuboversuesfera* (1976) e *Amag'arte* (1986) de Eduardo Sérgio. Inclui uma contextualização histórica e estética da performance a nível internacional e nacional.

**PERFORMANCE INFLUENCES ON MUSIC FROM 1970 TO 90 IN
PORTUGAL: JORGE PEIXINHO, CLOTILDE ROSA, EDUARDO SÉRGIO**

MARIA BEATRIZ DE MATOS VITAL SERRÃO

KEYWORDS: Portuguese music, twentieth-century, performance, theatrical music.

ABSTRACT: The present dissertation consists of a study of the performance elements integrated in musical compositions and multimedia events from 1970 to 90 in Portugal. It focuses the work of composers Jorge Peixinho and Clotilde Rosa and visual artist Eduardo Sérgio, pointing out the particular aspects of each one and their aesthetic affinities. As paradigmatical examples, were chosen Jorge Peixinho *Récitation II* (1971) and *Voix* (1972), Clotilde Rosa *Jogo Projectado I* (1979), *Jogo Projectado II* (1981), *Hellas I* (1982) e *II* (1985) and Eduardo Sérgio *Cuboversuesfera* (1976) e *Amag'arte* (1986). It includes a historical and aesthetic overview of performance in an international and a national context.

ÍNDICE

Preâmbulo	vii
INTRODUÇÃO	1
Capítulo I: A performance nas décadas de 70-80 do século XX	4
I.1. O conceito de performance: elementos históricos e estéticos	4
I.2. A performance em Portugal: contextualização	17
Capítulo II: Elementos performativos na criação musical e no espectáculo multimedia	27
II. 1. Música e performance: Jorge Peixinho	32
II. 1.1. <i>Recitação II</i> (1971)	34
II. 1.2. <i>Voix</i> (1972)	42
II. 2. Música e poesia: Clotilde Rosa	52
II. 2.1. <i>Jogo Projectado I</i> (1979)	54
II. 2.2. <i>Jogo Projectado II</i> (1981)	56
II. 2.3. <i>Hellas I e II</i> (1982 e 1985)	73
II. 3. Criações intermedia: Eduardo Sérgio	79
II. 3.1. <i>Cuboversusesfera</i> (1976)	81
II. 3.2. <i>Amag'arte</i> (1986)	84
CONCLUSÃO	91
BIBLIOGRAFIA	95
ANEXOS	111
Anexos I: Textos e programa	
Anexos II: Partituras	

Preâmbulo

As razões fundamentais que me levaram a escolher o tema desta tese de Mestrado prendem-se com a minha experiência vivida como percussionista profissional, na área da música contemporânea e do teatro musical. Este percurso relaciona-se, sem dúvida, com memórias de infância de concertos do Grupo de Música Contemporânea a que assisti, em que os músicos, na sua execução musical, actuavam teatralmente de modo não convencional em cena, e que me deixaram uma marca decisiva condicionante de opções futuras.

Com efeito, depois de um início de formação como percussionista com o Prof. Júlio Campos no Conservatório Nacional de Lisboa, continuei a minha formação no Conservatoire National de Rueil-Malmaison, na classe de percussão do Prof. Gaston Sylvestre. Uma das características desta classe era uma forte incidência no estudo do repertório contemporâneo, nomeadamente de música de câmara, de obras solistas e de teatro musical. Esta opção era em grande parte devida ao facto de este professor ser igualmente músico profissional, membro do Trio Le Cercle (com Jean-Pierre Drouet e Willy Coquillat) que com frequência criava obras a ele dedicadas de compositores como Kagel, Aperghis, Globokar, Batistelli, Drouet. Uma outra característica, para além da exigência técnica, era a pesquisa sistemática para a produção de som. Esta pesquisa implicava uma consciencialização da fisicalidade do percussionista que se manifestava através do uso do peso do corpo e do movimento gestual para a realização do som na sua máxima amplitude harmónica. A realização das obras com esta preocupação inerente, juntamente com a disposição espacial necessária à execução dos instrumentos de percussão, conduzem ao desenvolvimento de uma gestualidade e de um movimento que se podem considerar coreográficos. A formação e a realização profissional nesta área que fazem parte da minha experiência artística, em que tive oportunidade de executar obras dos géneros referenciados, de vários compositores, inclusivé portugueses, em concertos e em espectáculos cénico-musicais, são a motivação, tal como referi, da escolha do tema desta tese.

INTRODUÇÃO

Nesta dissertação propomo-nos realizar o estudo dos elementos de performance que foram integrados em obras de composição musical e espectáculos de carácter multimedia, em Portugal, nas décadas de 70 a 80 do século XX, espaço temporal paradigmático das transformações que as artes, em geral, sofreram. Dado que se trata de um tema abrangente no período a que se reporta, organizámos esta dissertação começando por referir, no capítulo I “A performance nas décadas de 70-80 do século XX”, os aspectos mais gerais do conceito de performance. Com esse objectivo, citamos definições propostas por diferentes autores, alguns dos quais foram igualmente agentes práticos dos eventos que definem, como é o caso de John Cage a nível internacional e de Ernesto de Sousa a nível nacional. Propusemo-nos ainda elaborar uma síntese histórica e estética sobre a contextualização internacional da performance, apontando os intervenientes mais activos e influentes no desenvolvimento deste género. Foi nossa intenção igualmente recuar a criadores que, através das suas propostas artísticas ou conceptuais, deram azo a que se abrissem novos campos de acção que se repercutiram nas correntes estéticas do período a que nos referimos, tais como Luigi Russolo, Marcel Duchamp e Erik Satie. Para tal apoiámo-nos, sobretudo, em publicações de referência nesta matéria, das quais destacamos alguns autores: Philip Auslander (1987), Renato Cohen (2002), John Glusberg (1987), Rosalee Goldberg (2001,1981), Arnaud Labelle-Rojoux (1988), Olivier Lussac (2004). Seguidamente procurámos compreender a influência deste género no contexto português, referindo alguns dos primeiros acontecimentos nesta área, os seus promotores e intervenientes. Neste contexto constatámos a recorrência da interacção da música com outras áreas artísticas, tais como a poesia experimental e as artes plásticas, facto que nos levou a realçar a acção destas no panorama artístico deste período. Em consequência, nesta matéria, apoiámo-nos preferencialmente nos seguintes autores: Eugénio de Melo e Castro (1977), Ana Hatherly (1981), Ernesto de Sousa (1998).

No capítulo II, “Elementos performativos na criação musical e no espectáculo multimedia”, centrámo-nos no estudo de obras dos compositores Jorge Peixinho e Clotilde Rosa e do artista plástico Eduardo Sérgio, apontando a especificidade de cada um e os aspectos estéticos em que se identificam. Como exemplos paradigmáticos desta opção, escolhemos as obras *Récitation II* e *Voix* de Peixinho, *Jogo Projectado I*, *Jogo Projectado II* e *Hellas I e II* de Clotilde Rosa e os espectáculos intermedia *Cuboversuesfera* e

Amag'arte de Eduardo Sérgio. Para melhor entendimento destas obras no contexto da criação artística portuguesa na época, recorreremos aos testemunhos, comentários e críticas de algumas das personalidades que acompanharam este processo e sobre ele se manifestaram através dos seus escritos: Mário Vieira de Carvalho (1978), Manuel Pedro Ferreira (2007), José Machado (2002), Cristina Delgado Teixeira (2006). Faremos previamente uma referência às técnicas de composição da vanguarda musical internacional, a partir das considerações de autores como Jean-Yves Bosseur (2000), Reginald Smith Brindle (1987) Richard Toop (2004).

Não é nosso objectivo principal realizar uma análise musical exaustiva das obras escolhidas, mas sim uma análise em que se dá relevância ao mesmo nível à música e aos outros elementos performativos. Assim, um dos parâmetros que nos orientou nos aspectos essenciais do tema em estudo, foi a análise comparativa entre as obras referidas de Jorge Peixinho, Clotilde Rosa e Eduardo Sérgio, procurando identificar as tendências que os unem e destacar os traços específicos da originalidade pela qual se distinguem. Com efeito enquanto Jorge Peixinho, desde sempre fascinado pelos aspectos plásticos e teatralizantes, desenvolve em simultâneo técnicas de escrita musical de complexidade profunda; enquanto Clotilde Rosa sente uma afinidade intrínseca pelo movimento coreográfico e pela poesia, procurando traduzi-la por uma gestualidade que, ligada à execução musical, a vai tornar ainda mais significativa; com Eduardo Sérgio é a partir do seu sentido plástico e visual que, em estreita união com a tendência para igual amor pela palavra, se torna por escolha um músico assumido tanto na criação como na execução dos sons com que complementariza as suas propostas de criação cénica.

A pesquisa a que nos dedicámos no âmbito do presente género, bem como a nossa experiência pessoal a que já nos referimos, não nos pôde deixar indiferentes a outras produções de compositores portugueses e de outras nacionalidades que se dedicaram com maior ou menor sucesso à criação de música na linha da contemporaneidade de então. Como mencionarei mais tarde, relembramos de imediato nomes como Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Maurício Kagel, Vinko Globokar, entre outros, pelo desenvolvimento que imprimiram ao género; e ainda György Ligeti que aplicou alguns dos novos processos na criação de uma ópera de características inovadoras. Também em Portugal a produção deste tipo de obras se alarga, algumas das quais com sinais de identificação com as que foram objecto da nossa escolha. O experimentalismo neste período da criação artística nem sempre foi bem compreendido e valorizado. Isso não

impede que dentro desse movimento muitas obras fossem criadas de forma estruturada, com códigos próprios e com elevada exigência na execução, de forma a torná-las num meio privilegiado de comunicação com públicos receptivos à inovação. Realçando a circunstância de uma necessidade de compôr com interferência directa na sociedade a que se dirige, parece-nos pertinente a seguinte afirmação de Susan McClary (Leppert and McClary 2006, 18):

“The ways in which one composes, performs, listens, or interprets are heavily influenced by the need either to establish order or to resist it.”

Para além das razões citadas, as preocupações de ordem social e interventiva que estas obras reflectem, são também aspectos preponderantes da minha opção no aprofundamento deste estilo, o qual veio a exercer uma enorme influência nas obras do género operático que emergiram no final do século XX, princípio do século XXI em Portugal.

Para a concretização dos objectivos descritos procurámos pesquisar e reunir fontes de vários tipos: escritos dos artistas das áreas em estudo, partituras de obras musicais que incorporam elementos performativos, iconografia e materiais áudio e vídeo da época, artigos em revistas especializadas e em catálogos de exposições, programas de concertos e de festivais, assim como bibliografia específica. Esta pesquisa foi feita na Biblioteca Nacional, na Biblioteca de Artes da Fundação Gulbenkian, na Hemeroteca Municipal de Lisboa, na Biblioteca do CESEM e em arquivos particulares. Foram igualmente realizadas entrevistas com personalidades representativas como Clotilde Rosa, Eduardo Sérgio, Catarina Latino, José Lopes e Silva, Paulo Brandão, Mário Vieira de Carvalho e Maria João Serrão. Esta recolha de materiais e a sua selecção foi essencial para determinar os conteúdos e a forma estrutural que imprimimos a esta dissertação.

A conclusão será elaborada a partir desta configuração dos elementos enunciados que, para além dos dados que discriminaremos, nos deixará espaço para continuar a nossa pesquisa no âmbito deste tema.

CAPÍTULO I

A PERFORMANCE NAS DÉCADAS DE 60-80 NO SÉCULO XX

“Understanding of a text’s original historical-cultural context is both an end to itself and a means of determining where we are in relation to where we have been.”

Michael Klein¹

I. 1. O conceito de performance: elementos históricos e estéticos

A palavra performance tem diferentes significados consoante os contextos e a época onde a encontramos aplicada. No *Dicionário da Língua Portuguesa*, da Porto Editora, esta palavra tem entrada com a grafia inglesa — anglicanismo que reflecte a adopção do seu uso corrente na nossa língua — e é associada a “desempenho”, “realização”, “proeza”, e igualmente a “actuação”, a qual consideramos ser a melhor tradução para esta palavra no contexto do campo artístico. De notar que existe igualmente neste dicionário uma entrada para a palavra *performer*, como sinónimo de “executante”, “intérprete”, “actor”, “artista” e “músico”. A este propósito Ernesto de Sousa comentava, em 1979 (1998, 182):

“ *Performance*. Primeiro a palavra. Questão para os puristas da língua, tem até havido protestos pelo uso imoderado de palavras e títulos anglo-saxónicos. Em tempo foi o francês e muitos desses protestos se justificam. (Entretanto já se esqueceu que Mozart utilizava o italiano para as suas obras, e que um rei-poeta castelhano escreveu em português...?). Claro que estas adopções e utilidades de línguas-outras não são inocentes e estão entrelaçadas também com a história do poder: actualmente há uma resignação universal, sobretudo no domínio das 'vanguardas' estéticas quanto às denominações inglesas. (...) Mas quanto à palavra *performance* a história é mais complexa: adoptada no mundo dos espectáculos ou do desporto anglo-saxão, a sua origem é latina, italiana: *per formare*, atingir de novo a forma, como numa afirmação platónica; a forma (ideia) existe antes da sua realização (...).”

¹ 2005, *Intertextuality in Western Art Music*, Bloomington: Indiana University Press.

Parece-nos curioso que no *Grove Dictionary of Music and Musicians performance* seja unicamente considerada enquanto acto de execução e de interpretação da música ao longo dos séculos, não se fazendo qualquer referência ao seu significado específico enquanto expressão artística nos movimentos de vanguarda das décadas de 60 a finais de 80 do século XX que se manifestaram intensamente nos Estados Unidos, no Japão e na Europa. Enquanto que tal facto nos parecia de algum modo compreensível na edição de 1980, pela sua proximidade temporal com estes eventos, parece-nos uma lacuna importante o facto de continuar a não ser mencionada essa ligação na edição de 2001. Só o podemos entender pela dificuldade de uma definição que abranja os múltiplos sentidos conotados com esta palavra — performance — embora, no sentido restrito, se pudesse circunscrever a uma definição como género artístico pluridisciplinar.

Estando conscientes que a definição de conceitos nos leva à utilização de outros conceitos, parece-nos muito relevante a ideia desenvolvida por Schopenhauer de conceito enquanto campo semântico. Nesta ideia o filósofo compara o campo semântico com um território definido por um círculo; cada círculo corresponde a um determinado conceito e interage com outros círculos (outros conceitos) porque não é completamente independente e autónomo: em maior ou menor proporção ele contamina, contém ou coincide com outro. Como refere Ernesto de Sousa, o conceito faz-se e refaz-se em vez de ser um dado inicial. E é com esta visão em mente que tentaremos problematizar o conceito de performance.

Conforme afirma Roselee Goldberg (1998,12) o termo performance não é preciso, único e definitivo. De algum modo esse termo é permeável a interpretações, por tantos e tão diferentes serem os artistas e as obras por estes produzidas com recurso a técnicas e a materiais pertencentes às mais variadas áreas artísticas — artes plásticas, poesia, teatro, música, dança, fotografia, cinema — e tecnológicas — modos de captação, utilização e difusão de som e imagem.

Para esta autora, assim como para Renato Cohen (2002) e para Ernesto de Sousa (1998) entre outros, a performance está ligada a um movimento mais abrangente e a uma forma de se encarar a arte: a *live art* — a arte ao vivo, mas igualmente a arte viva; uma arte onde se busca uma aproximação directa com a vida, em que se estimula o espontâneo e o natural em detrimento do elaborado e do ensaiado e que, segundo Renato Cohen (2002, 137) se insere num movimento de ruptura que a pretende dessacralizar, retirando-lhe a sua função puramente estética e elitista. Esta forma de arte

comporta uma rede de conceitos e de manifestações criativas que, a partir dos anos 50 do século XX, tiveram origem primeiro nas artes plásticas e depois no teatro e na poesia: estética moderna, vanguarda não-arte, arte para todos, arte da vida, *body art*, *land art*, *live painting*, *live theatre*, *action-art*, poesia concreta, poesia sonora... Estas manifestações emergem em fases sucessivas nos vários continentes.

A ideia de arte “acção” em ruptura com a arte “monumento” (nas palavras de Ernesto de Sousa), a qual motiva uma colaboração intensa entre artistas de áreas diferentes, não surge na segunda metade do século XX, mas sim no início desse século, na Europa.

Com efeito é nessa altura que irão despontar diversos movimentos artísticos que agrupavam pintores, poetas, músicos, que se encontravam em serões onde se realizavam concertos, onde se recitava poesia, onde se liam manifestos e se defendiam concepções de criação artística, dando muitas vezes azo a escândalos e mesmo a cenas de pancadaria.

Assinalamos aqui alguns movimentos que deram sinais de provocação, de destruição das normas estabelecidas, de questionamento das estéticas vigentes que, através de divergentes processos irão dar origem a acções e realizações que serão retomados e desenvolvidos na segunda metade do século XX.

Na década de 1910, o movimento futurista, de Marinetti defendia uma radicalização dos conceitos de arte, realizando manifestações que criavam polémicas e que se queriam provocadoras; em 1916, é aberto o Cabaret Voltaire, em Zurique, por Hugo Ball e Emmy Hennings, no qual germinará o movimento Dada, integrando artistas como Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Rudolf von Laban, Jean Arp, entre outros, e que, após cinco meses, se espalhará por toda a Europa, passando Paris a ser o eixo central da sua actividade; em 1917, dois espectáculos estreiam em Paris com grande impacto junto do público e da crítica: *Parade*, bailado de *avant-garde*, de Cocteau, para os ballets russes de Diaghilev, com música de Satie, figurinos de Picasso e uma nota de programa de Apollinaire na qual, pela primeira vez, aparece a palavra surrealista; e *Les mamelles de Tirésias*, de Apollinaire, cujo tema da peça causa escândalo². O conceito de dança e de encenação será revolucionado por estes espectáculos. Igualmente em 1917 é lançada a revista *Littérature*, por André Breton, Paul Éluard, Philippe Soupault e Louis

² Uma mulher que, cansada da sua condição de mulher, se transforma em homem e abandona o lar; o marido, por seu lado, dá à luz 40049 crianças.

Aragon, que marcará o início do movimento surrealista; este tinha como objectivo realizar actos de provocação ao público, através do escândalo. Segundo Renato Cohen (2002, 98) o movimento surrealista ataca com veemência o realismo no teatro, apresentando espectáculos com elementos inovadores, como peças sem texto, personagens-cenário fantásticos, multidões representadas numa única personagem. Estas peças acontecem tanto em teatros como em demonstrações de rua.

Paralelamente ao surrealismo, na Bauhaus, fundada por Walter Gropius, vão-se desenvolver experiências cénicas importantes que se propõem integrar, de um ponto de vista humanista, arte e tecnologia. Oskar Schlemmer, responsável pela secção de artes, cria espectáculos como o *Triadisches Ballet* (1922)³. Neste bailado, com música de Paul Hindemith, o bailarino é transformado em pura forma geométrica em movimentação, pelo acção das máscaras e dos figurinos utilizados, concebidos sobre modelos elementares das formas plásticas (esfera, cubo, cilindro, espiral), a que a Bauhaus deu particular relevância. Segundo Schlemmer, citado por Hatherly (2009, 30):

“ (...) o sentimento corporal é acentuado e modificado de uma maneira decisiva. Pode dizer-se que nestes figurinos é mais o traje que enverga o bailarino do que o bailarino o traje... O fato mais ou menos rígido, a máscara mais ou menos total, são, pelos seus efeitos, semelhantes às armaduras do soldado que o torna tanto mais consciente de si e heróico quanto mais completa e pesada ela for.”

A Bauhaus será fechada em 1933, com a subida do nazismo ao poder e, a partir desta data, o eixo principal desta escola deslocar-se-á da Europa para os Estados Unidos, onde se irá desenvolver posteriormente o *happening*.

Segundo Peter Bürger⁴ (1993, 122) o movimento de vanguarda do início do século XX rompeu de forma radical com a tradição da arte na sua totalidade, a que chama obra de arte tradicional. Com efeito, o autor designa esta obra de arte como “obra orgânica” porque ao procurar dar uma visão de globalidade, os seus elementos constituintes só têm sentido quando integrados no todo; em contrapartida, considera que na arte de vanguarda, por ele designada de “obra inorgânica”, só em sentido figurado se pode falar de “totalidade da obra”, uma vez que as suas componentes possuem um grau

³ Apresentações experimentais deste bailado foram realizadas, em 1916, por Elsa Hotzel e Albert Berger.

⁴ Autor que considera que a vanguarda surge como uma instância autocrítica da estrutura social em que a arte se dá.

elevado de independência, podendo ser interpretadas tanto em conjunto como em separado: a obra é montada em fragmentos; segundo o autor, a intenção dos movimentos históricos vanguardistas foi a destruição da instituição arte enquanto obra separada da *praxis* vital; e a provocação do público, através de um efeito de choque, com o objectivo de o levar a interrogar-se sobre a sua própria concepção do mundo e de si mesmo, criando-lhe uma necessidade de modificação de comportamentos.

Parece-nos ainda interessante a reflexão que faz sobre as manifestações criativas dos anos 1950/60, os *happenings*, a que chama neovanguardistas (Bürger distingue vanguarda — primeira metade do século XX — e neovanguarda — início da segunda metade desse século) e que considera serem um retorno à arte como instituição e à restauração da categoria de obra de arte, logo, um reflexo de um fracasso das intenções do movimento de vanguarda: com a repetição, o efeito de choque deixa de provocar surpresa, tornando-se esperado pelo público que já não é afectado com igual impacto. Pelo contrário, ele vai “consumir” esse efeito. A atenção do público passa da tentativa de captação do sentido da obra através da leitura das suas partes, simplesmente para o seu princípio de construção. Ou seja, numa fase pós-vanguardista (segunda metade do século XX) aplica-se com fins artísticos os processos anteriormente concebidos com intenção anti-artística: criam-se condições para a subsistência da instituição arte separada da *praxis* vital. Citamos Peter Bürger (1993, 104):

" Assim, pois, o que é referido pela categoria de obra não só é restaurado a partir do fracasso da intenção vanguardista de reintegrar a arte na *praxis* vital, como ainda se amplia. O *objet trouvé*, a coisa, que não resulta de um processo de produção individual, mas é o encontro fortuito em que se materializa a intenção vanguardista de unir a arte à *praxis* vital, é hoje reconhecido como obra de arte. O *objet trouvé* perdeu o seu carácter anti-artístico, transformou-se numa obra autónoma com lugar reservado, como as outras, nos museus."

Consideramos que o processo que Bürger refere, de reacção e de rebelião ao institucional através da procura de um *instrumentarium* e de formas inovadores e a sua posterior assimilação por esse mesmo meio institucional, é um processo cíclico que se repete ao longo dos tempos. Contudo, no século XX vai-se mais longe na concepção de Arte, elevando por um gesto de intencionalidade objectos do quotidiano a objectos artísticos. Como é do conhecimento geral, este processo de ruptura radical foi inicialmente concretizado por Marcel Duchamp e influenciou decisivamente todo o

pensamento sobre Arte neste século. A este propósito citamos Labelle-Rojoux (1988,12):

“Retour donc à Duchamp, oui, Duchamp, parce que — Oui parce que, parce que c’est ainsi: tout tourne, autour de Duchamp, Duchamp, oeil de cyclone, épée Dada multi-spires. Duchamp, pavé dans la mare. Avec lui apparaît une succession d’anneaux dans l’eau, l’eau troublée: Nouveau Réalisme, happenings, pop art, Fluxus, art conceptuel, body art, Arte Povera...”

Num comentário menos irónico e mais afirmativo quanto aos meios determinantes de uma nova semântica, Ernesto de Sousa diz (1998, 92):

“Os bigodes que Duchamp pôs na Gioconda não foram apenas o resultado de uma atitude de irreverência, mas o começo da grande libertação semântica que preside às novas ciências humanas e nomeadamente à semiologia; a queda definitiva dos ícones e a sua elevação a componentes de uma linguagem que se pretende enfim libertada, poética.”

No que diz respeito à matéria musical também uma nova atitude e novos conceitos vêm permitir a ideia exposta por Bürger de unir a arte à *praxis*. Nesse contexto não podemos deixar de referir as ideias de Luigi Russolo (1885-1947) acerca do som-ruído quando considera que os sons da vida moderna da época, ligados aos ruídos dos meios urbano e industrial, afectam a percepção da escuta do ser humano, ampliando-a, devendo assim passar a fazer parte integrante da música. Estas ideias são defendidas em pormenor no seu manifesto *L’Art des bruits*, publicado em 1913.

De igual importância foi o contributo de Erik Satie (1866-1925) para uma nova visão da música. Com efeito Satie foi uma personalidade à parte na criação musical do século XX tendo sentido a necessidade de colocar a sua arte, ainda num período em que manifestava um vocabulário relativamente reduzido, ao serviço de uma convicção, de uma causa estética que implicava um grande espírito de ironia. Ele não se contentava em criar apenas a música, mas fazia-a acompanhar de palavras, de manifestos. Esta tendência manifesta-se igualmente nos títulos que escolhe para as suas obras, frequentemente peças curtas, nas quais ele faz anotações burlescas para a sua execução ou onde inclui pequenos poemas de carácter humorístico. Numa breve passagem da biografia de Erik Satie descrita no *Dictionnaire de La Musique Larousse* (Serres-Cousinet 1987) faz-se uma referência ao facto de Satie ter aberto a via a inovações

estéticas sobre as quais outros desenvolverão as suas carreiras, mantendo um carácter mais ligeiro nas suas próprias composições, tais como música de fundo, a que chama *Musique d'ameublement*; música gráfica e conceptual, com partituras caligrafadas e acompanhadas de desenhos e de poemas que ele proíbe de serem lidos em voz alta (*Sports et divertissements*, 1914); música de colagem, com citações, efeitos realistas e com ruídos (*Parade*, 1917); música ininterrupta, de meditação (*Vexations*, 1893), etc. Acentuando estas características de Satie, Olivier Lussac (2004, 148-149) afirma:

“Non seulement il est le créateur de nombreuses musiques pour la danse, mais il est très vite intégré dans le groupe dadaïste de Zurich, suite au scandale de *Parade*, dans lequel il place des ‘trompe-l’oreille’, sirène, roue de loterie, machine à écrire. Cocteau a comparé les bruits de *Parade* a des fragments de réalité. (...) il [Satie] dérouté, imposant des textes à ne pas lire et en demandant de jouer pendant dix-huit heures un motif vexatoire, ou encore en diffusant une musique qu’il interdit d’écouter. (...) La *Musique d’Ameublement* de Satie est donc le fond sonore de toute l’activité humaine.”

Estas duas personalidades, Russolo e Satie, juntamente com Marcel Duchamp, são referenciadas por Olivier Lussac no seu livro *Happening & Fluxus* (2004) como precursores destas novas formas artísticas, e como tendo influenciado decisivamente as ideias e a concepção estética de John Cage. Com efeito, Lussac afirma (2004, 141):

“Cage a porté l’élán créateur de Russolo à son terme logique, en proposant que tout son puisse être utilisé en musique. Les sons ne nécessitent pas d’être organisés par un auteur ou par une intention, il suffit simplement que quelqu’un les écoute. Cette nouvelle appréhension de la musique a permis d’élargir, aussi loin que possible, le champ du domaine sonore.”

E ainda, citando Cage no seu texto “James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: un alphabet”⁵, a propósito da música de fundo (*Musique d'ameublement*) :

“Il nous faut mettre en oeuvre une musique qui soit comme du mobilier, c’est-à-dire une musique qui puisse faire partie des bruits de l’environnement, qui en tienne compte. Je la conçois mélodique, tamponnant les bruits des cuillères et des fourchettes, mais sans les dominer, sans qu’elle s’impose. Elle comblerait ces silences lourds qui se glissent parfois dans un groupe d’amis qui dînent ensemble. Elle leur éviterait d’avoir à entendre leurs propres banalités. Et puis elle neutraliserait ces bruits de la ville qui

⁵ Texto de introdução da peça para radio com o mesmo título, de 1982, com música de Mykel Rouse.

s'infiltrer avec tant d'indiscrétion dans les conversations. Une telle musique répondrait à un besoin réel.” (Lussac 2004, 148).

Lussac depreende assim que, para Cage, todos os sons podem ser utilizados musicalmente e que não necessitam de serem organizados com uma intenção específica. Eles só necessitam de ser escutados. E considera que a nova visão musical, trazida por Russolo e Satie, alarga consideravelmente o espectro sonoro que irá abranger o que, até aí, era considerado dissonância e ruído, abrindo uma via de exploração sonora e tímbrica que continuará a ser explorada ao longo da primeira metade do século XX, em diversos centros experimentais, tanto nos Estados Unidos como noutros países (França, Itália, Alemanha, Japão...)⁶.

Continuando a expressar as ideias de Olivier Lussac, estes centros experimentais desenvolviam a sua pesquisa em dois vectores principais: por um lado exploravam a organização do som através de todos os meios disponíveis ao seu alcance — osciladores, geradores, amplificadores de som — e, por outro lado, exploravam uma prática extra-musical — teatro, dança, filme.

Para John Cage esta prática extra-musical, é igualmente determinante na sua concepção de arte e nas suas obras, sendo referenciada no seu texto “The Future of Music: Credo”, de 1937⁷. Os princípios da música experimental estão assim definidos, assim como os da performance.

Ligado a este pensamento e às experiências de John Cage patentes nos seus seminários na New School of Social Research e no Black Mountain College, surgiu, na década de 1950 uma nova acção performativa, a qual tem origem num evento realizado em 1952 por Cage, em conjunto com artistas de outras áreas e a que chamou *Untitled Event*. Merce Cunningham descreve esse acontecimento da seguinte forma:

⁶ Em Nova York, as experiências feitas por Cage e os seus discípulos, por exemplo, o *Project of Music for Magnetic Tape*, primeira experiência americana de produção de música para banda magnética com técnicas de colagens de sons manipulados; a abertura de vários estúdios, normalmente ligados às rádios, de música concreta em Paris e de música electrónica em Colónia e em Milão.

⁷ In http://www.ele-mental.org/ele_ment/said&did/future_of_music.html, 28/07/2009. Este texto foi apresentado numa comunicação em Seattle, em 1937, mas só foi publicado em 1958, acompanhando o disco produzido por George Avakian, *Cage's 25-Year Retrospective Concert*, integralmente composto de peças do compositor, escritas entre 1934 e 1958. (Texto completo no anexo I).

“En 1952, Cage organiza un évènement théâtral d’un genre nouveau au Black Mountain Summer School. David Tudor jouait du piano, Mary Carlyn Richards and Charles Olsen lisaient de poèmes. Les tableaux blancs de Robert Rauschenberg étaient accrochés au plafond. Ce dernier passait des disques. Cage parlait, je dansais. La pièce avait une durée de 45 minutes (...) Le public était assis face à face au milieu de la ‘scène’, et aucun spectateur ne pouvait directement observer tout ce qui se passait.” (Lussac 2004, 155-156).

Estas novas acções multiplicam-se a partir do final dos anos 50 e são designadas *happenings* por Allan Kaprow, em 1957. Concretizado fora dos espaços habituais de representação e de concerto, comportando uma forte componente de elementos de improvisação, o *happening* utilizava recursos de diferentes disciplinas artísticas, conjugados com um certo sentido de teatralidade. Aqui, a arte não se queria separada da vida do quotidiano, e eram utilizados como materiais objectos utilitários que se elevavam à categoria de objectos de arte. Em resposta à questão do que é um *happening*, o compositor Giuseppe Chiari (1966) acrescenta a seguinte definição:

“Qu’est-ce qu’un happening? Assumer un acte qui s’accomplit dans la vie quotidienne, habituellement, distraitement, presque sans s’en apercevoir, comme un acte signifiant.”

Com um carácter efémero, construído no momento para aquele momento, este acto criativo era igualmente inovador no modo de considerar a relação com o público, interagindo com este com o objectivo de o motivar para uma participação activa e tentando romper com a sua tradicional passividade de elemento essencialmente receptivo, ou seja, provocando a anulação das diferenças entre “actor” e “espectador”. Quebrando a barreira do palco, levando a arte para a rua, com uma estrutura fragmentada, defendendo a ideia que a arte deve ser feita por todos e classificando-se pelos próprios intervenientes como não-arte para se diferenciar do conceito de arte tradicional, o *happening* vai-se alimentar do que se produz nas diversas artes — teatro ritual de Artaud, teatro laboratório de Grotowski, teatro dialéctico de Brecht, a nova dança de Martha Graham e de Merce Cunningham entre outros — e irá dar origem ao movimento Fluxus, o qual, encabeçado por artistas como John Cage, Allan Kaprow, George Maciunas, Robert Filliou, Wolf Vostell, Dick Higgins, entre muitos outros, irá divulgar esta estética por todo o mundo, difundindo o seu carácter de criação colectiva e permanente de festa. Este movimento completou um círculo que, tendo sido iniciado na

Europa no início do século e exportado para os Estados Unidos através de artistas em fuga da situação política dos anos trinta (fuga ao nazismo), retoma nesta altura o caminho inverso, em direcção à Europa.

O conceito de *happening* está subjacente ao conceito de *performance*, sendo que esta se desenvolve, sobretudo, a partir do campo das artes plásticas. Com efeito, serão fundamentais as experiências de *action painting* desenvolvidas por Jackson Pollock, e a sua ideia que o artista deve ser o sujeito e o objecto da sua obra. O “acto” de pintar e os movimentos físicos que o concretizam tornam-se objecto e acção artísticos. No acto de pintar, o corpo e a movimentação ganham importância e são encenados pelo artista — o corpo-instrumento ligado à dimensão espaço-tempo⁸. A partir da década de 1970 a *performance* afirmar-se-á como uma arte cénica onde se vivenciam experiências mais estruturadas e desenvolvidas conceptualmente que no *happening* e onde se incorporam dois factores: o ponto de vista plástico, com supremacia da imagem, e a integração de tecnologia — microfones, vídeo, projecções; arte que se queria integrante e que pretendia romper com as fronteiras académicas disciplinares.

Renato Cohen (2002, 199) compara a ideia de interdisciplinaridade como meio de construção da arte total em Wagner e em Bob Wilson, considerando que na concepção de ópera wagneriana esse processo de utilização de diferentes linguagens é realizado de um modo harmonioso e linear, enquanto que na ópera encenada por Bob Wilson, é realizada uma fusão das linguagens, de um modo não linear, por justaposição e colagem, cada elemento sofrendo um desenvolvimento autónomo, embora interactivo. Assim, Cohen considera que a estrutura da performance é construída sobre uma linguagem híbrida, cénico-teatral e mixed-media, privilegiando-se uma ou outra conforme a formação e a preferência do artista. Este autor afirma ainda que a *performance*, contrariamente ao teatro tradicional, não se estrutura numa forma aristotélica — com começo, meio e fim e com uma linha narrativa — mas é antes uma criação que se desenvolve através da justaposição de elementos, de colagem e de encenação. Por seu lado, Ernesto de Sousa (1998, 60-62) no seu artigo “Os 100 Dias da 5ª Documenta”, esquematiza alguns pontos que considera importantes para a definição de anti-arte/ não arte/ contracultura: o fim de tabus formais; a utilização catártica do riso, valor poético numa linhagem surrealista; a eliminação da distância entre o criador e

⁸ Conceitos exhaustivamente desenvolvidos por Laban, e ainda hoje aplicados nas práticas do movimento.

o espectador; a libertação formal e uma maior penetração do quotidiano através da utilização dos objectos e dos respectivos conceitos; a valorização do efémero; o repensar tudo o que nos envolve até à investigação sistemática (a arte dos sistemas); o estudo do próprio corpo: *body art*; o exercício da liberdade como experiência ou jogo: a valorização do *clown* e do brinquedo — a ludificação; a utilização consciente e prática, distanciada da utopia, logo como não-utopia; a investigação de tempo existencial: fotografia aleatória, cinema a tempo inteiro; o estetizar da investigação autobiográfica.

Annemieke Van de Pas, no programa do *Festival Internacional de Arte Viva: Alternativa 2*⁹, realizado em Almada, em 1982, considera que a performance é uma forma de expressão mais vulnerável e mais discutível que outras formas teatrais ou artísticas pelo lado efémero dos seus meios e da sua expressão. O âmago de uma performance é sempre formado pelo investimento do corpo do artista, cuja presença se define em relação com os movimentos e a acção que apresenta. Os gestos premeditados ou espontâneos, acompanhados pelo investimento total do corpo e da sua intenção podem integrar-se num mundo de performances através da distância abstracta e simbolizante que se estabelece na mente. Enquanto que a performance em si se afirma como uma linguagem própria, situando-se entre a arte, o teatro, a poesia e a vida:

"Comparada às línguas antigas como a humanidade do teatro e da arte, a performance possui ainda a frescura de uma linguagem que acaba de ser criada. Uma linguagem directa, instantânea e variável, que corresponde à nossa época e cujas possibilidades deveriam ser exploradas ao mesmo nível que o teatro, a arte ou a literatura."¹⁰

Mas a performance vai manter a ideia de radicalidade e a linguagem de experimentação já existentes nos *happenings* da década anterior, assumindo-se como uma arte de intervenção e de transgressão, que tinha como objectivo provocar uma transformação no espectador/receptor. Esta transformação pretende-se que seja resultante duma atitude provocatória destes eventos, na medida em que dificilmente o receptor fica indiferente, pelo carácter inesperado, anacrónico e até por vezes um pouco contundente destas manifestações. Elas pretendem contrariar a passividade e o conformismo frequentes do público de espectáculos convencionais. No que nos diz

⁹ Este festival, organizado por Egídio Álvaro, realizou-se consecutivamente em Almada em 1981, 82 e 83: *Alternativa 1, 2 e 3*, reunindo artistas de vanguarda nacionais e internacionais.

¹⁰ In Programa do *Festival Internacional de Arte Viva: Alternativa 2*, 1982.

respeito, pressupomos ainda que essa transformação se possa dar igualmente na forma de sentir de cada um, na medida em que coloca novos questionamentos através deste tipo de intervenção artística.

Segundo Ernesto de Sousa (1998, 21):

“(…) a verdadeira criatividade (que é sempre moderna e não tropeça no meio das imitações) é sempre também geradora de instabilidade e precisamente põe em causa a cidade, a casa, a parede, até ao escândalo e até à crueldade muitas vezes. Precisamente para que tudo se reformule polemicamente e de novo se recomeça pavorosamente (sagradamente) a estar-no-estar, a ser-no-ser... a aceleração das vanguardas é necessária e explica-se por aí e não por uma pretensa procura de originalidade.”

Assinalamos ainda a importância de duas preocupações que perpassam nos escritos de vários criadores de performance. A preocupação de comunicação com o público, a ideia de diálogo constante, e a preocupação de uma nova pedagogia, a ideia de uma arte necessária — a arte deve ser feita por todos — a pedagogia pela arte. Neste ponto podemos referir Filliou, o qual, citado por Ernesto de Sousa (1998, 40), dizia que “exercer o génio é precisamente começar”. Ensinar e aprender valorizando a intuição, ensinar e aprender com objectivos de ordem estética, através de um apelo constante à criatividade e a uma pedagogia activa; Filliou foi responsável pelo livro colectivo *Ensinar e Aprender com as Artes da Acção... Happenings, Jogos, Charadas, Entretenimentos e Outras Partidas*.

Ainda com uma preocupação da arte como pedagogia, Ernesto de Sousa (1998,155) afirma:

“Ao não aceitar as relações culturalizadas e mortas do sistema, a vanguarda estética opõe-lhe um certo número de operações e paradigmas recriadores do estar-no-mundo, um novo vocabulário, uma nova pedagogia. Tudo isto é ainda muitas vezes confuso e mal definido, mas fremente de vida, tudo indicando que estamos no início de uma grande época criadora.”

Esta perspectiva de performance vai influenciar determinantemente toda a reflexão estética sobre arte e pedagogia, tal como parte da produção artística durante e após as décadas de 1960 a 90. Segundo Chantal Pontbriand, citada por Olivier Lussac (2004, 208):

“Les notions de performance et de processus ont contribué à changer considérablement le sens du temps et de l’espace dans l’art de ce siècle et ont amené avec elles une compréhension de l’art et du monde différente. (...) L’effet de flux constant engendré par les nouvelles oeuvres a éloigné l’art de la représentation pour montrer ce qu’il y a d’irreprésentable : soit l’entre-deux des choses, ce qui se passe, ce qui transite dans notre appréhension de la vie, ce qui souvent demeure infixé, ou infixable par les moyens traditionnels de visualisation et de représentation. (...) Les nouvelles formes d’art nous laissent voir l’entre-deux, l’espace entre, l’espace sans nom.”

Gostaríamos ainda de referir a importância do gesto e do movimento, da palavra e do texto e da sua desconstrução gráfica e fonética, a inter-acção com o público, a preocupação de comunicação e de diálogo, a concepção dos elementos cénicos como personagens que se autonomizam, o desenvolvimento da tecnologia do som e da imagem em estreita relação e aplicação à criação artística, todos estes factores vão estar presentes, em maior ou menor grau, posteriormente, nas criações de dança, de música, de poesia, de artes plásticas, de teatro, de vídeo, de fotografia, de cinema e no próprio conceito de instalação, através do recurso a uma interdisciplinaridade, independentemente das catalogações que serão feitas: teatro gestual, teatro musical, dança-teatro, nova dança, etc.

É a esta concepção que nos referiremos quando mencionamos a palavra performance ao longo deste trabalho, tal como era concebida no espaço temporal das décadas de 1960-1980.

I. 2. A performance em Portugal: contextualização

“Arte e não-arte. Arte e vida. Participação. Autor, actor, espectador. Obra de arte e acto estético. Todas estas categorias — sabemos isso depois dos modernismos todos e depois dos depois-do-modernismo — pertencem ao mesmo sistema de vasos comunicantes.”

Ernesto de Sousa¹¹

Portugal, apesar do regime de ditadura em que vivia, está atento ao resto da Europa e uma nova geração de artistas torna-se receptiva às ideias estéticas, por exemplo, do movimento Fluxus, atitude que criou uma ruptura com a geração anterior, muito marcada pela influência do movimento surrealista francês. Esta ruptura, de ordem estética, relaciona-se com a ideia de levar a “arte para a rua”, retirando-a das instituições dominantes e, sobretudo, rompendo com os processos vigentes de criação. Pelo facto de se ter dado uma mudança no regime político português, criando-se a expectativa de uma abertura maior ao conhecimento da vida cultural no exterior, mudança personificada na figura de Marcelo Caetano, que assumiu a governação do país em 1968, foi facilitada a assimilação dos novos movimentos emergentes, também em Portugal, a partir dos anos 70.

Raquel Henriques da Silva (2009,12-17) descreve alguns pontos de viragem importantes na história política e cultural de Portugal no período referenciado. Nomeadamente aponta algumas instituições e movimentos editoriais criados numa perspectiva de abertura de conceitos e práticas artísticas, em relação ao período antecedente. Corroborando a sua descrição, cita “Sem Plinto nem parede: anos 70-90”, artigo da autoria de Isabel Carlos, onde se lê:

“É a primeira vez que, numa história geral da arte, se pretende desenhar um esquiço para uma história da ‘experimentalidade’ em Portugal, em áreas que não as das disciplinas artísticas consagradas como a pintura e a escultura.” (2009, 13.)

¹¹ in *Anos 70 Atravessar Fronteiras*, catálogo de exposição, CAM, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, p.12.

Raquel Henriques da Silva faz ainda notar, relativamente ao mesmo artigo, que:

“Prolongando a análise até meados da ‘década de 80’, a autora evoca o experimentalismo de artistas, grupos e galerias, expresso, por exemplo, na ‘poesia visual’ e, sobretudo, na exposição ‘Alternativa Zero’, promovida por Ernesto de Sousa, que se prolonga em ‘rituais, performances, intervenções’. Este experimentalismo prolonga-se pela década de 80 e chega até 90, numa continuidade não tanto de percursos autorais, mas de conceitos e derivas.” (2009,14.)

Um dos nomes mais representativos em Portugal desse experimentalismo, foi sem dúvida Ernesto de Sousa que, para além de um criador eclético, foi também um elemento catalisador de experiências e de encontros, promovendo colaborações tanto a nível nacional como internacional. De notar a relevância das suas ligações por laços de identidade estética e de amizade com Robert Filliou em França e com Wolff Vostell. Este cria um festival em Malpartida, Cáceres, por onde passarão diversos elementos do núcleo de vanguarda portuguesa¹².

A imagem 1 (p. 19) mostra o programa e um momento de uma performance de Vostell, em 1985, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, durante o evento “Diálogos Sobre Arte Contemporânea” que envolveu uma exposição de artes visuais organizada por Fernando Aguiar, conferências sobre arte contemporânea, performances, teatro experimental e música, com a participação de Mauricio Kagel e Les Percussions de Strasbourg.

¹² Recorremos com frequência a pressupostos da autoria de Ernesto de Sousa por ele ter agido estreitamente com os criadores portugueses que são objecto deste estudo, criando uma ponte reflexiva entre o que se produziu neste campo artístico em Portugal e no estrangeiro.

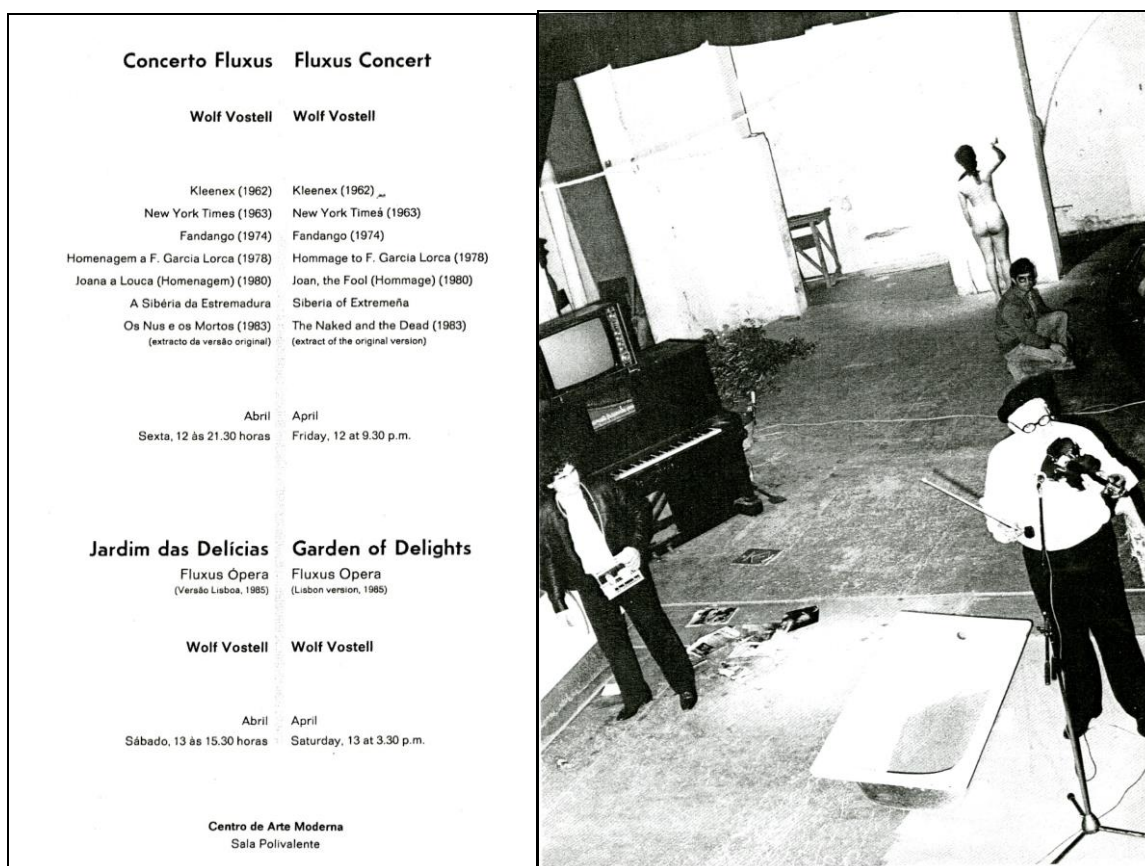


Imagem 1. *Concerto Fluxus*, Wolff Vostell, CAM, F.C. Gulbenkian, 1985.

Em Portugal este movimento de vanguarda teve, inicialmente, especial incidência nas áreas da poesia experimental e das artes visuais. Foram fundamentais os trabalhos de poetas como Ana Hatherly, E. M. Melo e Castro, Salette Tavares e, posteriormente, Alberto Pimenta. Consideramos de grande relevância, pela sua clareza, o esquema de Melo e Castro (imagem 2, p. 20) onde este representa, associando uma identidade de terminologias, a ligação da poesia experimental: através da poesia concreta, às artes plásticas — espaço-superfície-volume-cor-luz — e, através da poesia fonética, à música — som-tempo-ritmo-movimento (Castro 1973).

ESQUEMA de Melo e Castro

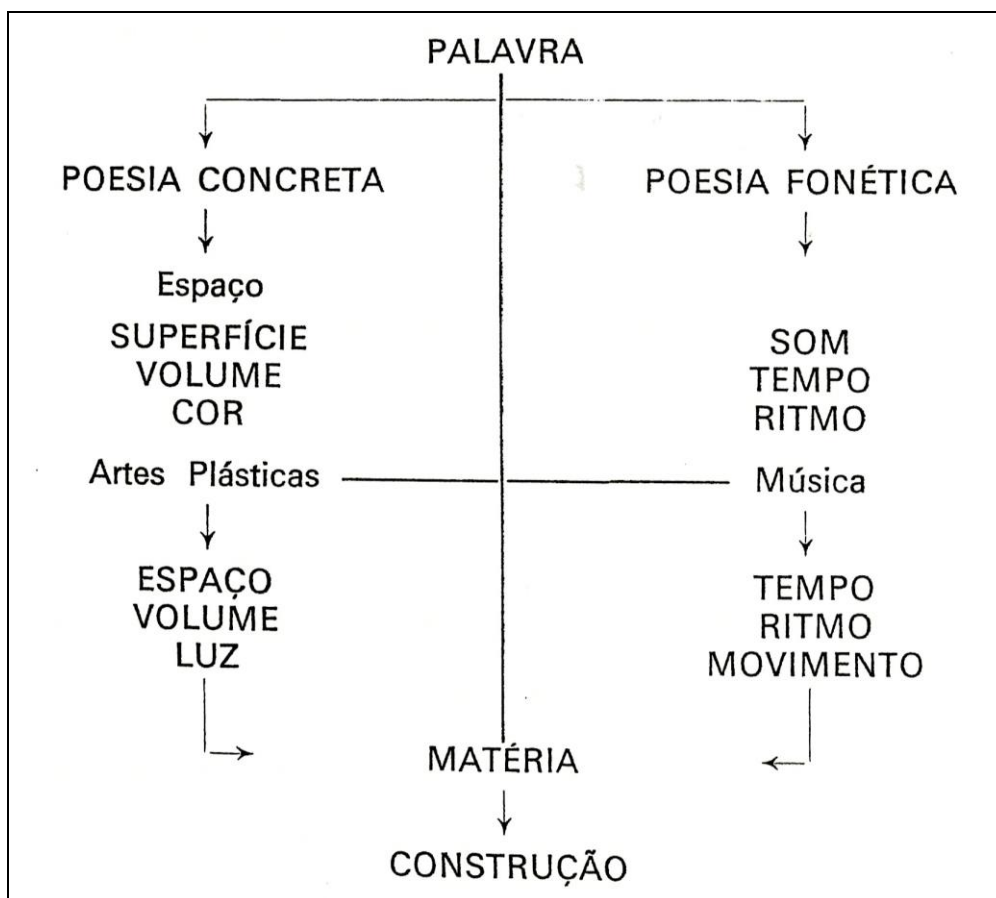


Imagem 2. Esquema de E. Melo e Castro.

Nas artes visuais, foram de enorme relevância, entre outras, as intervenções de João Vieira, Helena Almeida, Artur Rosa, Fernando Aguiar, Lourdes Castro, António Aragão, António Sena, Gracinda Candeias. Foi igualmente determinante, segundo o crítico Rui Mário Gonçalves¹³, a acção de divulgação de trabalhos destes artistas através da organização de exposições e de *happenings* de Livrarias-Galerias como a Divulgação (no Porto, com delegação em Lisboa), a Quadrante, a 111, a Diferença (que, na década de 60, teve como director artístico o arquitecto e escultor Artur Rosa).

¹³ in *Anos 60, Anos de Ruptura: Uma Perspectiva da Arte Portuguesa nos Anos Sessenta*, catálogo de exposição, Lisboa Capital da Cultura '94, Palácio Galveias, Lisboa: Livros Horizonte, pp. 168.

Foi na Galeria Divulgação, em Lisboa, que, em Janeiro de 1965, aconteceu o primeiro *happening* português, o *Concerto e Audição Pictórica*, relacionado com a exposição VISOPOEMAS, de poesia experimental (Imagem 3, p. 22).

Organizaram e participaram nesta acção António Aragão, E. M. Melo e Castro, Salette Tavares (poetas), Manuel Baptista, Jorge Peixinho (compositor), Clotilde Rosa e Mário Falcão (harpistas).

Melo e Castro fundamenta esta acção num texto em que defende o *happening* como uma forma de teatro total, com fontes próximas do teatro futurista, Dada e da Bauhaus, e onde cita Al Hansen: "Para mim os *happenings* são a arte do nosso tempo. Neles eu fico comprometido com problemas de comunicação e de educação." (Castro 1977, 61). Considera ainda que esta manifestação criativa tem como objectivo claro:

“(...) a desobstrução das vias da comunicação entre os indivíduos e, simultaneamente, o suprir dos efeitos de uma educação convencional, em que os indivíduos são ao mesmo tempo esmagados e mantidos em estado de incomunicação nos seus cacifos, tal como ovos num tabuleiro compartimentado.” (Castro 1977, 62).

E defende o *hapenning* como uma forma activa de contestação das forças que contrariam e evitam que os seres humanos usufruam plenamente da sua vida, ou seja, que participem, comuniquem, se desenvolvam, se conheçam e conheçam os outros.

CONCERTO E AUDIÇÃO PICTÓRICA

CARTRIDGE MUSIC — JOHN CAGE

no INTERVALO I:

... escutar-se-á como música de funto

O FUNERÃO DO ARAGAL — ANTÓNIO ARAGÃO

PEÇA 59 (MÚSICA NEGATIVA) — E. M. MELO E CASTRO
(1.ª audição mundial)

A PORTA NEGRA — JORGE PEIXINHO

Zzzzzzzz..... Rrrrrrrr!...
(esta peça não será dada ao público por provocar sono)

SUITE FOR TOY PIANO — JOHN CAGE

ELECTROVAGIDOS — JORGE PEIXINHO

SONATA AO LU...AR LIVRE
(esta obra não será apresentada cá porque não há ar livre)

no INTERVALO II:

FOCO E BARULHO

CONCERTO A METRO (MARCHA MILITAR)
BALOFONIA
(com a participação do Espírito Humano)

BIDOTRÁFICO

extra-programa (se houver bises):

ÁRIA À CRÍTICA — SALETTE TAVARES
interpretada pela autora

(a ordem do programa será alterada pelos seguintes motivos
(im)previstos):

=====
=====
=====

intérpretes

antónio aragão
clotilde rosa
e. m. de melo e castro
jorge peixinho
manuel baptista
mário falcão
salette tavares

Imagem 3. Programa do *Concerto e Audição Pictórica*, Galeria Divulgação, 1965.

Este primeiro *happening* provocou uma onda de polémica nos jornais lisboetas da época, o que levou Melo e Castro a comentar:

“E creio que ainda haverá pessoas ressentidas com o esbanjamento de 'talento' que nessa noite realizou Jorge Peixinho, ao tocar violino com uma arma de fogo, ao beber champagne por um bidé, etc., etc., ou então Salette Tavares a cantar esganiçada uma ária à cri-cri-cri-crítica, ou António Aragão dentro de um caixão, ou até Melo e Castro (eu) a tocar música com instrumentos (chocalhos) silenciosos e a agredir as pessoas com focos de 1000 Watts!!!” (Castro 1977, 63).

Em Abril de 1967, outro *happening* se realizou, desta vez na Galeria Quadrante, a *Conferência-Objecto* (Imagem 4), ligada à exposição de Operação-I, poesia concreto-estrutural e à publicação da revista com o mesmo nome, da qual só saíram os dois primeiros números: Operação-I e Operação-II (Imagem 5, p. 24).

Organizaram e participaram: Ana Hatherly, E. M. Melo e Castro, José Alberto Marques e Jorge Peixinho; a apresentação foi feita por José Augusto França.

CONFERÊNCIA-OBJECTO		
na inauguração da Exposição de OPERAÇÃO-I e OPERAÇÃO-2		
Projecto		
A.H.	— apresentação do tema e começo do desenvolvimento	10 minutos
M.C.	— interrupção de A.H. e leitura de um texto	7 »
J.A.F.	— interrupção de M. C.	1 minuto
M.C.	— retoma	30 segundos
J.P.	— 2 intervenções — (gravações)	1 minuto
A.H.	— retoma e termina	31 segundos
	Duração máxima total prevista... ..	20 minutos

Imagem 4. Programa da *Conferência Objecto*, Galeria Quadrante, 1967.



Imagem 5. Capa da Revista *Operação I e II*, 1967, de João Vieira.

Segundo Hatherly e Melo e Castro (1981,79) um dos propósitos deste evento era fazer uma demonstração da desmontagem sistemática das metáforas e de todas as convenções/regras do discurso que, segundo os próprios, se haviam tornado completamente ineficazes e representavam uma instalação nos hábitos literários tradicionais. Esta conferência foi concebida como um objecto, uma enorme metáfora viva, com recorte formal, espacial e temporal, definido e previamente elaborado, mas, ainda segundo estes autores, também bastante aleatório no seu significado final, na medida em que muito dependia da presença do público e das suas reacções. Colocando-se na posição de provocadores do acto criador, esta exposição espectáculo só se concretiza verdadeiramente no momento da sua comunicação ao público, cuja participação era decisiva na materialização da obra.

A colaboração entre Jorge Peixinho e Ernesto de Sousa, continuou e ficou consagrada por mais uma obra que foi marcante no processo de evolução de obras multimedia. Tratou-se de *Luís Vaz 73*, poema sinfónico electrónico em dez partes, concluído em 1974, acerca da qual Ana Filipa Candeias comenta:

“Assim, *Luís Vaz 73* foi primeiramente concebida por Jorge Peixinho como composição electrónica que transfigurava o poema épico em corpo sonoro, de acordo com um método combinatório que o próprio Peixinho considerava largamente arbitrário, de transposição simbólica das partes do poema em trechos sonoros sobrepostos, ruídos ‘coloridos, ecos...’, fragmentos melódicos, ondas de frequência modificadas pela velocidade de transmissão.” (Candeias 2009, 156).

A primeira versão de *Luís Vaz 73* como multi-media foi apresentada em 1975 no Esta V Festival Internacional de Mixed-Media de Gant, na Bélgica. Diz ainda a autora que esta versão:

“(...) foi o suporte primeiro que permitiu a Ernesto de Sousa reprogramar o conceito da obra em instalação multi-media, cuja organização perceptiva — sonora e visual — interseccionando-se, resultaria de um processo intencional e consciente — idêntico ao de Jorge Peixinho — flutuando entre a programação e a indeterminação, o controlo e a improvisação.” (Candeias 2009, 157).

Escolhemos este exemplo por ele ajudar a demonstrar o tipo de relação entre os dois artistas e os processos que as realizações de mixed-media implicavam. E sobre esta matéria corroboramos ainda a afirmação de Ana Filipa Candeias quando diz:

“Este processo de ampliação/redução visual a partir da estrutura musical pressupunha uma cumplicidade muito elevada entre os dois artistas e aclarava a dimensão de partilha mútua e livre que os uniu neste projecto em particular.” (Candeias 2009, 157).

A participação musical neste tipo de acontecimentos, em Portugal, era feita por compositores e intérpretes oriundos, sobretudo, de duas áreas específicas: os que desenvolviam música improvisada e os que interpretavam música contemporânea. Embora com objectivos diferentes, partilhavam interesses comuns: interesse pelas novas estéticas ditas de vanguarda (Schaeffer, Cage, Stockhausen), pelos novos meios tecnológicos (utilização e manipulação de banda magnética, sintetizadores), por novas sonoridades, decorrentes de novos modos de tocar instrumentos acústicos (piano

preparado; utilização percussiva das caixas acústicas dos instrumentos de corda e das chaves e embocaduras dos instrumentos de sopro; diversos objectos para provocar ruídos; etc.) e ainda pela utilização e exploração de amplificação e de microfones, de meios electroacústicos. Na área da música improvisada salientamos intervenções de Carlos Zíngaro (1948) e do grupo Plexus que formou em 1967, grupo que se dedicava à improvisação e ao *free jazz*, tendo sido o primeiro grupo em Portugal a dedicar-se a esta área musical. Também Jorge Lima Barreto (n.1949) participou em algumas intervenções, nomeadamente na performance *Rotura* realizada por Ana Hatherly na Galeria Quadrum, em 1977, juntamente com Rui Reininho; participou também no concerto/recital *Músico-Textos* realizado na Cooperativa Árvore, no Porto, em 1978, juntamente com Melo e Castro, que leu dois poemas da sua autoria, e o grupo Anar Band, por si formado em 1969, na área da música experimental. Esta sessão foi filmada, tendo sido emitida no mesmo ano pela RTP, num episódio do programa televisivo “Obrigatório não ver”, da responsabilidade de Ana Hatherly (2009, p. 52).

No que diz respeito aos intérpretes de música contemporânea, com uma formação musical clássica, estes desenvolvem processos de improvisação a partir do que lhes é pedido pelos compositores nas partituras, com maior ou menor grau de liberdade de intervenção. Alguns destes intérpretes participaram igualmente em performances no âmbito de eventos em Portugal e no estrangeiro, tais como inaugurações de exposições de pintura (por exemplo na Sociedade Nacional de Belas-Artes) ou a participação na Bienal de Artes Visuais de Veneza, em 1980, com quatro performances intituladas *A Palavra e a Letra*. Esta realização foi dirigida por Ernesto de Sousa e consistiu na criação de música improvisada por Maria João Serrão e José Lopes e Silva, inspirada nas obras de vários artistas plásticos, tais como João Vieira, Ana Hatherly, António Sena, Almada Negreiros, E. Melo e Castro. Numa dessas performances colaboraram ainda Maria do Céu Guerra e os actores do grupo de teatro A Barraca, acompanhando a improvisação musical e tendo como objectos manipuláveis letras de espuma, de grande formato, criadas pelo pintor João Vieira. Todas estas sessões aconteceram na antiga Galeria Nacional de Arte, em Belém onde a exposição foi montada, tendo como objectivo a realização das performances que foram gravadas em vídeo e difundidas ao longo de todo o tempo em que decorreu a exposição em Veneza (Sousa 2008, p. 169).

CAPÍTULO II

ELEMENTOS PERFORMATIVOS NA CRIAÇÃO MUSICAL E NO ESPECTÁCULO MULTIMEDIA

Considerações de ordem geral:

Richard Toop, no seu artigo “Expanding horizons: the international avant-garde, 1962-75” (Toop 2009) considera que o tema central deste período temporal é a ideia de abertura. Abertura no sentido de multiplicidade e proliferação de ideias. Considera ainda que a figura de Boulez, figura tutelar na década anterior, perde influência a favor da figura de Stockhausen, comentando que “Purism gave way to pluralism” (Toop 2009,454). Ao longo deste texto, vai enumerando diversos factores, estéticos e técnicos, que vão caracterizar este período. Assim, destaca a mudança de uma vanguarda mais centrada no trabalho laboratorial dos estúdios (década de 50) para uma vanguarda com uma orientação mais teatralizante, demonstrativa de uma apetência para tratar temas fulcrais de carácter social e humano, dando como exemplo algumas obras de Berio, *Passagio* (1962), *Epifanie* (1964), *Laborintus II* (1965), de Stockhausen, *Hymnen* (1967) e de Xenakis, *Terretektorh* (1966), *Kraanerg* (1969) ou *Persepolis* (1971).

Refere igualmente a preponderância de vanguardas nacionais que vão surgindo nos diversos países, referindo-se, por exemplo, à emergência na cena europeia de compositores dos países de Leste, cuja música causou impacto internacional, pelo ênfase colocado em novas sonoridades relacionadas com o contraste entre texturas, determinantes de novas cores da massa sonora. Exemplos desta tendência são duas obras emblemáticas de 1961, *Atmosphères* (1961), de Ligeti e *Threnody for the Victims of Hiroshima*, de Penderecki. Nomeia igualmente outros compositores, destacando Vinko Globokar, jugoslavo, que irá ter uma presença muito importante enquanto compositor e intérprete virtuoso do trombone, e igualmente, acrescentamos nós, enquanto *performer* das suas próprias criações teatralizantes.

Considera ainda relevante a adesão de compositores asiáticos às técnicas de vanguarda ocidentais e o facto de estes trazerem uma outra sensibilidade na execução e de mostrarem que músicas não ocidentais poderiam abrir novas perspectivas para a música ocidental, dando como exemplo desta ideia a obra *Bugaku per orchestra* (1961) de Yoritsune Matsudaira que transpõe aspectos de *gagaku* (música japonesa antiga de

côrte) para um contexto serial e aleatório. Obras como esta serão importantes na medida em que despertam o interesse de compositores ocidentais e os levam a considerar a possibilidade de novas opções composicionais.

Richard Toop salienta igualmente os processos de colagem, de citação e de utilização de elementos imbuídos de ironia. Para ilustrar estas técnicas, o autor aponta exemplos vários, entre os quais *Sinfonia* (1968) de Berio, *Anfrage* (1963) de Castaldi ou *Sinfonie guerrière et amoureuse* (1967), de Castiglioni. No caso português, igualmente no contexto do uso de citações, são paradigmáticas as obras *Leves Véus Velam* (1981) de Jorge Peixinho e *Libera me* (1977-79) de Constança Capdeville. Como exemplo de uso de elementos irónicos, Toop destaca obras do compositor Maurício Kagel, considerando-o um virtuoso no domínio desta atitude irónica em obras como *Match* (1964) ou *Staaststheater* (1970).

O sistema de notação já alargado pela escrita da década anterior, amplia-se ainda mais ao integrar notações de carácter gráfico que sugerem tipos de interpretação específicos, sendo John Cage, Earle Brown e Dieter Schnebel compositores representativos desta forma de escrita, bem como do uso recorrente de estruturas que compreendem o aleatório, o indeterminismo e a improvisação nos processos de composição. Para além dos compositores ligados à New York School, muitos outros, sob a influência desta escola, recorreram a este tipo de estruturas que irão originar duas situações distintas que a seguir descrevemos.

Por um lado, o desenvolvimento de intérpretes virtuosos especializados neste género de obras, as quais exigem uma grande familiaridade com as novas notações e um conhecimento profundo das estéticas dos respectivos compositores para a sua interpretação. O espaço de liberdade interpretativa proporcionado em algumas destas obras é tal que se cria uma nova relação compositor-intérprete em que este último chega a ser, de algum modo, co-criador, o que origina o estabelecimento de algumas parcerias compositor-intérprete. A este propósito Lukas Foss (1963, 46) considera que:

“Composers are again involved *in* performance, *with* performance. More — they work with handpicked performers toward a common goal. Among the new composer-performer teams: Cage and Tudor, Boulez and the Südwestfunk, Berio and Cathy Berberian, Babbit and Bethany Bearsdlee, Pousseur and a group of seven, my own Improvisation Chamber Ensemble. Each of the teams mentioned is involved in a search, what we might call a joint enterprise in new music.”

Por outro lado, assiste-se a uma proliferação de obras de composição colectiva. Um exemplo deste caso é a obra *Ensemble*, para um intérprete e banda magnética, composta em colaboração com Stockhausen por doze jovens compositores que frequentaram a sua classe nos cursos de Verão de Darmstadt em 1967. Cada compositor compôs uma parte para um instrumento específico e para banda magnética. Nesta obra as peças dos doze compositores são tocadas em simultâneo. Segundo Richard Toop, Stockhausen estabeleceu o plano geral e organizou a sincronização das diferentes partes.

Esquema da obra *Ensemble*, Darmstadt, 1967:

Instrumento	Compositor	Músico
Flute	Tomas Marco	Ladislav Soka
Oboe	Avo Somer	Milan Jezo
Clarinet	Nicolaus A.Huber	Juraj Bures
Basoon	Robert Wittinger	Jan Martanovic
French horn	John McGuire	Jozef Svenk
Trumpet	Peter R.Farmer	Vladimir Jurca
Trombone	Gregory Biss	Frantisek Hudecek
Violin	Jurgen Beurle	Viliam Farkas
Violoncello	Mesias Maiguashca	Frantisek Tannenberger
Double Bass	Jorge Peixinho	Karol Illek
Percussion	Rolf Gelhaar	Frantisek Rek
Hammond Organ	Johannes G.Fritsch	Aloys Kontarsky

Um dos compositores que participaram nesta criação foi Jorge Peixinho que, mais tarde, irá fazer experiências semelhantes com os intérpretes do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. A obra *In-con-sub-sequência*, de 1974, é um exemplo destas

experiências de composição colectiva e a primeira abordagem de Clotilde Rosa no domínio da composição.

Após esta panorâmica geral dos processos criativos da música de vanguarda a nível internacional no período relativo às décadas de 1960-80, iremos focar a situação portuguesa. Em relação a uma exposição mais genérica sobre este tema referir-nos-emos, sobretudo, ao artigo “Trajectórias da música em Portugal no século XX: Escorço histórico preliminar”, de Manuel Pedro Ferreira (2007, 44-51).

Sem dúvida, a partir dos anos 60 uma nova geração de compositores emergiu em Portugal, produzindo obras que, à semelhança do que aconteceu nos outros países, quebraram as normas de composição vigentes. Várias personalidades, umas mais conhecidas que outras, afirmaram-se num panorama eclético que permitiu o desenvolvimento de interesses estéticos distintos, tendo tido grande impacto as técnicas de escrita atonal e serialista, assim como recursos mais ligados ao experimentalismo, ao indeterminismo e a um espaço de maior improvisação a que Umberto Eco se referiu como característica de “obra aberta”. A chamada vanguarda musical portuguesa, foi formada por uma geração de compositores dos quais se destacaram nomes como Armando Santiago (n.1932), Filipe Pires (n.1934), Álvaro Salazar (n.1938), Cândido Lima (n.1939), Maria de Lurdes Martins (n.1926), Jorge Peixinho (1940-1995), Constança Capdeville (1937-1992) e, já em meados dos anos 70, Clotilde Rosa (n.1930), José Lopes e Silva (n.1937) e Paulo Brandão (n.1950).

Alguns dos compositores acima referidos vão formar grupos dedicados à divulgação da música de vanguarda de que fazem parte as suas próprias composições: Jorge Peixinho criou o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, em 1970; Cândido Lima fundou o grupo Música Nova, em 1976, no Porto; Álvaro Salazar criou a Oficina Musical, em 1978, no Porto; e Constança Capdeville criou o grupo ColecViva, em 1985, em Lisboa.

Estes compositores conheciam bem as correntes estéticas internacionais da época, tendo frequentado cursos de composição em diferentes países europeus, nomeadamente, Itália, França e Alemanha. Vários tiveram um contacto directo com o Groupe de Recherche Musical, dirigido por Pierre Schaeffer e Pierre Henry em Paris e quase todos frequentaram os cursos de verão de Darmstadt — locais fulcrais de encontro, de debate e de confronto de ideias na área musical na época.

Os contactos com o exterior foram facilitados pela criação da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1956, que assumiu um papel fundamental e quase exclusivo na década de 60, ao suportar financeiramente os artistas através de bolsas de estudo e de especialização, de encomendas de obras e de organização de exposições, concertos e festivais.

Também na área das artes plásticas foi bem visível a importância desta acção na exposição realizada em 2007 na Gulbenkian, com o título *50 Anos de Arte Portuguesa*, onde estavam representadas as obras dos antigos bolseiros daquela instituição nessa área, actualmente nomes incontornáveis do meio artístico nacional, parte deles actores de movimentos experimentalistas com artistas de outras áreas, nomeadamente poesia, música, movimento, tecnologias emergentes de tratamento e projecção de imagem e de som.

A partir de 1977, esta Fundação criou os Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea que passaram a constituir uma oportunidade única para a criação de um grande número de obras, encomendadas aos compositores portugueses e estrangeiros mais representativos das diferentes correntes da escrita contemporânea. Nestes Encontros cumpriu-se igualmente a função de divulgar este repertório anualmente em concertos ao vivo que, de outra forma, não seriam acessíveis ao público português. Em cada ano era ainda homenageado um compositor de reconhecido mérito (entre outros John Cage, Luciano Berio, Karl Stockhausen, Maurício Kagel, Emanuel Nunes, etc.) de quem eram tocadas várias obras e que proferiam conferências e dirigiam workshops de formação para jovens músicos.

Em alguns casos, também a então Secretaria de Estado da Cultura promovia a realização de concertos com estes repertórios, pelos grupos portugueses, em localidades fora da capital, no âmbito do seu programa de descentralização cultural.

II.1. Música e Performance: Jorge Peixinho

“Uma análise é um acto criador que deve ter como finalidade a abertura para a revelação de uma obra de arte na multivalência dos seus significados, através da valorização e interpretação dos seus fundamentos estruturais e dos seus princípios de organização.”

Jorge Peixinho¹⁴

Jorge Peixinho¹⁵ (1940-1995) foi um compositor reconhecidamente de craveira internacional na escrita musical do período a que nos reportamos. Isto deve-se, fundamentalmente, à mestria técnica e à criatividade das suas composições: às formas que usa, às opções harmónicas, a uma influência assumida de certos aspectos da escrita serial, à construção melódica, ao tratamento das vozes e das partes instrumentais, nomeadamente no que se reporta aos contrastes entre texturas, dinâmicas e ritmos. O compositor conciliou esta primazia na composição, tendo influenciado vários compositores mais jovens, seus discípulos, com a exigência de uma escrita rigorosa, por exemplo a nível da harmonia e da construção formal. Para além de um aprofundamento técnico na composição musical, a linguagem de certas composições de Jorge Peixinho é acrescida com outros elementos que o vão conquistado e que introduz na sua escrita, os quais vêm a caracterizar as suas criações multidisciplinares: gestualidade, movimento, formas particulares na execução instrumental e vocal, utilização de objectos não musicais e enquadramentos cénicos.

Jorge Peixinho, para além de compositor é um ser social. Alguém que transcende a sua actividade criativa com acções directas na sociedade em que vive, quer seja através de uma função pedagógica visando a formação dos jovens com uma intervenção politico-social prática quer seja com a produção de textos que vão desde essas preocupações humanistas até à teorização de aspectos técnicos e estéticos da música. Bastante elucidativo sobre estes aspectos são os textos da autoria do compositor

¹⁴ Peixinho, Jorge (2010, 83).

¹⁵ Para consulta de biografia mais completa ver a *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, 3.º vol., L-P, dir. Salva Castelo-Branco, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010.

recolhidos por Cristina Delgado Teixeira e publicados juntamente com entrevistas muito esclarecedoras sobre a sua postura como artista e cidadão num determinado meio e numa determinada época¹⁶.

Jorge Peixinho foi também um dos artistas intervenientes, nas décadas de 60 e 70, no *happening*, na performance e na música improvisada, tendo participado nos primeiros eventos desse género em Portugal, como já mencionámos no capítulo I.

Pareceu-nos pertinente salientar, em excertos de duas obras de Peixinho, *Recitativo II* e *Voix*, sinais demonstrativos das características que acima descrevemos, particularmente no que se refere à escrita musical e à variedade dos elementos que contém, bem como aos processos e materiais usados e à complexidade dos recursos que utiliza e que tornam o seu estilo original.

Nestas duas obras procuraremos identificar aquilo que as caracteriza como obras multidisciplinares, intermedia ou multimedia¹⁷. Tentaremos ainda complementar pela análise das respectivas partituras a atitude musical de Jorge Peixinho para melhor entendermos a sua estética de composição.

¹⁶ Estes escritos e entrevistas estão reunidos no livro recentemente publicado: Jorge Peixinho (2010), *Escritos e Entrevistas*, org. Cristina Delgado Teixeira e Paulo Assis, Porto: Casa da Música / CESEM.

¹⁷ Sobre estas denominações Daniel Charles diz o seguinte: “On s’est finalement rallié, dans l’ensemble, à la classification suggéré en 1973 par Steve Gibb, laquelle oppose aux multimedia qui espèctent l’autonomie de principe des éléments confrontés - son, décor, mouvement scénique, image, gestuelle, parfum - les pièces ‘mixed-media’ qui tendent à une ‘égalisation des ingrédients’ sans pour autant procéder à leur hiérarchisation, et les oeuvres ‘intermedia’ qui poursuivent l’idéal de l’interdépendance rigoureuse des diverses composantes.”, in C.R.E.M, n.º 6/7, 1987-88, p. 99.

Este assunto é amplamente desenvolvido por Roberto Barbanti in Lachaud et Lussac (2004, 17-29).

II. 1.1. *Recitativo II* (1971)

Recitativo II, cantata cénica para soprano, meio-soprano, harpa, percussão, projectores, velas e (eventualmente) um regente¹⁸. O harpista, o percussionista ou o eventual regente participam na declamação dos textos homónimos de *Húmus*, de Raúl Brandão (1917) e de Herberto Helder (1967). A relação entre estes dois textos é-nos facultada por Herberto Helder (1996, 280) na nota inicial ao seu texto:

“Material: palavras, frases, fragmentos, imagens, metáforas do *Húmus* de Raúl Brandão.
Regra: liberdades, liberdade.”

Esta obra faz parte de um ciclo de quatro compostas entre 1966 e 1974, para instrumentação diferente. Para além dela o ciclo inclui *Recitativo I* (1966-1971/72) para harpa solo, *Recitativo III* (1969) para harpa, flauta e percussão e *Recitativo IV* (1974) para flauta, flautim, guitarra, viola d’arco, fagote, contrafagote, percussão, vibrafone, piano, celesta, melódica e fita magnética. Têm em comum o facto de todas apresentarem material do *Recitativo I* que, por sua vez, é composto com base no material da música criada por Jorge Peixinho para a peça de teatro *O Gebo e a Sombra*¹⁹, encenada por Ernesto de Sousa e com cenários de José Rodrigues, estreada em Fevereiro de 1966 no Porto, pelo Teatro Experimental do Porto, no Teatro de Bolso do Círculo de Cultura Teatral²⁰. O *Recitativo II* é a única obra do ciclo que apresenta uma componente teatral, sendo essa a característica determinante da presente opção de estudo²¹

Ao longo da obra o compositor utiliza uma série cromática a partir de dó: dób - dó - dó# [-réb] - mib - mi [-fáb] - fá - fá# - sol - láb - lá - lá# [-sib] - si - [dób], dando especial relevância aos intervalos de ½ tom e de tom inteiro, jogando igualmente com a sua sobreposição.

¹⁸ *Recitativo II* é igualmente sub-intitulado pelo compositor “acção cénica”.

¹⁹ Desconhece-se a localização desta partitura.

²⁰ Cristina Delgado Teixeira (2006, 152).

²¹ Cláudia Borges faz um estudo comparativo dos quatro *Recitativos*, na sua tese de mestrado *O estilo composicional de Jorge Peixinho nas obras Recitativo I, II, III, IV*. Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, 2005.

Passamos seguidamente a descrever o tratamento específico de que são objecto as duas vozes e os instrumentos harpa e percussão.

Um dos aspectos que caracteriza esta partitura, constituída por 45 páginas, como outras do mesmo autor, é não apresentar divisão de compassos, implicando uma relação de proporcionalidade de duração entre as partes das vozes e dos instrumentos. Este factor é determinante de uma variabilidade de tempo, de uma pulsação que o dirigente lhe imprime (quando há dirigente), o que exige uma capacidade de interacção e de simultaneidade na pulsação entre os intérpretes. Com efeito, a estes é pedido um tempo onde um certo grau de aleatório está implícito, na medida em que, tratando-se de uma escrita vertical, os espaços entre as notas não correspondem a acordes em tempos simultâneos, mas sim a uma sucessão de notas com espaços não rigorosamente regulares na partitura (ex. 1):

The image shows a handwritten musical score on a grid background. At the top, there is a circled 'S' with the text 'declamado' and 'QUEM GRITA?' in a box, with 'mf' below it. To the right, there is a small treble clef staff with notes and dynamics like '<p>' and '<mf>'. Below this, there are several staves. The first staff is marked with a circled 'M' and 'PP'. The second staff is marked with a circled 'H' and has notes with dynamics like 'p', 'mf', 'mp', 'f', and 'mf'. The third staff is marked with a circled 'P' and has square notes with dynamics like 'p', 'pp', 'mp', and 'p'. There are also some handwritten notes and arrows. At the bottom, there are instructions for 'CENA' and 'Luminotécnica' with arrows indicating movements and lighting changes. The 'CENA' section has a circled 'M' and the text 'avansa lentamente até à boca de cena'. The 'Luminotécnica' section has a circled 'M' and the text 'Ilumina progressivamente' and 'apaga repentinamente o projector'. There are also some circled letters 'H' and 'P' in the lighting instructions.

Ex. 1. *Recitativo II*, p. 2.

Contribui para esta grande exigência de concentração na leitura o facto das notas não serem figuras que contenham a indicação rítmica, o que dificulta a determinação da duração do tempo de cada uma. A este propósito, o compositor esclarece nas notas explicativas da partitura o seguinte:

“Tempo médio de cada página: 30 segundos. As relações de tempo em cada página devem ser mais ou menos proporcionais ao espaço gráfico.”

Para além desta indicação, a forma de execução é descodificada através de duas páginas de “Sinais de Notação” que contêm um código que cada intérprete deve respeitar. Este código, só por si, é demonstrativo do número e variedade de efeitos que são exigidos às vozes, à harpa e à percussão, que acrescentam à semiologia musical própria de épocas anteriores. Assim, Jorge Peixinho vai construindo a par da sua gramática musical, uma gramática de efeitos sonoros com a pretensão de criar novos campos de natureza tímbrica, rítmica e onomatopeica que confira a cada uma das suas composições um cunho pessoal.

As partes de soprano e meio-soprano têm intervenções em alternância ao longo de toda a obra; quando em simultâneo, normalmente uma delas emite notas longas em contínuo ou com alguns momentos de tremolo durante a actuação da outra, quer ela seja uma declamação de um texto ou um pequeno motivo musical (ex. 2, p.37). O tratamento das vozes através dessas notas em *legato* assume com frequência a função de um *ostinato* ao qual os outros instrumentos se vêm sobrepor nas suas partes específicas.

Tal como está indicado na folha dos “Sinais de Notação”²², a voz intervém com outro tipo de sonorizações, por vezes próximas de onomatopeias, de efeitos sussurrados, de transformações com a ajuda da mão sobre a boca, de sons sobre vogais, próximos da técnica de produção de harmónicos do som fundamental. São igualmente utilizados efeitos de passagens entre cantado e *parlato* (sic), ou vice-versa, numa transição quase imperceptível; de produção de sons isolados no extremo grave e agudo da tessitura; e ainda de passagens com pequenos glissandos entre intervalos curtos (ex. 3, p. 37).

²² v. Anexo II.

UM EXAGERO
MINÚSCULO, MEDO, UMA NÉVOA SENSÍVEL, UMA
MULHER, O QUE VALE UM PÁSSARO

Cena:
 ⑤ aproximar-se ligeiramente da boca de cena

Luminotécnica:
 Ilumina progressivamente ⑤
 Apaga progressivamente o projetor de ⑥

Ex. 2. Recitativo II, p.7

NE - GRO

COM A NOI-TE DES-CE SO - BRE MIM OU - TRA VI - DA

declamado:
 p UMA COISA SIMPLES
 -* expressivo / decalente

declamado
 f ironia E UMA VOZ

declamado
 (expressão neutra) E SI - LÊN - CIO

Cena:
 ③ recua ligeiramente

Luminotécnica:
 Ilumina progressivamente ④

Ex. 3. Recitativo II, p. 21.

Relativamente ao uso da voz nesta obra, o compositor afirma:

(...) Em *Recitativo II*, obra que se encontra inédita, eu utilizo duas vozes femininas, uma cantando em *sprechgesang*, recorrendo ao uso de várias técnicas vocais aplicadas ao texto de Raúl Brandão, e a outra cantando o texto de Herberto Helder, de modo a criar uma intertextualidade.²³

Com efeito, o uso destas técnicas vocais reporta-nos a processos inovadores usados por outros compositores, nomeadamente Luciano Berio, nas suas composições para a voz. O próprio Peixinho assume o conhecimento desses processos quando afirma:

“A minha formação musical e a minha orientação estética devem muito à admirável geração do pós-guerra (em particular a Boulez, Stockhausen e Berio) e também, claro está, a um estudo e assimilação dos seus directos precursores (Webern e a escola vienense).”²⁴

A harpa tem intervenções que vão oscilando entre acordes, pequenos motivos, grupetos rápidos de seis ou oito notas e notas de curta duração que se sucedem ao longo dos vários registos. Esta parte da harpa funciona de uma forma bastante interventiva relativamente às partes cantada e declamada das duas vozes, resultando num efeito contrastante. A parte musical da harpa é constituída por material do *Recitativo I* que aparece igualmente transformado²⁵.

Os instrumentos de percussão dividem-se em dois grupos: um melódico — *glockenspiel*, crótalos, melódica e tímpano — outro de som indeterminado — triângulos, pratos suspensos, gong, tam-tam, tom-tons, pandeireta, maraca, blocos chineses, *wood-block*, flauta jazz (de êmbolo). Todos eles são utilizados com o mesmo processo de composição dos anteriores: com efeito, sons longos em contínuo ou em tremolo são realizados pelas maracas, pelos tam-tans e pelo gongo, da mesma forma que a melódica também tem partes de sons longos, através de acordes prolongados e de efeitos de *clusters*, mas igualmente com intervenções mais pontuais.

²³ Eduardo Vaz Palma, “Entrevista com o compositor Jorge Peixinho”, in *Arte Musical* n.º 1, 1995, pp. 15-16.

²⁴ in *Plateia*, 28 de Janeiro de 1969, p. 12.

²⁵ Cláudia Borges (2005, 22).

A percussão e a harpa têm frequentemente partes sobrepostas, contrariamente às partes das vozes que se relacionam sobretudo em alternância.

Do início ao fim a obra vai oscilando entre passagens mais rarefeitas e passagens em que há uma maior sobreposição das partes instrumentais e vocais. Nestes casos, surgem momentos que criam uma textura densa, uma massa sonora mais compacta, de que apresentamos seguidamente um exemplo, página 16 da partitura (ex. 4) e que contrastam com os efeitos do procedimento anterior.

The image shows a page of a musical score, page 16, with lyrics in Portuguese. The lyrics are arranged in four columns, each with arrows pointing to specific musical notes. The first column is marked '(f) lentamente'. The second column is 'SINTO OS MÓRTOS.'. The third column is 'A TERRA REMEXE. DE MAIS LONGE' and 'FLORESTA APDRECEIDA. OUVI-SE A DOR DAS ÁRVORES. SENTE-SE A DOR DOS SERES VEGETATIVOS'. The fourth column is 'AO TEREM DE APRESSAR A SUA VIDA LENTA. PÓS-SE A CAMINHO' and 'UM REMEXER DE TREVA E NÃO TARDAM'. Below the lyrics is musical notation for voice and instruments, including a harp part and a percussion part. The score includes dynamic markings like 'f', 'pp', and 'mf', and performance instructions like 'Luminotécnica: Apaga bruscamente o projetor de (11)' and 'Ilumina progressivamente (11)'. The page number '16' is in the top right corner.

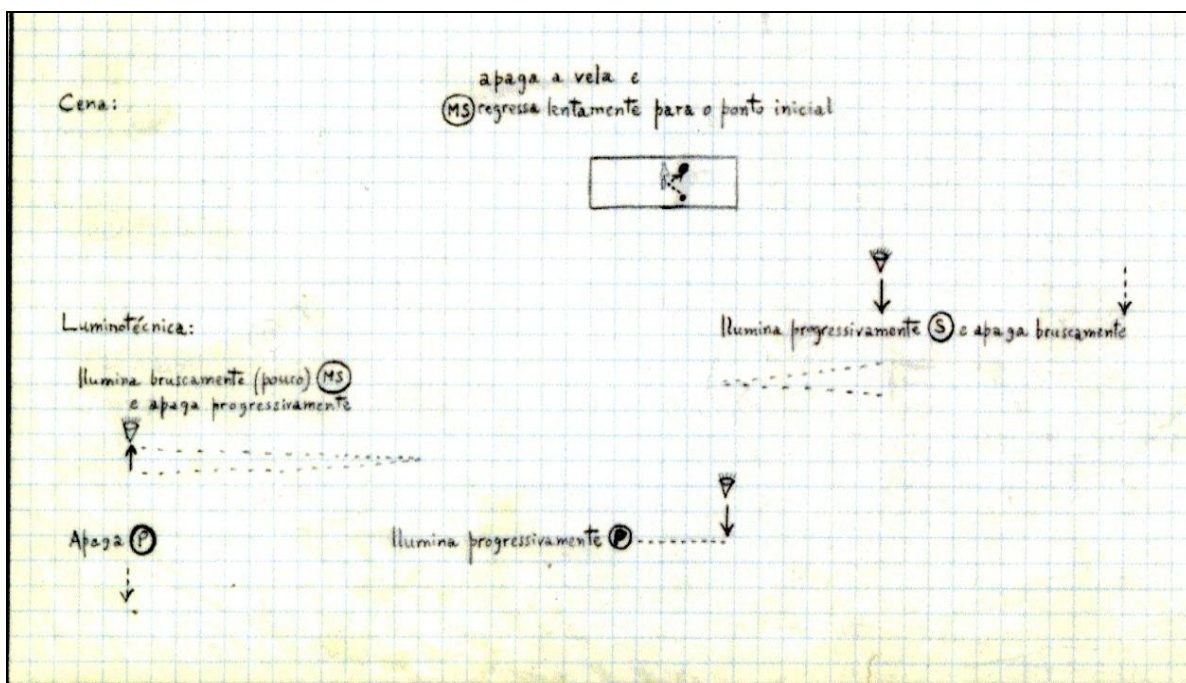
Ex. 4. *Recitativo II*, p. 16.

O texto é sobretudo declamado pelas cantoras em alternância e, pontualmente, pelo harpista, pelo percussionista e, quando este existe, pelo dirigente, havendo breves momentos em que uma frase é dita de forma entoada. Os textos são usados nesta obra de uma forma fragmentada, o que lhes confere um carácter não narrativo. Contudo as frases escolhidas pelo compositor assumem uma importância decisiva na condução de todo o processo composicional. De tal forma que o texto declamado é claramente perceptível pela forma como lhe são dados espaços não sobrepostos com a música.

Outro sinal que mostra a valorização do texto nesta obra é a definição de intensidades através das indicações de dinâmica no mesmo. De igual modo o compositor realça determinadas palavras, quando estas são pontuadas pela cantora com pequenos instrumentos de percussão.

Outro aspecto que nos parece importante salientar é a atmosfera sonora patente em toda a obra, pelo facto de ela se basear num material fundamentalmente cromático que surge nas múltiplas formas de escala, de glissando, de *cluster*, de tremolo; e ainda na relação de partes do texto em que ele surge entoado com oscilandos cromáticos.

Tendo escolhido esta composição como representativa de obra integrada, complementamos esta análise fazendo notar que o empenhamento do compositor nos elementos que são próprios da teatralização, no caso presente é tal que isso o leva a consagrar de forma escrita, em linhas paralelas que acompanham toda a partitura, as indicações de carácter cénico-plástico que considera fazerem parte inclusiva da mesma. Assim, ele inscreve na partitura o desenho do movimento dos intérpretes - músicos e cantoras - na cena, sobrepondo às indicações escritas pequenos grafismos que pormenorizam essas deslocações. Esta preocupação de inserir todas as indicações na partitura faz-nos lembrar os procedimentos de compositores como Mauricio Kagel, George Aperghis ou Constança Capdville, nas suas obras de teatro música.



Ex. 5. *Recitativo II*, excerto p. 3.

Com a mesma perspectiva é igualmente anotado o desenho da luz cujas intervenções se fazem alternadamente de forma súbita ou progressiva sobre os intérpretes (ex. 5, p. 40).

Estes jogos de iluminação criam momentos de claro e escuro para os quais também contribui uma acção das cantoras: o acender e apagar de uma vela que se encontra à boca de cena, alternadamente, em momentos assinalados. A luz foca igualmente os intérpretes cada vez que estes se movimentam, assinalando o seu percurso, e cria atmosferas relacionadas com os vários sentidos do texto. Estas são as funções principais da luminotecnia como elemento interventivo.

Assim, os parâmetros acima referidos - música, texto, movimento, luminotecnia - constituem os elementos fundamentais da teatralização da obra, numa combinação que conduz à percepção dos seus múltiplos sentidos, de forma integrada.

II. 1. 2. *Voix* (1972)

Voix, para orquestra de câmara e meio-soprano, foi composta sobre o poema *Voix*, de Christine Rasson. Encomendada pela Fundação Calouste Gulbenkian teve a 1ª audição²⁶ em Gent, na Bélgica, em 1972; a 1ª audição em Portugal ocorreu no Grande Auditório da F.G.C., em Lisboa, em 1973, dirigido por W. A. Albert, com a cantora Elvira Archer²⁷ como solista.

Seguidamente transcrevemos o poema mencionado:

“Voix

Cherche moi

En moi cherche toi

Voix de simple connaissance

Voix d'intime cohérence

Voix de toutes les adhérence

Je te donne ma sphère nuit

Mon feu en cercle

Dans mon corps tu viens frapper en longues résonnances

Je te cherche en vain”

Escolhemos esta segunda obra para complemento da comprovação dos nossos pressupostos, realçando nesta criação para além dos procedimentos da escrita musical recorrentes, um factor que a distingue e que consta de uma parte final em que os elementos do acaso e do aleatório atingem graus de invulgar dimensão. Neste aspecto particular fixar-nos-emos na análise desta segunda parte, dando-lhe o espaço e a importância que merecem.

Em *Voix* podemos considerar duas partes distintas: uma que é dirigida pelo maestro em que é dado todo o desenvolvimento musical para orquestra de câmara, com os temas definidos e respectivos desenvolvimentos de uma forma extremamente coerente e dando prioridade à composição musical; e outra parte não dirigida e mais

²⁶ in Catálogo cronológico, José Machado (2002, 344).

²⁷ Informação retirada de Mário Vieira de Carvalho, “Ainda o dilema de Peixinho” in *Diário de Lisboa*, 17/03/1973, p. 6.

curta na escrita, que consiste no final da obra, em que mais uma vez os elementos teatralizantes vão surgir de forma inesperada para o público e com características diferenciadas.

Ao debruçarmo-nos sobre *Voix*, somos imediatamente confrontados com o impacto gráfico da escrita da partitura que nos facilita uma compreensão da estrutura e do desenvolvimento musical da obra. Com efeito, a imagem gráfica da partitura contribui para rapidamente nos apercebermos que o compositor vai utilizar frequentemente os instrumentos da orquestra agrupando-os em dois blocos tímbricos, sopros e cordas, com os quais vai jogar de diversas formas, utilizando-os sobretudo de um modo alternado, ou sobrepondo-os, mas com ambientes rítmicos diferentes ou, em momentos mais raros, dissolvendo-os no conjunto orquestral. Contribui igualmente para a constatação de momentos alternados de maior liberdade e de alguma aleatoriedade com momentos mais rigorosos na relação entre as diversas vozes. No entanto, todos os instrumentos e a voz são tratados como partes independentes, constantemente em *divisi*. O compositor refere-se da seguinte forma a este assunto num texto sobre a obra²⁸:

“L’oeuvre est basée sur des alternances et des oscillations permanentes entre plusieurs degrés de rigueur et de liberté, concernant d’une part, des champs harmoniques définis, et de l’autre, les techniques de permutation et d’organisation combinatoire de figures musicales aisément identifiables. Chaque instrument et la voix constituent des VOIX autonomes, qui agissent comme des personnages différents, soit en soliste, soit assemblés en petits groupes aux caractéristiques bien précises (au point de vue du timbre-couleur et des affinités structurelles), soit encore en s’intégrant dans de plus larges ensembles et dans la masse orchestrale.”

Voix está dividida em 15 secções (de A a O) e uma parte final, apresentando igualmente uma introdução de duração indeterminada, definida pelo maestro. Realizada pelo conjunto das cordas, num andamento “moderado-devagar, alternados”, esta introdução, com um dinâmica *pp*, é construída harmonicamente a partir das doze notas cromáticas. Os violinos II, as violas e os violoncelos utilizam séries independentes constituídas por seis destas notas, organizadas numa sucessão de intervalos pequenos e grandes que repetem continuamente nos andamentos acima mencionados, em alternância (ex. 6, p. 44):

²⁸ in *VOIX, Texte sur l’oeuvre*, nota de Jorge Peixinho que acompanha a partitura.



Ex. 6. *Voix*, p. 1.

Quando o maestro decide, os sopros entram *ppp*, todos ao mesmo tempo, sobre uma nota mais longa, enquanto as cordas continuam a mesma repetição. Esta entrada dos sopros introduz um ambiente sonoro autónomo e diferente do primeiro. Após a entrada em acorde, cada um destes instrumentos intervém com pequenos apontamentos — nota em tremolo, nota repetida com pequeno acelerando, nota com *appoggiaturas* — rarefeitos no tempo (ex. 7, p. 45):

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. At the top right, the tempo is marked "molto lento" and the performance style is "acc.". A large bracket labeled "A" spans across the first seven staves, which are labeled with instrument abbreviations: fl., ob., cl., fag., tr., tpt., and tbn. The notation includes various dynamic markings such as "fff", "p", "mf", and "f", along with slurs and accents. The lower portion of the page contains several staves of vocal notation, with some staves ending in arrows pointing to the right, indicating a continuation of the piece. The overall appearance is that of a historical manuscript.

Ex. 7. Voix, p 2.

Ao longo de toda a obra continuam estes jogos de alternâncias tímbricas, rítmicas, de dinâmicas, de texturas que apresentam momentos de grande densidade em contraste com outros de grande rarefacção (ex. 8, p. 46):



Ex. 8. *Voix*, excerto p. 3.

Para atingir os efeitos mencionados, o compositor utiliza diversos meios, entre os quais destacamos os seguintes:

- notas longas que frequentemente terminam em tremolo ou com muito vibrato;
- notas repetidas em *acelerando*;
- séries diferenciadas de notas com andamentos aleatórios;
- grupetos com número variável de notas rápidas (de duas a vinte);
- estes grupetos apresentam-se em desenhos de formas paralelas ou contrárias, ascendentes ou descendentes, com início ao mesmo tempo ou em canon, contribuindo visivelmente para o aspecto gráfico particular desta obra;
- recorrência frequente a *glissandi* entre notas de intervalos pequenos e grandes;
- insistência sobre sons nas regiões mais agudas dos instrumentos;
- alternância livre e *ad libitum* de sons contínuos e em tremolo
- utilização de surdinas wa-wa nos metais, em *acelerando*;

— igualmente nos metais, notas tocadas e cantadas simultaneamente;

Na voz:

— utilização de vibrato gutural;

— notas longas com alternância entre as vogais “u e á”;

— vocalisos *ad libitum* com alturas aproximadas, não definidas;

— entoações com a boca fechada;

— *glissandi* oscilantes ascendentes que terminam num som indeterminado muito agudo, como um grito;

— alteração do som vocal com movimentos da mão sobre a boca;

— frases cantadas que terminam com som falado, indeterminado, ou murmurado.

Todos estes meios constituem elementos da linguagem musical de Jorge Peixinho que reencontramos noutras obras suas e que se inscrevem nos processos de escrita contemporânea da época. Mas, para além de uma parte com a explicação dos sinais de notação, o compositor acompanha esta obra com um conjunto de normas de execução para as várias secções (ver Anexo II), pondo em relevo determinados detalhes, sobretudo no que diz respeito à coordenação, pelo maestro, dos momentos em que é dado uma maior liberdade de acção aos intérpretes. Esta acção é assim relativa, muito orientada e controlada pelo maestro.

A parte final de *Voix*, observa uma estrutura diferente do resto da obra. Com efeito, compõe-se de uma série de módulos de *Tutti* e de *Soli* que se seguem em alternância (ex. 9, p. 48). Os *Tutti* são constituídos por vários módulos numerados, cabendo ao músico a escolha da sequência destes e podendo repetir cada um várias vezes, desde que os toque todos, alterando a dinâmica ou o movimento de cada vez que o repete, de forma contínua ou com silêncios entre cada repetição.

•Shaver No. 15 - 32 McGill

Ex. 9. Voix, p. 35.

Cabe ao maestro dar forma ao conjunto, seleccionando os sectores da orquestra que tocam, que param de tocar e que recomeçam, coordenando a dinâmica e o movimento gerais. Para os *Soli*, o maestro utiliza cartões numerados, organizados de uma forma aleatória, com os quais vai indicando a sucessão destes. Após o último *Soli*, o maestro deverá dar indicação para o início do último *Tutti* e deverá sair de cena. Os músicos continuam a tocar sem interrupção, mas agora podem utilizar todo o material da peça, na ordem que quiserem. A partir deste momento o desenrolar da obra está condicionado às eventuais reacções do público. E neste ponto transcrevemos uma parte das Normas de Execução, redigidas pelo compositor:

- “a) si le public réagit favorablement, (APPLAUDISSEMENTS, BRAVOS, etc.) l’orchestre devra s’arrêter et recommencer avec les cordes et la harpe seulement.
- b) si le public réagit défavorablement (SIFLEMENTS, CRIS, etc.) l’orchestre devra s’arrêter et recommencer avec les vents et la voix (la percussion se mêlera aux cordes et aux vents d’après un critère subjectif de l’instrumentiste).
- c) si plusieurs personnes du public quittent la salle, les musiciens qui le désirent devront aussi s’arrêter et quitter la scène.

La pièce se terminera quand:

- a) tout les musiciens auront quitté la scène; ou
- b) aucun des musiciens d’un des deux groupes mentionnés ci-dessus (cordes ou vents) ne se trouvera sur scène, au moment où l’intervention du groupe en question sera sollicité par les reactions du public; ou
- c) quelques auditeurs seront montés sur scène; ou
- d) les musiciens le décideront d’après un nouveau critère de leur choix; ou
- e) le bruit produit par le public aura submergé les sonorités de l’orchestre. Les musiciens qui le désireront pourront à leur aise provoquer le public avec des séquences de leur materiau, ou répondre, dialoguer, se provoquer et réagir contre eux, et même revenir sur scène après l’avoir quittée.”

Este final traduz uma acção provocadora por parte do compositor, ao destruir as diversas convenções inerentes à estrutura hierarquizada de um conjunto orquestral, através da eliminação da figura dirigente do maestro e da introdução de um certo grau

de caos ao dar aos músicos alguma liberdade individual e de acção. Ao mesmo tempo, a duração e o fim da obra ficam entregues ao acaso.

Na concepção do final estão sem dúvida inerentes elementos de performance, constituídos pela atitude de provocação às convenções instituídas, pelo elemento de surpresa que comunica ao público, por uma certa ironia e jocosidade transmitidas pela escuta e pela visão de músicos de orquestra que agem de “moto” próprio, reagindo uns aos outros e ao comportamento da audiência, trazendo para um ambiente erudito a desconstracção de, por exemplo, músicos de jazz, eventualmente criando um choque cultural com o público, resultante de um certo tipo de actuação²⁹.

Obra paradigmática de algumas das tendências deste compositor, ela leva essas tendências a extremos imprevisíveis, tais como a obra não ter um fim pré-determinado, podendo mesmo imaginar-se, por utopia, que ela não termine desde que os músicos continuem em cena a tocar indefinidamente e não se dê o acaso de ninguém do público subir à cena. Este factor é determinante da originalidade de uma obra cujo final pode, em teoria, não acontecer.

Nesta obra o compositor apresenta uma forma em duas partes contrastantes: a primeira com uma estrutura perfeitamente definida, a segunda, o final, com uma forma aberta que se materializa num gesto performativo em que os intérpretes usufruem de um grande espaço de liberdade permitindo da parte do público reacções imprevisíveis, determinantes para o fecho da obra.

Consideramos relevante o comentário que Mário Vieira de Carvalho faz à obra *Voix*, numa crítica no *Diário de Lisboa*, em 1973, por se tratar de um testemunho presencial judicioso, da 1ª audição da obra:

“(…) Bastava atentar, de ouvidos bem abertos, sem preconceitos de qualquer ordem, para descobrir como ela [música] nascia com uma abundância de imaginação, uma qualidade de invenção, um rigor e um sentido crítico de auto-exigência que desconhecíamos inteiramente nas obras anteriores de Jorge Peixinho. Foi uma surpresa. Nunca o autor da ‘Mémoire pour une présence absente’ (e não é por acaso que citamos esta obra) se afirmara com tanta independência, nunca tinha ido tão longe na desvinculação da ‘última moda’, como nestas *Voix* agora dadas em estreia absoluta.

²⁹ Na estreia de *Voix* na Fundação C. Gulbenkian, em 1973, a reacção do público foi controversa, entre os que a aplaudiram e os que a patearam com veemência.

Embora, a partir de certa altura passasse a predominar o factor aleatório, este atingia apenas a ordem porque surgiam os acontecimentos, mas não a sua substância, rigorosamente determinada pelo compositor. E essa substância, essa matéria-prima de que eram feitos os alicerces, as estruturas e os acabamentos da obra, pareceu-nos sempre de superlativa qualidade. Nada ali se nos afigurou gratuito, hipotecado ao mero efeito. Pelo contrário, antes se nos apresentou como produto de um verdadeiro processo de criação musical, que se quer coerente, profundo, apto a transcender-se na expressão de um conteúdo real. Conteúdo que não devemos buscar nos textos do compositor mas na mais que suficiente eloquência da música. ‘Voix’ de Jorge Peixinho que, em certo sentido poderá marcar uma viragem (ou um desvio) da sua trajectória no sentido da aproximação da estética de um Berio e do afastamento da influência demasiado subserviente até aqui recebida de Stockhausen, é sem dúvida, aquela em que o autor pela primeira vez aflora a dimensão de um autêntico criador.”³⁰

Ousamos afirmar que *Voix* concretiza algumas convicções de Jorge Peixinho resumidas na seguinte declaração:

“(…) direi apenas que tento levar um património cultural vivo, não sei se ao país se ao futuro, mas pelo menos aos meus contemporâneos, esperando que, pelo menos alguns, e a níveis obviamente diferentes, dele possam colher alguns frutos e enriquecer o seu quotidiano, o seu imaginário e a sua sensibilidade mais criativa.”³¹

³⁰ Mário Vieira de Carvalho, “Ainda o dilema de Peixinho” in *Diário de Lisboa*, 17/03/1973, p. 6.

³¹ Entrevista ao jornal *Notícias de Paços de Brandão*, Abril-Junho de 1982.

II. 2. Música e poesia: Clotilde Rosa

Clotilde Rosa (1930-), filha de músicos, estudou piano, harpa e composição no Conservatório Nacional de Lisboa. Foi bolsista da Fundação Gulbenkian e do Governo Holandês em Amesterdão e em Paris; e frequentou, a partir de 1964, três cursos de Verão de Darmstadt como ouvinte. Foi harpista da Orquestra Sinfónica do Porto e da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional e leccionou no Conservatório Nacional de Lisboa as disciplinas de Análise e Técnicas de Composição e, posteriormente, Harpa tendo sido responsável pela introdução de obras de música contemporânea no programa de estudos deste instrumento nessa escola.

Conheceu Jorge Peixinho através de Mário Falcão, seu colega na Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional e, com ambos, participou, em 1965, naquele que Melo e Castro considera ser o primeiro *happening* português: o *Concerto e Audição Pictórica*, ligado à exposição de poesia experimental *Visopoemas*.

Durante a mesma década participou activamente no panorama musical nacional enquanto intérprete de música contemporânea e, em 1970, foi membro fundador do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, no âmbito do qual começou a concretizar as primeiras experiências de improvisação colectiva e de composição. Para além de Clotilde Rosa, estas experiências despertaram um forte interesse pela composição igualmente em Paulo Brandão e José Lopes e Silva³².

A primeira obra individual de Clotilde Rosa, *Encontro*, datada de 1976, obteve uma distinção na *Tribune International des Compositeurs*, em Paris, no mesmo ano. Sobre esta obra Mário Vieira de Carvalho (1978, 102) considerou:

“A obra de Clotilde Rosa, intitulada *Encontro* (...) assinalará, sem dúvida, uma data, no percurso da música portuguesa contemporânea, se a sua autora persistir na actividade criadora, assumindo-se a partir de agora não apenas como intérprete mas também como compositora. (...) *Encontro* vem de uma artista que quer exprimir-se e é capaz de exprimir-se com inteira verdade, que logra atingir a coerência entre os meios e os fins, entre a 'forma' e o 'conteúdo', que faz da sua peça o ponto de encontro entre a arte e a vida.”

³² Para consulta de biografia mais completa ver a *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, 4.º vol., P-Z, dir. Salwa Castelo-Branco, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010

A compositora demonstra, na sua música, uma grande flexibilidade na utilização das diferentes técnicas de escrita, não se prendendo a uma única escola ou corrente estética. Com efeito, encontramos na sua escrita séries dodecafónicas, escalas cromáticas, algum aleatório controlado, técnicas contrapontísticas, preocupação pela textura, utilização de glissandos e de *clusters* de menor ou maior extensão, exploração tímbrica dos instrumentos, com utilização de técnicas mais experimentais, como o bater com as mãos no corpo ou nas cordas do instrumento, a utilização das unhas, de baquetas, ou de outros acessórios (ex. escovas nas cordas do piano) para alargamento do campo tímbrico, a manipulação da afinação e desafinação dos instrumentos de corda. Como a própria afirma:

“(...) não obedeco a nenhum código estabelecido, utilizando de uma forma livre uma simbiose de todas as técnicas que usei anteriormente.”³³

Bem integrada no meio musical nacional, com familiares próximos ligados às artes plásticas, à música e à dança — irmã de Artur Rosa, arquitecto e escultor, cunhada de Helena Almeida, pintora ligada aos movimentos experimentais, tia de Joana Rosa, bailarina; amiga de poetas e escritores, Clotilde Rosa vai reflectir essas suas ligações familiares e de amizade nas suas obras, inspirando-se em textos literários e solicitando colaboração nas áreas ligadas à imagem e ao espaço cénico. Assumindo uma influência da escrita de Jorge Peixinho (com quem tem aulas de composição) e de Constança Capdeville na sua concepção musical, o encontro com o artista plástico Eduardo Sérgio permitiu-lhe explorar, em algumas obras, parâmetros como a espacialização física e sonora e a utilização da cena, a inter-acção da imagem e da iluminação com a música, a utilização da gestualidade e do movimento, colaborando nesta área igualmente com Joana Rosa.

Na sua extensa lista de obras (mais de setenta, com grande produção sobretudo na área de música de câmara), Clotilde Rosa classifica cinco como obras “multimedia”, todas compostas entre 1979 e 1990: *Jogo Projectado I*, 1979; *Diapason*, 1979, para violino, viola, violoncelo, banda magnética e multimedia, estreada na Aula Magna pelo GMCL; *Jogo Projectado II*, 1981; *Hellas II*, 1985, para soprano, flauta, harpa, percussão, multimedia e acção cénica de Joana Rosa, estreada no mesmo ano nos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea; e *Hellas III*, 1990 (uma segunda

³³ Clotilde Rosa in www.geocities.com/clotilderosa/, 30/05/2008.

versão de *Hellas II*) estreada no Teatro da Comuna³⁴. Parece-nos significativo que estas obras tenham sido compostas num período de tempo concentrado, entre 1979 e 1990 (não tendo Clotilde Rosa composto nenhuma outra obra multimedia entre 85 e 90), integrando-se num período de composição inicial, mais experimental (décadas de 70-80). No entanto, consideramos que, pelas características teatralizantes na execução de *Hellas I* (1982), justifica-se esta obra ser uma das opções deste estudo. Porém, dado que a compositora acrescentou ainda a esta versão, música gravada em fita magnética, decidimos optar pela análise desta versão, dado o elemento electrónico que lhe vem conferir um carácter de inovação. Assim, a nossa opção foi a de focar a natureza da estrutura, forma, conteúdos e respectivas interacções nas obras *Jogo Projectado I*, *Jogo Projectado II* e *Hellas I* (com fita magnética) e *II*, dado que se inserem no nosso objectivo principal de relação entre a música e as outras artes, numa perspectiva multidisciplinar.

II. 2.1. *Jogo Projectado I* (1979)

Apesar de esta obra já ter sido objecto de estudo e análise em duas teses³⁵, parece-nos importante destacar determinados aspectos ligados à relação intermedia entre os elementos que a compõem que são determinantes da sua grande originalidade e que consideramos não estarem ainda detalhadamente explicitados nas análises anteriores. Com efeito, esta é uma das facetas que torna a obra mais surpreendente. Composta em 1979, é a terceira composição de Clotilde Rosa que a dedicou a Jorge Peixinho e que foi por este estreada nos 3os Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, no mesmo ano. Trata-se de uma obra para piano solo e foi inspirada no poema *Amo-te Flama*, de Marta Cristina Araújo, cujos versos foram utilizados em projecção de diapositivos realizados por João Machado e no aparato cénico multimedia de Eduardo Sérgio.

³⁴ Uma quarta versão de *Hellas* foi terminada em 2007, sem multimedia e sem acção cénica, para a actual composição do GMCL, permanecendo inédita (fonte: entrevista a Clotilde Rosa, por B. Serrão).

³⁵ MONTEIRO, Francisco, *The Portuguese Darmstadt Generation: the Piano Music of the Portuguese Avant-Garde*, Tese de Doutoramento, 2001, University of Sheffield e Anne KAASA, *Uma aproximação à estética da obra para piano de Clotilde Rosa*, Tese de Mestrado, 2008, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte.

A partitura de *Jogo Projectado I* é constituída por um conjunto de 13 secções, cada uma das quais construída a partir de um ou mais versos que Clotilde Rosa numera de 1 a 8, o que determina que alguns versos são repetidos nas diferentes secções. Estas podem ser tocadas em qualquer ordem, de forma aleatória, respeitando a forma aberta do poema. No entanto, o intérprete tem de respeitar duas regras: não pode iniciar uma secção que comece com o mesmo número da que acabou de tocar e tem obrigatoriamente de acabar com a parte A ou C da secção 13, a que corresponde o verso 8, “Tarde, amo-te”:

8-TARDE AMO-TE

0002 220 11111111

A

Ped. ad lib.

B

C

D

2) Pode tocar-se saltando de A p C ou D ou B quantas vezes se quiser finalizando com A ou C sempre, O A de forma mais ou menos obsessiva. (voir supplément)

Ex. 10. *Jogo Projectado I*, secção 13, verso 8 (secção final).

A execução desta obra inclui um conjunto de manifestações de áreas artísticas distintas. Com efeito, recorre à poesia, através do poema de Marta Cristina Araújo, obra aberta, que não só inspira a compositora, como os seus versos são trabalhados e desconstruídos em palavras nas projecções de diaporamas de João de Sá Machado e de Eduardo Sérgio. As relações entre texto e música são analisadas com detalhe por Francisco Monteiro (2001, 228-231); na partitura musical, é pedido ainda ao intérprete uma interpretação com a execução de alguns gestos e posturas, assim como recitar

palavras dos versos em algumas secções; inclui igualmente vários tipos de projecções.

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

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

Esta construção, que se pensa estar perdida, era composta por uma cortina feita por várias fitas, sobre a qual eram projectadas as imagens, as quais eram distorcidas e modificadas pela movimentação dessas fitas, através do recurso a uma ventoinha a funcionar por detrás das mesmas³⁶. Podemos ter uma ideia deste aparato cénico através da fotografia de uma das peças que constituíram o espectáculo do Grupo Amag'arte, estreado em 1986, no Acarte. Neste caso Eduardo Sérgio utilizou a mesma ideia, projectando ainda o poema *Amo-te Flama*, mas no contexto de uma improvisação colectiva de voz, clarinete e manipulação electrónica do som, obra a que chamou *Espelho Mosto* que é igualmente um dos versos do poema. Esta obra será ainda objecto de análise neste estudo.

II. 2.2. Jogo Projectado II (1981)

Esta obra foi composta para soprano, flauta, trompete, harpa, percussão, viola, violoncelo, recitante gravado, projecção de diapositivos (7), multimedia e dirigente. *Jogo Projectado II*, tal como a anterior igualmente inspirada num poema de Marta Cristina Araújo, *Voz Urgente*, encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian, foi estreada nos 5os Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, em 1981, pelo GMCL, com direcção de Jorge Peixinho. A voz gravada do recitante era de Luís Cília³⁷.

Esta obra foi composta em homenagem ao povo chileno, o qual, no início da

³⁶ O acesso à informação dos aspectos da encenação de *Jogo Projectado I* como espectáculo multimedia foi-nos facultado por Eduardo Sérgio, durante uma entrevista realizada em Cascais, em Maio de 2007.

³⁷ Posteriormente esta intervenção gravada foi realizada ao vivo por Carlos Wallenstein.

década de 1980, enfrentava uma forte repressão política da ditadura militar³⁸. Consideramos que a própria escolha do poema e o conteúdo que exprimem cada uma das suas frases permite-nos estabelecer uma analogia com este interesse manifesto pela compositora na situação política do povo chileno. Esse facto é determinante da intencionalidade com que o recitante diz as suas frases.

Nas notas prévias da partitura, para além da explicação do código dos símbolos utilizados, são descritas com pormenor a distribuição no espaço dos intérpretes e a disposição cenográfica, realizadas por Eduardo Sérgio (imagem 6).

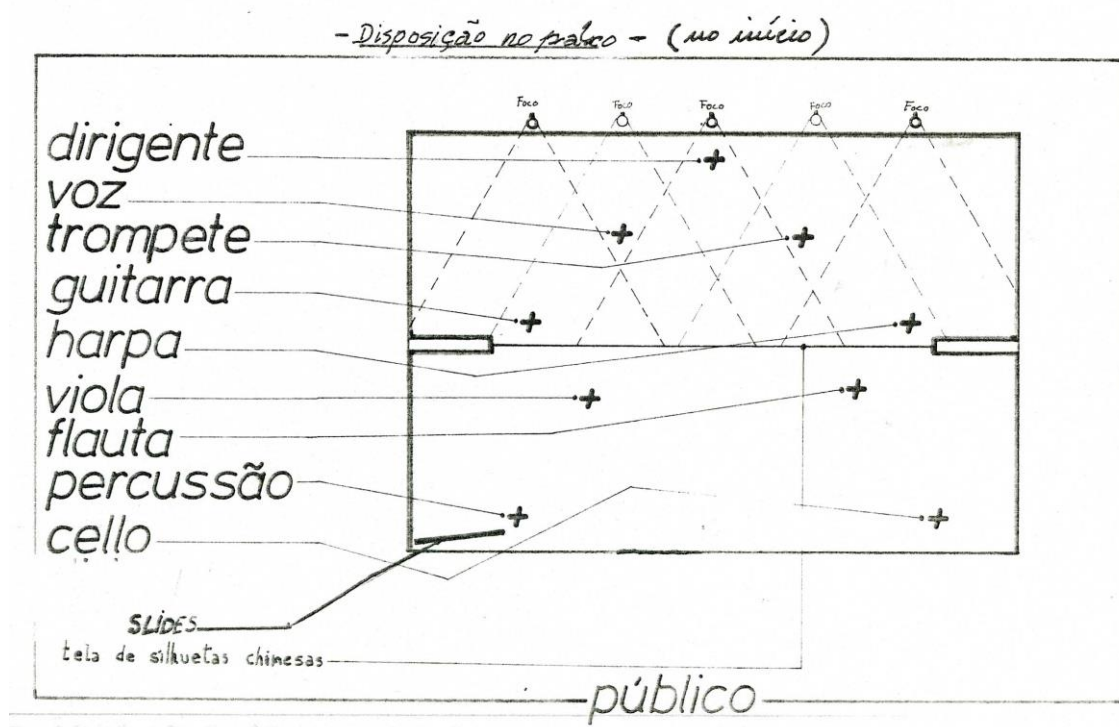


Imagem 6. *Jogo Projectado II*, indicação da disposição cénica.

Assim, o palco é dividido ao meio na horizontal, por uma tela transparente, semelhante às das sombras chinesas. Na esquerda baixa é colocada uma tela, ligeiramente em diagonal, para a projecção dos diapositivos ao longo do decorrer da obra. A disposição inicial dos instrumentistas é a seguinte: à frente da tela, no primeiro plano, percussão e violoncelo, no segundo plano, viola e flauta; por detrás da tela, formando um triângulo, em três planos: no primeiro plano, guitarra e harpa, no segundo plano, voz e trompete, no terceiro plano, o dirigente. Os intérpretes que estão por detrás

³⁸ Informação recolhida em Entrevista a Clotilde Rosa por B. Serrão, Maio 2008.

da tela encontram-se num nível mais elevado em relação aos que estão à frente desta. Cinco projectores estão colocados com espaços regulares ao fundo do palco, de modo a iluminar os intérpretes e a projectar as suas sombras / perfis na tela que, pela sua transparência, permite esta visualização, conforme se pode verificar na fotografia abaixo. Estas sombras não têm todas o mesmo tamanho, mas variam em proporção da distância dos diferentes planos de posição dos intérpretes com os projectores, criando uma forte imagem plástica. O dirigente, no vértice do triângulo por detrás da tela e o mais próximo da fonte de luz, é o que provoca a sombra maior (imagem 7).



Imagem 7. Foto da estreia de *Jogo Projectado II*, GMCL, Grande Auditório da FCG, 3 de Junho de 1981. Da esquerda para a direita: José Lopes e Silva (gt), Maria João Serrão (voz), Jorge Peixinho (sombra/dir.), António Reis Gomes (trpt), Carlos Franco (fl) e Clotilde Rosa (hp).

Todos os acontecimentos extra-musicais desta obra estão detalhadamente anotados na partitura — as movimentações dos instrumentistas na cena, a projecção dos diapositivos, as intervenções gravadas do recitante — e são todas dependentes das indicações do dirigente. As movimentações na cena são realizadas sempre lentamente, por este, pela cantora, pelo violetista e pelo trompetista, pelos lados direito e esquerdo do palco, numa direcção de trás para a frente (ou vice-versa) da tela. Só o violetista tem uma única intervenção horizontal, atravessando a cena, antes de se dirigir para detrás da tela. Tanto as mudanças de diapositivos como as intervenções da voz gravada do recitante surgem em simultâneo com uma determinada nota ou acorde de um ou mais dos instrumentos, enfatizando um som, sublinhando o início ou o final de secções, momentos de suspensão ou clímax sonoros.

Estrutura

Consideramos que *Jogo Projectado II* apresenta quatro partes de dimensões diferentes que se diferenciam sobretudo pela construção interna de cada uma: parte 1, da página 1 à página 6; parte 2, constituída pela página 7; parte 3, da página 8 à 11; parte 4 constituída pelas cadências finais dos instrumentos. O material harmónico dominante é composto por dois acordes principais — acorde A: dó - fá - sib - mib - láb - réb, e acorde C: fá# - dó# - sol# - ré# - lá#; para além destes principais surge ainda um terceiro acorde cujas notas são derivadas da transformação cromática das notas do acorde A, ao qual chamamos B: si-mi-lá-ré-sol. Para além deste material fundamental da composição existem ainda duas notas polo — sol e fá# — às quais são dadas funções diferenciadas conforme o local em que aparecem ao longo da peça.

A parte 1, pela natureza do tratamento diversificado do material divide-se em três secções pelas seguintes razões. A primeira secção trata sobretudo da apresentação do material e inicia-se com um bloco harmónico arpejado na guitarra e na harpa, constituído pelo acorde A — seis notas com intervalos de 4ª perfeita entre elas a partir da nota dó — apresentando claramente, com uma dinâmica *f* e uma duração de ca. de cinco segundos, um dos tecidos harmónicos principais que será utilizado e desenvolvido ao longo de toda a obra. Em simultâneo é projectado o primeiro slide “VOZ URGENTE A MORTE” (ex.11, p. 60):

The image shows musical notation for guitar and harp. The guitar part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It features a six-note chord (D, F, B-flat, C, E-flat, G) with a dynamic marking of *f*. The harp part is written in bass clef with the same key signature and time signature, also featuring a six-note chord (D, F, B-flat, C, E-flat, G) with a dynamic marking of *f*. Below the harp notation, a dashed vertical line with a downward-pointing arrow leads to a rectangular box containing the text "SL.1 VOZ URGENTE A MORTE".

Ex. 11. *Jogo Projectado II*, excerto 1 p. 1.

Segue-se um módulo com intervenções da guitarra, da harpa e da percussão, com uma melodia para a guitarra, efeitos de portamento na harpa e sugestões de pequenas percussões que acompanham todo este fragmento, o qual é repetido *ad libitum* pelos intérpretes durante cerca de 40' (ex.12). Paralelamente, a viola toca a nota ré, em ostinato, com efeito de tremolo com muito vibrato e com uma dinâmica descendente *f-mp*, enquanto o violoncelo desafina e afina a nota dó, num glissando lento. A junção destas duas notas, num efeito dissonante, é recorrente ao longo da obra.

The image shows a handwritten musical score for three instruments: Guitar, Harp, and Percussion. The score is written on a grid of staves. The Guitar part is in the top staff, the Harp part in the middle, and the Percussion part in the bottom. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten instructions in Portuguese provide performance directions for each instrument.

Guitar: m. vibr.

Harp: q. ch. pequenos port^{os} simp. e dupl. e lamentos ad lib.

Perc: raspar com unhas ou object metálico nos bordões mais graves reagindo ao rlc.

Percussion Instructions: pequenas intervenções improvisadas utilizando instrumentos de metal tais como: cristais, "glass-chimes", pratos, gong e vibrafone, com arco ou baquetas. No vibrafone utilizar só as notas escuras

Other markings: ef arco, para susp, mp, timp., ef pedal

Ex. 12. *Jogo Projectado II*, excerto 2 p. 1.

Mudando o ambiente, um motivo com uma sequência de harmónicos igualmente com intervalos de 4as: sol-dó-fá-sib, em simultâneo na harpa e na guitarra, dá entrada à voz cantada, sobre a nota dó, em legato que termina em tremolo, resolvendo num acorde com intervalos de 4ª e 5ª sobrepostos, na viola e no violoncelo em *p*, crescendo progressivamente (pág. 2). Seguidamente entra a flauta em *flätterzung* numa nota muito aguda sol₆, que passa a vibrato em crescendo, descendo para fá# (nota que irá ganhar importância a partir da segunda secção da obra). Neste momento entra a primeira

gravação do recitante com a frase “A MORTE SIMULA POVO EXAUSTO”; o trompete ataca a nota ré que vai lentamente destimbrando; esta parte termina com um efeito *ff* da percussão, seguida de uma suspensão, procedimento que virá a repetir-se noutros momentos da partitura (ex. 13).

Handwritten musical score for "Jogo Projectado II, excerto p. 2". The score includes parts for Voice (Voz), Flute (fl.), Trumpet (Trypt), Guitar (Guit), Harp (Harpa), Percussion (PERC.), Viola (vla.), and Violin (vle.). The tempo is marked as quarter note = 60. The key signature has one flat. The score features various dynamics (p, mp, f, ff), articulations (accents, slurs), and performance instructions like "deixar cair de bom alto e levantar como um qd. qd. as exes. imobilizadas". A vertical dashed line separates the first section from the second, which begins with the lyrics "AMORTE SIMULA POVO EXAUSTO". The percussion part includes a specific instruction: "deixar cair de bom alto e levantar como um qd. qd. as exes. imobilizadas".

Ex. 13. *Jogo Projectado II*, excerto p. 2.

A segunda secção da primeira parte mais uma vez iniciada pelo duo da guitarra e da harpa (pág. 3), em desenhos rítmicos opostos, em que a harpa apresenta novamente o acorde A com um motivo arpejado, enquanto que a guitarra pontua em forma de acorde,

terminando ambos com um efeito de unhas sobre as cordas. Esta secção tem como característica distintiva um solo de percussão que revela um segmento que faz parte da cadência final. Este procedimento irá ser repetido nos solos dos outros instrumentos ao longo da obra. Introduzido por uma pequena célula rítmica em acelerando nos bongos, tocados pelo trompetista o solo de percussão recorre a diversos instrumentos – timbales, tom-tons, prato, tamtam, *glass chimes*, *temple blocks*.

Até ao início da página 4 estamos em presença de uma escrita notoriamente fragmentária, com pequenas intervenções dos diversos instrumentos, como se se tratasse da apresentação de materiais e de efeitos sonoros. Na secção três da primeira parte, a partir de meados desta página inicia-se um processo de desenvolvimento do material exposto, a textura geral torna-se um pouco mais densa, com uma maior sobreposição de instrumentos que apresentam frases mais longas: canto, flauta, percussão, viola e violoncelo, mantendo a tendência já manifesta agrupando a harpa e a guitarra, de juntar os instrumentos dois a dois em diálogo, soprano e flauta, viola e violoncelo. Mais uma vez, no início desta secção, há uma nova intervenção da voz gravada: “RECLAMA POVO SIMULA-SE URGENTE”. No final da página 6 a harpa apresenta novamente um acorde com notas do bloco harmónico B — que serviu de base a toda a sonoridade da parte 1 — enquanto a guitarra apresenta um novo acorde, o acorde B, constituído pelas notas fá#-dó#-sol#-ré# o qual (acrescentado pela nota lá#) juntar-se-á ao acorde anterior, entrando com este num jogo de sobreposições e de transformações intervalares ao longo do resto da obra. A primeira parte termina com um momento *ad libitum* de ca. de vinte segundos com o violoncelo a tocar em ostinato a nota dó em *pizzicato*, a harpa a repetir um arpejo com intervalos de 9^a, 6^a e 5^a na mão esquerda e de 2^a menor e 3^a na mão direita, como uma ornamentação, a guitarra a tocar um tremolo cromático e o trompete a tocar duas notas, fá#4 e sol#3, com dinâmica e ritmo *ad libitum*. Na suspensão que se segue, após a projecção do slide 3 “POVO EXAUSTO”, ouve-se a seguinte frase da recitação gravada: “POVO RECLAMA A SUA VOZ URGENTE”. Esta parte 1, que de um ponto de vista genérico e analógico poderíamos classificar de exposição, vai dar lugar a uma mudança de textura que se concretiza na parte 2.

A parte 2 de *Jogo Projectado II*, página 7, entra como uma reacção à frase anterior que se traduz musicalmente por um desenvolvimento de todos os parâmetros, o que nos permite avaliar esta passagem como o clímax da obra. Constituída por uma única página formada por quatro compassos de métrica diferente, 6/4, 4/4, 5/4 e 4/4,

esta parte tem a textura mais densa de toda a obra, apresentando, pela primeira vez, a sobreposição das partes de todos os instrumentos. A parte 2 inicia-se assim com um acorde de dois tempos, com uma dinâmica *f* (acorde B), seguindo-se o desenvolvimento de todo o material de forma ritmicamente diferenciada. A densidade geral é igualmente acentuada pela sobreposição de fórmulas rítmicas irregulares e desencontradas entre cada instrumento — sobreposição de 4 semi-colcheias com tercinas, quintinas, sextinas, glissandos ascendentes e descendentes (ex. 14).

The image displays a complex musical score for 'Jogo Projectado II, p. 7'. It features multiple staves for various instruments: Violins (Vcl), Flutes (Fl), Trumpets (Tpt), Guitars (Guit), Harps (Harp), and Percussion (Perc). The score is characterized by dense, overlapping textures and complex rhythmic patterns. Handwritten annotations include time signatures (6/4, 4/4, 5/4, 4/4), dynamics (f, mf, mp, pp, pp mod), and performance instructions like 'ritardando', 'gliss.', and 'vib.'. There are also specific notes for percussion: 'T. blk', 'Timp.', and 'vib.'. At the bottom, there are two lines of Portuguese text: 'POVO RECLAMA A SUA VOZ URGENTE (durante a r.)' and 'EXAUSTO SIMULA A MORTE'. The score is filled with intricate musical notation, including slurs, accents, and various rhythmic markings.

Ex. 14. *Jogo Projectado II*, p. 7.

No terceiro compasso começa a haver uma diluição da densidade em algumas vozes, uma diminuição das figuras rítmicas rápidas, prevalecendo as colcheias e uma geral rarefacção, conduzindo ao 4º c. que apresenta dois acordes como elementos principais, no primeiro tempo (notas do acorde C) e nos segundos e terceiros tempos (sobreposição de notas do acorde A e do acorde B). Contribuindo para o carácter geral

desta passagem, a compositora faz coincidir no início desta parte a intensidade musical com a intencionalidade da frase que é dita pelo recitante: “POVO RECLAMA A SUA VOZ URGENTE”. Identificação que se vem a confirmar quando, ao último compasso de carácter mais sereno, é sobreposta uma nova frase: “EXAUSTO SIMULA A MORTE”, com uma intervenção *ff* da percussão sobre a palavra “MORTE” que mais uma vez demonstra a identificação da escrita musical com a intencionalidade do texto. O rápido desenvolvimento desta parte cria um contraste acentuado entre o início e o final da mesma.

A parte 3 inicia-se com um solo do violoncelo, constituído por um excerto longo da cadência final deste instrumento. Este solo é acompanhado por duas intervenções do vibrafone e da flauta, a meio do solo e no final, terminando os três instrumentos ao mesmo tempo, com uma suspensão sobre a última nota do solo. Esta suspensão dá lugar à projecção do slide 4 “POVO URGENTE” e à emissão da voz gravada que repete a frase “POVO EXAUSTO SIMULA A MORTE”, e acrescenta “URGENTE ESTE SILÊNCIO RECLAMA A SUA VOZ”. Segue-se (pág. 9) um curto momento calmo, com notas longas no soprano, flauta, trompete, viola, violoncelo e guitarra, tocadas prolongadamente, em legato uma após a outra, acabando novamente com uma suspensão. De forma inesperada e muito contrastante destaca-se um momento formado por um módulo com a repetição de pequenas células: acorde em tremolo na guitarra, arpejo ascendente e descendente, em espelho, na harpa, ritmo rápido e curto sobre a nota ré, na viola, e um tremolo sobre a nota si² no violoncelo. Esta passagem, com uma dinâmica em crescendo de *ppp* a *ff*, é extremamente rápida — vinte segundos — o que acentua o seu carácter de corte, para se retomar de imediato o clima anterior, usando um desenho ondulado no trompete com surdina, numa curta intervenção, sobre as notas do acorde B, terminando em *fläterzung*, num diminuendo que prepara uma passagem com uma densidade de textura rarefeita, que pode ser considerado um falso final desta parte, acentuado pelo facto de se fazer ouvir a última intervenção da harpa e da guitarra, na parte 3, na forma de dois acordes A e B, distanciados. Em simultâneo, há uma intervenção longa do soprano, que inclui dois fragmentos da cadência final, dando entrada a um solo da flauta, com indicação *ad libitum*, construído, na sua quase totalidade por excertos da cadência final, e que termina em simultâneo com a projecção o slide 5 “POVO A MORTE” e a frase do recitante “POVO EXAUSTO SIMULA A SUA VOZ”.

O final desta parte vai ser construído com a apresentação de três acordes prolongados realizados com as notas do soprano, do trompete, do vibrafone, da viola e do violoncelo. Durante o primeiro acorde (A + nota sol), tocado com uma dinâmica crescente e decrescente, ouve-se nova frase da voz gravada “A MORTE RECLAMA ESTE SILÊNCIO URGENTE”; dois pequenos motivos, um decrescente, pela voz e outro em crescendo pelo violoncelo, separam o primeiro do segundo acorde (notas do acorde B + nota fá#). Pequenos motivos curtos nos vários instrumentos antecedem o terceiro acorde (sobreposição de notas do acorde B e do acorde C, dó# - sol# - ré# - dó - fá - si). Esta parte termina novamente com a percussão, com um tremolo sobre a nota si, no tímpano, na dinâmica *p* crescendo e decrescendo (ex. 15).

The image shows a musical score for five instruments: voice (voz), trumpet with mutes (tpt. c/sord.), vibraphone (Perc. Vibrt), viola (Vla.), and cello (Vcl.). The score is written in a single system with five staves. Above the staves, there are several arrows pointing down, indicating accents, and some pointing up, indicating slurs. The voice part has the lyrics "A MORTE RECLAMA ESTE SILÊNCIO URGENTE" written below it. Dynamic markings such as *p*, *mf*, *mp*, and *f* are placed throughout the score. There are also markings for *mp* and *mf* with slurs. The percussion part includes a marking for *timp* (tympani) and a *p* marking. The viola and cello parts have various markings including *mf*, *mp*, and *f*.

Ex. 15. *Jogo Projectado II*, excerto p. 11.

Ao longo da partitura vão sendo anunciados fragmentos de maior ou menor extensão — de algumas notas a frases inteiras — das cadências finais dos instrumentos, que reflectem uma parte importante da escrita para esse instrumento, atingindo níveis de execução virtuosística. A construção total das cadências só aparece, no entanto, na parte final, quando cada instrumentista executa a sua cadência de forma completa. Estas são inteiramente escritas e os únicos sinais de aleatório surgem na liberdade que a compositora propõe ao dirigente na escolha da ordem pela qual virão a ser tocadas, após a execução obrigatória da cadência, em simultâneo, da harpa e da guitarra, a qual poderá ser repetida uma vez e que se inicia ainda sobre o tremolo do tímpano no final da parte anterior. Posteriormente, e após a indicação do dirigente para a projecção do slide 6, as

cadências dos outros instrumentos e do soprano poderão ser executadas a solo ou em grupos, conforme decisão do dirigente. É este que determina o momento da conclusão, dando entrada para a última gravação do recitante e para a projecção do último diapositivo, quinze segundos depois. Os músicos, a partir desse momento, terminarão a sua cadência no primeiro sol longo que se seguir (“sol de repouso”³⁹, nas palavras de Clotilde Rosa) e:

“(…) à medida que os instrumentistas deixarem de tocar vão formando um círculo no centro da cena que será fechado pelo dirigente; então todos baixarão a cabeça incidindo uma luz roxa sobre o grupo.”⁴⁰

Segundo a compositora este final representaria a ideia da inevitabilidade da morte para todos, inclusivé para um ditador, referindo-se aqui concretamente a Augusto Pinochet⁴¹.

³⁹ Clotilde Rosa, *Jogo Projectado II*, notas no início da partitura.

⁴⁰ Idem.

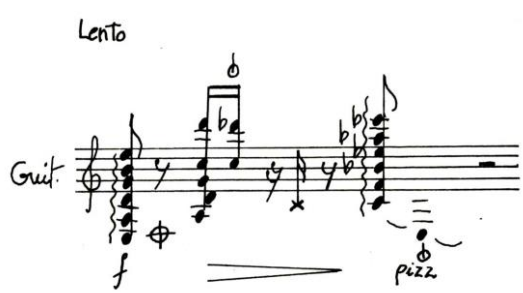
⁴¹ Informação fornecida por Clotilde Rosa em entrevista a B. Serrão, em Maio de 2008.

Características do material musical.

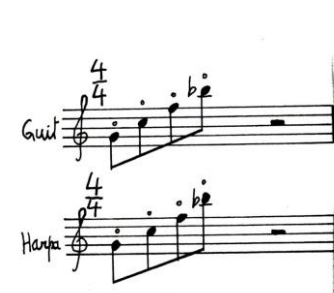
Relações intervalares. O intervalo de 4ª perfeita é um intervalo basilar nesta peça: acordes construídos sobre intervalos de 4ª, sucessão de intervalos de 4ª e a sobreposição de intervalos de 4ª e 5ª são frequentes ao longo de toda a obra. O intervalo fá-sib é frequentemente utilizado (ex. 16 a, b, c).

a)


Lento



b)

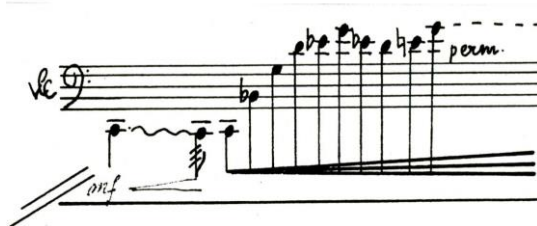


c)



Ex. 16 a, b, c.

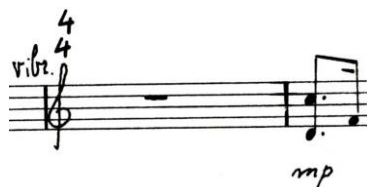
Intervalos de 9ª, 7ª e 6ª estão igualmente muito presentes, criando por vezes contraste com intervalos pequenos, de 2ª e 3ª. Este contraste é frequente em várias células de carácter arpejado, nas quais os intervalos mais pequenos são antecidos e/ou precedidos dos intervalos maiores (ex. 17).



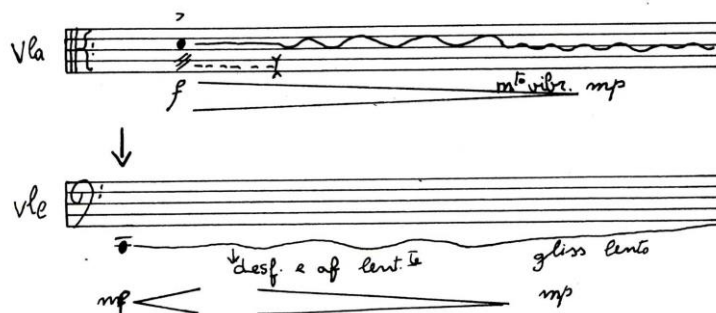
Ex. 17.

A sobreposição das notas dó-ré de vários modos em instrumentos diferentes, são usados expressamente para criar dissonância (ex. 18 a e b):

a) vibrafone, p. 4.



b) violoncelo e viola, p. 1.

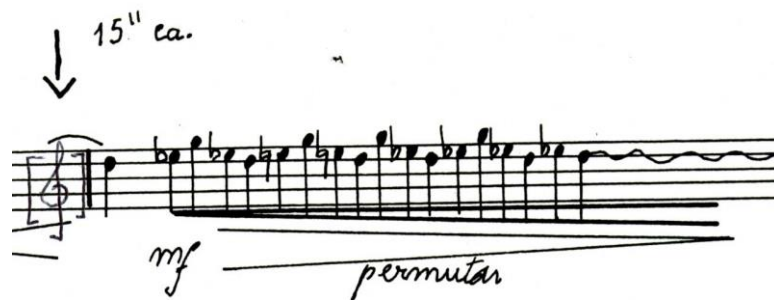


Ex. 18 a e b. Sobreposição das notas dó-ré.

Motivo melódico. Este motivo, construído a partir da repetição de intervalos de 2as e 3as maiores e menores, com modificações cromáticas de notas do acorde A, que pode ou não ser antecido de 3 notas com intervalos maiores ascendentes (7ª, 6ª, 5ª)

apresenta-se em vários instrumentos com durações temporais diversas: em acelerando, com ritmo *ad libitum*, em sequência de sextinas, quintinas e 4 semi-colcheias, como notas mais agudas de um arpejo ascendente e descendente (fl p. 8, p. 6); este motivo aparece uma única vez com notas do acorde B, numa sequência de 12 fusas, na flauta, no final da parte 1 (ex. 19 a, b, c).

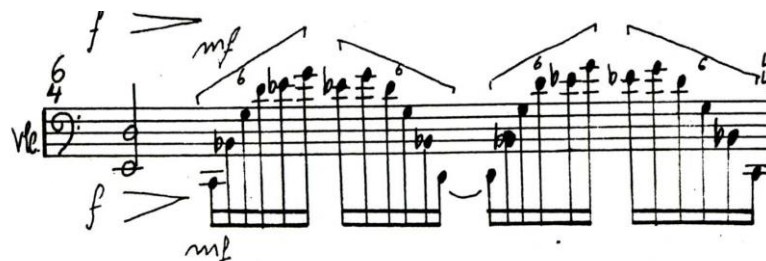
a) soprano, p. 4.



b) guitarra, p. 7.



c) violoncelo, p. 7.



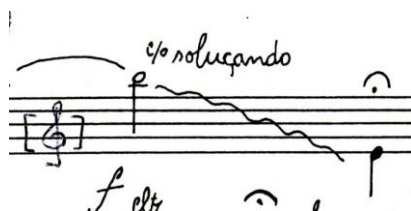
Ex. 19 a, b, c. Motivos melódicos.

Glissandos. São utilizadas várias formas de glissandos: longos e breves, ascendentes, descendentes e ondulados, com efeito soluçante no soprano (ex. 20 a, b, c).

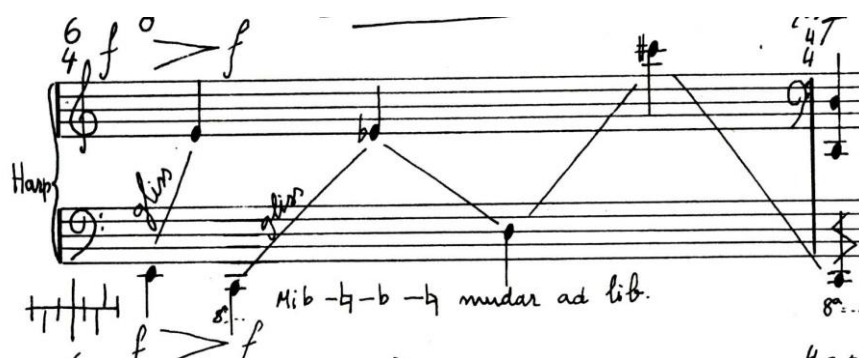
a) harpa, p. 7



b) soprano, p. 4

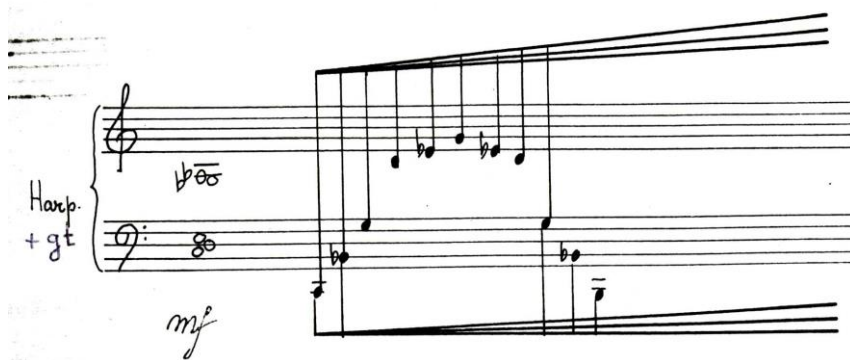


c) harpa, p. 7.



Ex. 20 a, b, c. Glissandos.

Efeito arpejado. Tal como os *glissandi* são recorrentes nesta obra, com igual frequência os desenhos de células melódicas arpejadas ascendentes e descendentes se encontram com frequência em todos os instrumentos, o que conduz a um efeito de ondulação permanente na peça. Consideramos que esta forma de escrita traduz uma influência muito relacionada com a técnica da harpa, que aqui é reproduzida igualmente nos outros instrumentos (ex. 21).



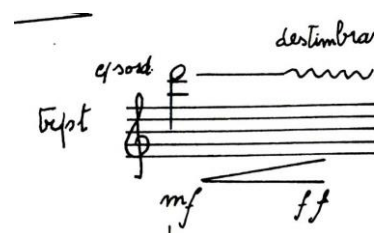
Ex. 21. Efeito arpejado.

Acordes arpejados. Na guitarra e na harpa, eventualmente ligados ao carácter deste último instrumento, estes acordes arpejados surgem em momentos marcantes, tais como o início da partitura com o acorde A e no final da parte 3 com o mesmo acorde, na última intervenção destes dois instrumentos antes das cadências.

Efeito de tremolo. Este efeito surge com frequência no final de uma nota longa, seja em movimentos mais lentos ou mais rápidos, com uma variante nos instrumentos de sopro: a nota é destimbrada pouco a pouco (ex. 22).

a) flauta, p. 11

b) trompete, p. 2



Ex. 22 a e b. Efeitos de tremolo.

Motivo rítmico. Um pequeno e rápido motivo rítmico sobre uma mesma nota aparece três vezes em instrumentos diferentes, com uma pequena variação: na flauta com *flüsterung*, no soprano invertido com trilo, na percussão ao dobro do tempo, invertido e terminando num outro instrumento (ex. 23).



Ex. 23. *Jogo Projectado II*. Motivo rítmico.

Ao nível do tempo é também de relevar a procura do contraste e da irregularidade dos tempos através de processos como o do acelerando e/ou retardando de grupos de notas mais ou menos longos. Curiosamente este processo é acompanhado com o crescer e o decrescer da dinâmica em paralelo. Estas intervenções curtas criam momentos de contraste e de alternância com as intervenções que as antecedem ou que vêm a seguir, de acordes longos e em legato.

Bruitage. Efeitos próximos do *bruitage*, são obtidos pela compositora, através de uma utilização não tradicional dos instrumentos, por vezes recorrendo à ajuda de pequenos acessórios, com o objectivo de exploração tímbrica. Estes efeitos são obtidos raspando com as unhas no bordão grave (hp, p.1, p.4, p.7), encostando a unha à corda com o som em vibração (hp, p.2), batendo na caixa dos instrumentos com a mão (hp, p.2), ou com as unhas (gt e hp p.3); efeitos vários de *cluster* (hp p.2), intervenção da percussão, molho de bolas de madeira sobre tímpano, ff, no final de uma frase, antes de uma suspensão, enfatizando uma palavra do texto, por. ex. “morte” (p.2, p.7).

Dinâmica. A dinâmica geral da obra oscila entre o *p* e o *mf*, com poucas passagens contrastantes em *f* ou *ff*.

A linguagem adoptada mostra sinais de uma tendência atonal, com recurso a processos experimentais característicos da época, através de efeitos de *bruitage*, a módulos com passagens *ad libitum* e dando, ao dirigente alguma liberdade, na parte das cadências, na escolha da ordem por que são executadas. Para além disso, e tal como referimos no início desta exposição, existe um grande rigor na partitura, tendo o aleatório uma reduzida dimensão.

2. 3. *Hellas I* (1982), *Hellas II* (1985)

A vontade de Clotilde Rosa em introduzir alguns elementos de teatralização na obra *Hellas I*, manifesta-se no jogo do músico-harpista que, para além da harpa, tem intervenções vocais, e toca pequenos instrumentos de percussão (três crótalos, triângulo e gongo) com uma gestualidade pré-determinada. É-lhe ainda pedido na partitura que se movimente e relacione fisicamente com o instrumento principal. Esta tendência vai-se intensificar em *Hellas II*, em que o jogo performativo se alarga a uma acção coreográfica realizada por uma bailarina, Joana Rosa, em diálogo com o harpista e através da cena. Outro sinal significativo deste alargamento é a introdução de uma cantora (soprano) e de um maior número de instrumentos (harpa, flauta, guitarra, percussão) cujos executantes deverão participar do espírito performativo do conjunto. Como já referimos, a compositora decidiu ainda introduzir numa versão consequente a *Hellas I*, um novo elemento - música difundida por fita magnética - que nos pareceu de interesse citar, dado o carácter electrónico que confere à obra.

Uma vez que a parte da harpa é comum a todas as versões de *Hellas* (I, II, III e IV) optámos por analisar essa parte, na versão de *Hellas I* com fita magnética, a qual é inspirada num excerto de poesia grega que a seguir reproduzimos:

Extraits de la poésie grèque

ánapse mia dinatí fotiá, vále méli ató crasi sciu . . .

Agaménon

évala messá stá héria schu tin fotiá
ergalío apó tó opío óla exartónde
dháscale tón tehnón pú sojun,
quié tón tehnón pú catastréfun.

Omiros

. . . quié o íroas pú péthane
niquiménos apó tó trahí spathí,
quié apô tón skotinó, thánato.

_____00000_____

(traduction)

Allume un bon feu, mets du miel dans ton vin . . .

Agaménon

J'ai mis dans ses mains le feu
outil dont tout dépend
Maître des arts sauveurs
et des arts destructeurs

Omiros

. . . et le héros mourut
vaincu par l'âpre glaive
et par la sombre mort . . .

Imagem 8. Excerto de poesia grega, texto inspirador de *Hellas*.

A estrutura desta obra caracteriza-se pela alternância das intervenções da harpa e das intervenções gravadas que surgem com frequência colocando a música difundida ao mesmo nível de importância da música ao vivo. Com efeito, os motivos electrónicos da fita gravada são, em grande parte, uma repetição de motivos melódicos e rítmicos da harpa, o que provoca uma grande continuidade na construção da peça. Para além destes motivos, a gravação reproduz sons electrónicos contínuos, em *legato* ou em tremolo, pequenas sequências rítmicas, efeitos de gotas d'água, efeitos de glissandos e alguns sons de vozes murmurando o poema.

Obra sem compasso, o tempo é marcado em segundos, condicionado pela gravação da fita magnética. A marcação do tempo destas intervenções gravadas vem assinalado na partitura, como uma referência para a harpa. De composição atonal, a obra baseia-se numa série de 12 notas cromáticas: dó - dó# (réb) - ré - mib - mi - fá - fá# (solb) - sol - sol# (láb) - lá - sib - si. A apresentação do material que vai ser desenvolvido ao longo da obra é feita até ao primeiro sistema da página 3 que termina com duas notas longas em uníssono — dó - ré graves. Aliás, a nota dó surge frequentemente e com independência, sendo a primeira nota a abrir a obra. A organização do referido material é feita por motivos mais ou menos longos, constituídos por pequenas células de 5 ou 6 notas, muitas das quais reaparecem autonomamente, intercaladas em motivos diferentes, na sua versão original ou invertida, caracterizando este procedimento a forma da presente composição.

Uma primeira célula, repetida pela gravação, é constituída por seis notas: dó-si-ré-mib-sol-fá#, com uma relação intervalar de $\frac{1}{2}$ tom-tom entre elas, aparecendo igualmente invertida e sempre na forma rítmica de seis fusas (ex. 24 a e b).

a)



b)



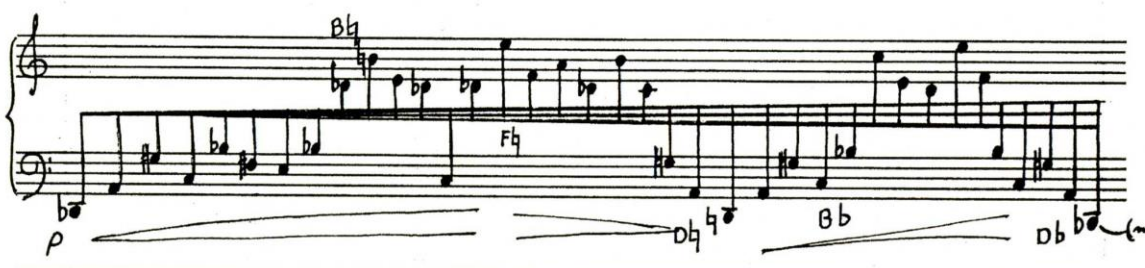
Ex. 24 a e b.

O primeiro motivo, constituído por doze notas cromáticas, dá origem a duas células que se repetem mais tarde, independentes ou em forma invertida (ex. 25).



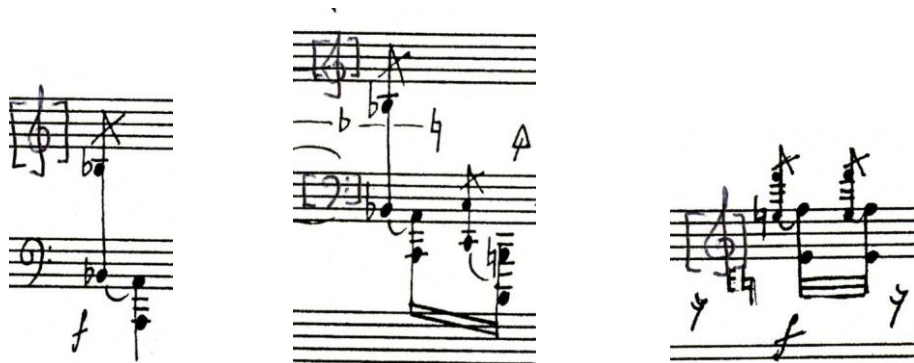
Ex. 25.

O segundo motivo, o mais longo, é constituído por várias células. A primeira é formada por 5 notas, réb - lá - sol# - dó - sib, que se repetem três vezes, duas das quais na sua forma invertida, com transformação cromática da primeira e última notas; faz igualmente parte deste motivo uma outra célula de 5 notas, dó - si - réb - lá - fá, que constitui a célula inicial do primeiro motivo e que também surge na sua forma invertida (ex. 26 e 27).



Ex. 26.

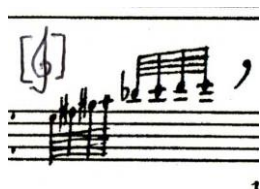
Para além destes motivos existem ainda pequenas figuras autónomas, tais como: *appoggiatura* cromática com intervalo de oitava, ou de nona, sobre uma semínima, ou num ritmo mais rápido, sobre duas fusas, figura que aparece com frequência em toda a obra, sempre associada a uma dinâmica *f* (ex. 27).



Ex. 27.

Pequenas seqüências de oito semi-fusas, ascendentes ou descendentes, em intervalos de tons e $\frac{1}{2}$ tons (ex. 28 a, b). Um acorde de oito sons, por vezes repetido, com efeito de *cluster*: cachos de sons que provocam, recorrentemente, um enriquecimento tímbrico e de densidade sonora na harpa, (ex. 28 c):

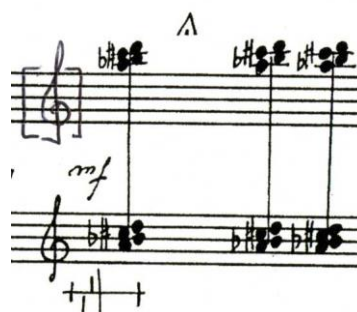
a)



b)



c)



Ex. 28 a, b, c.

Diversificando ainda mais o timbre geral da obra, recorre-se à utilização de três pequenas percussões - crótalos (réb - ré), gongo e triângulo; a efeitos de ruídos através de batimentos com uma baqueta nos bordões; à percussão com as unhas no tampo harmónico e encostando-as aos bordões para modificar a vibração do som; à emissão de sons vocais para dentro do mesmo tempo.

Apesar de todos os procedimentos de carácter experimental inovador que a compositora adopta, poder-se-á constatar de uma forma geral nas suas obras um senso melódico que dá sinais de um certo lirismo, talvez sinais de uma sensibilidade feminina, de uma reminiscência de música de outras épocas. E, não estará fora de questão, a hipótese de que essa tendência a leve a integrar um elemento expressivo ligado à dança em *Hellas II e III*. Com efeito, a colaboração de Joana Rosa nestas duas versões, segundo informação da própria compositora⁴², traduziu-se por uma acção coreográfica da bailarina relacionando-se com o espaço cénico e, mais particularmente, com o instrumento harpa. Uma interacção revelada por movimentos físicos envolvendo o instrumento e de alguma forma reproduzindo-lhe a fisicalidade, manifestamente paradigmáticos do género.

⁴² Entrevista a Clotilde Rosa por B. Serrão, Junho 2008.

II. 3. Criações Intermedia: Eduardo Sérgio

No âmbito de um universo que se situa entre os criadores da poesia experimental e das artes visuais, por um lado e da música, por outro, é de mencionar, neste período a que nos reportamos, uma personalidade criativa que estabelece, pela sua prática plural, uma ponte entre todas elas. Trata-se do artista plástico Eduardo Sérgio, cuja estrutura das suas obras é de tal forma interactiva, que o próprio as classifica de “performance intermedia” e não multimedia ou mixed-media. Com efeito, para Eduardo Sérgio, esta designação reflecte não a coexistência ou a mistura das artes, mas sim aquilo que para este artista é essencial, ou seja, a interpenetração das várias áreas criativas⁴³.

Dadas estas características, após uma breve descrição de dados biográficos do artista, apresentamos duas das suas obras que, segundo o nosso parecer, manifestam dados de identificação com o espírito e a forma das que apresentámos anteriormente, criadas por compositores.



Imagem 7. Eduardo Sérgio em actuação, *Amag'Arte*, CAM, 1986.

⁴³ Entrevista a E. Sérgio por B. Serrão, Maio 2007.

Eduardo Sérgio (1937-) escultor, fotógrafo, sonoplasta, músico, encenador. Com formação em Belas-Artes, mas apaixonado por música, com a qual teve contacto desde muito novo, através de sua mãe que tocava piano e o dirigiu nos primeiros passos da aprendizagem deste instrumento. A partir dessa altura o piano nunca mais deixaria de estar presente na sua vida e, ao longo da sua juventude, Eduardo Sérgio desenvolveu particulares capacidades de escuta, de atenção e de improvisação. Nas suas palavras “após um contacto com um ensino oficial de música demasiado castrador”⁴⁴, ingressou na Escola Superior de Belas-Artes, onde seguiu o curso de escultura, tornando-se mais tarde professor de fotografia nessa mesma Escola. Foi através de um antigo colega que entrou em contacto com o clarinete, instrumento que passaria a praticar ao longo da sua vida adulta. Na sua carreira profissional dedicou-se à fotografia e ao diaporama, que considera ter tido uma enorme importância por “juntar a imagem, a parte visual, à música, criando um acompanhamento sonoro, através de fita magnética e ganhando experiência não só no campo da sonoplastia, como no da realização e no da produção”⁴⁵. Foram importantes para a sua formação artística os contactos internacionais, entre os quais, a frequência do Groupe de Musique onde conheceu Pierre Schaeffer, Pierre Henry e François Bayle, e os congressos de poliestética de Wilhelm Roscher, no Mozarteum de Salzburg, centro de encontros, de partilha e transferência de experiências numa perspectiva multidisciplinar.

Relevante foi também a sua ligação ao Ar.Co. - Centro de Arte e Comunicação Visual (criado Lisboa, em 1972) onde fundou e coordenou o Gabinete de Audiovisuais, em 1973. Relevante porque é nesta instituição que ensaiava, na altura, o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa e o grupo Plexus do violinista Carlos Zíngaro que integrava igualmente o crítico de *jazz* Rui Neves. O seu interesse pela música, assim como o seu domínio nas áreas da imagem e da sonoplastia, levaram-no a colaborar diversas vezes com o Grupo de Música Contemporânea, nomeadamente com os compositores Jorge Peixinho, Clotilde Rosa e Paulo Brandão.

Paralelamente, dispondo através da sua profissão de sonoplasta, de gravadores, microfones, fita magnética, começou a criar a sua própria música concreta e as instalações onde a apresentava. Em meados dos anos 70, a partir da evolução deste trabalho até então exclusivamente com objectos e elementos inertes, Eduardo Sérgio sentiu a necessidade de nele implicar pessoas. Um exemplo deste desejo criativo, concretizou-se no espectáculo

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Idem.

Cuboversusefera (1976), a sua primeira grande criação multidisciplinar, onde reúne o audiovisual, a música (*In C*, de Terry Riley) e o movimento.

II. 3.1. *Cuboversusefera* (1976)

Esta criação foi inspirada na obra *Grupo Pictórico* (1969) de Artur Rosa, painel encomendado para o *Foyer* da Fundação Calouste Gulbenkian, na ocasião da inauguração do edifício da sede desta instituição, em Lisboa.



Imagem 10. Grupo Pictórico, de Artur Rosa, encomenda para o foyer da F.C.Gulbenkian, 1969.

Ana Ruivo, no *Catálogo da Exposição dos 50 Anos de Arte Portuguesa*, descreve assim a escultura de Artur Rosa:

“Num mesmo movimento que se prolonga do exterior para o interior do edifício, toma forma o jogo de geometrias em transformação que de um cubo em torção no jardim faz nascer uma esfera no *foyer*.”⁴⁶

Sobre a obra acima citada, Melo e Castro (1973, 5) faz a seguinte observação:

“(…) No painel da Fundação Gulbenkian (Lisboa) a evolução da rotação de um cubo materializa-se segundo um ritmo ‘horário’, uma malha logorítmica, existindo uma

⁴⁶ in *50 Anos de Arte em Portugal*, Catálogo de Exposição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: Junho 2007, p. 143.

relação entre a aresta do cubo e o tempo, como se o painel fosse um quadrante solar. (...) As formas e os volumes, evoluindo num rigor não aritmético nem descritivo (o rigor logorítmico), constroem uma realidade complexa que se ajusta perfeitamente a uma percepção estrutural sincrónica dos fenómenos de comunicação e das relações entre as pessoas, os factos e as ideias, através das extensões cibernéticas dos sentidos.”

Contudo, no presente contexto, os aspectos para nós mais significativos de focalizar na referida obra de Artur Rosa, circunscrevem-se ao facto de ela ser representativa de uma pulsão de movimento a que poderíamos chamar cénico, quase coreográfico, que denuncia uma nova preocupação no tratamento do espaço-tempo; e ainda o facto de ela apresentar um desenvolvimento espacial que contraria a verticalidade própria de uma escultura e nos enviar para a horizontalidade inerente ao desenvolvimento de uma escrita musical. Arriscaríamos ainda estabelecer uma analogia entre a pulsão que leva Artur Rosa à criação deste objecto escultórico e aquela que anima os artistas do mesmo período e do mesmo meio artístico à teatralização das suas obras, sejam elas poéticas, literárias ou musicais.

Eduardo Sérgio desenvolveu durante dois anos a parte visual do espectáculo *Cuboversusesfera* que contou com a participação de alunos do Curso de Educação pela Arte e da Escola de Dança do Conservatório de Lisboa e de bailarinos do Ballet Gulbenkian (um dos quais Olga Roriz). Contou ainda com a colaboração a nível coreográfico de Eulália Barros e foi apresentado no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, num espectáculo privado para os trabalhadores da Fundação, em 1976. No catálogo de exposição acima citado, o artista refere a propósito deste espectáculo:

“Nascimento de um cubo – forma geométrica fechada, visualmente pesada, fria, escura. Fica sujeita a uma trajectória parabólica que ao atravessar certo limiar fragmenta-se e abre-se. O seu interior ainda cubo é translúcido, branco, elástico. As tensões superficiais a que o seu âmago tumultuoso sujeita as faces fazem-no rebentar. Do seu interior sai uma esfera – forma geométrica lisa, fria, pesada, que prossegue uma trajectória parabólica idêntica – infinita. Nessa trajectória atravessando três zonas distintas, a esfera vai tendo significados diferentes pelas conotações que se lhe ligam. Daí os seus nomes passageiros: geosfera, biosfera, noosfera.”⁴⁷

⁴⁷ in *50 Anos de Arte em Portugal*, catálogo de exposição, p. 144.

Através da sensibilidade que E. Sérgio manifesta em relação ao som, se poderá explicar o processo que escolheu para estruturar este seu espectáculo. Correspondendo à descrição que acabámos de citar relativamente ao tratamento das transformações que o cubo sofre, ele define 4 fases: fase pré-cubo, cubo, explosão do cubo e cubo desintegrado. Estas várias fases são acompanhadas ininterruptamente pela música de Terry Riley à qual, em determinados momentos, se acrescenta o som das placas metálicas que formam o cubo. As placas são manipuladas pelos bailarinos atingindo o clímax sonoro no momento da explosão do cubo, sobrepondo-se à música contínua de Riley. Ao desintegrar-se, o cubo dá origem ao surgir de uma esfera que nele estava contida.

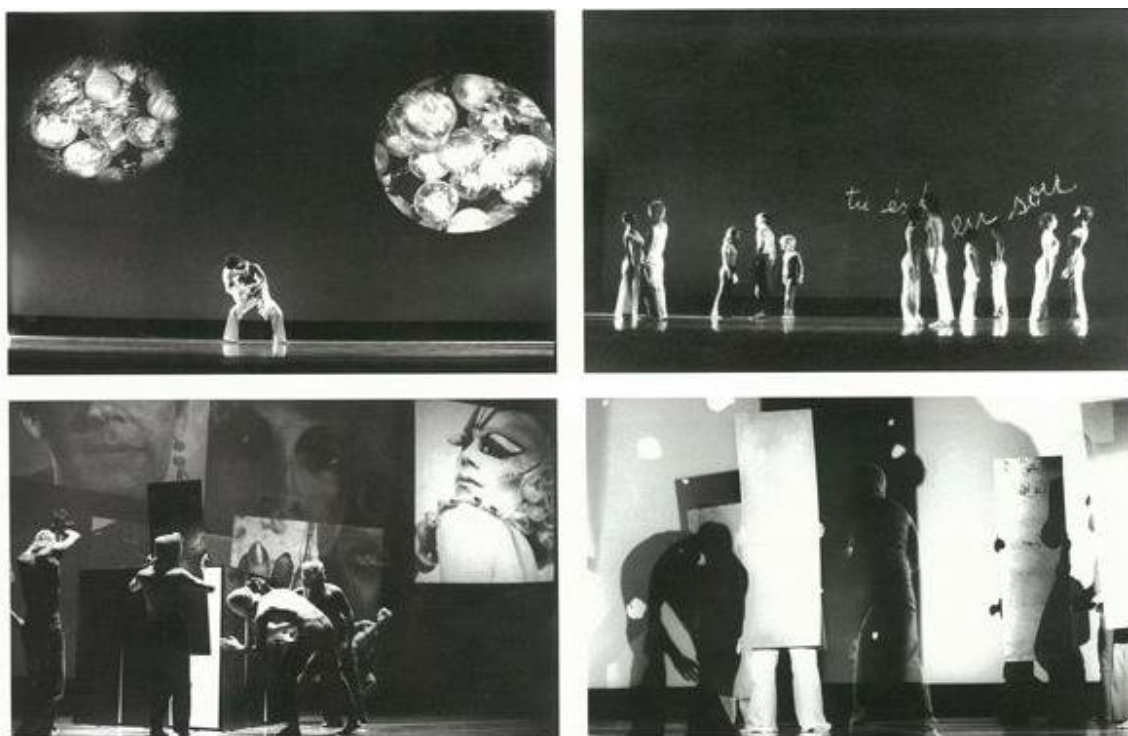


Imagem 11. *Cuboversusesfera*, 1976, Grande Auditório da F.C. Gulbenkian.
(Fotografias de Eduardo Sérgio.)

Assim como a música acompanha toda a acção performativa, também imagens criadas pelo escultor em diaporama, que constituem um cenário móvel, são projectadas ao longo de toda a performance.

Eduardo Sérgio considera esta “leitura poliestética da escultura de Artur Rosa”⁴⁸, uma importante experiência de trabalho colectivo, de organização, de planificação e de

⁴⁸ *Idem.*

relacionamento humano. Com efeito, esta realização veio a ser o germe impulsionador da concretização de um novo projecto de criação colectiva a que chamou *Amag'Arte*, e através do qual veio a apresentar um número significativo de criações. Dada a sua importância, estudaremos uma das realizações deste projecto mais em pormenor, seguidamente.

II. 3.2 *AMAG'ARTE* (1986), Espectáculo Intermedia

Amag'Arte tem dois significados complementares. Um é a designação do projeto que se identifica pelo seu autor e é explicado por ele como sendo “ o âmago da arte”. Ao mesmo tempo é a abertura a diferentes realizações criativas para a qual são convidados artistas de várias áreas, cumprindo o objectivo que o seu promotor define para cada realização. É igualmente o título de um espectáculo muito representativo desse projecto numa criação de Eduardo Sérgio para o Centro de Arte Moderna da Fundação C. Gulbenkian.

Eis o que o artista refere sobre este assunto:

“Constituí o Grupo *Amag'Arte* para dar corpo a uma linguagem integrada pelas facetas múltiplas do meu entendimento da expressão artística nos campos da imagem, da palavra, da música, do objecto e do movimento. (...) A ideia da existência de um grupo com as características do *Amag'Arte*, começou a nascer durante os anos 70 quando os frutos de uma formação de base e prática como artista plástico, se enriqueciam no confronto de então, com a minha actividade como realizador audiovisual.”⁴⁹

Com efeito, Eduardo Sérgio criou um espectáculo intermedia que suscitava o interesse e entusiasmava um núcleo de artistas (plásticos, poetas, músicos, coreógrafos) que se identificavam com as suas opções estéticas. Neste espectáculo era usada a palavra cantada, falada e projectada, sobre textos seleccionados a partir da sua identificação estilística com os autores, tais como Ana Hatherly e Marta Cristina Araújo, textos que foram objecto de transposição dramaturgica para a criação do espectáculo cénico-teatral pretendido; também a imagem projectada foi utilizada enquanto elemento cenográfico.

O grupo de artistas que colaborou no processo criativo e na interpretação era constituído por artistas experientes que tinham a mesma apetência pelo espectáculo-acção.

⁴⁹ in notas do programa do espectáculo *Amag'Arte*, 4, 5 e 6 de Abril de 1986.

Estes artistas eram abertos à pesquisa experimental que ultrapassava as áreas específicas de cada um e aderiram à proposta de discutir colectivamente o desenvolvimento das ideias apresentadas por Eduardo Sérgio: Ana Macara, Carlos Bechegas, Carlos Zíngaro, Jorge Lampreia, Jorge Loreno, José Eduardo, Madalena Victorino, Manuel Videira, Maria João Serrão, Nuno Jardim, Paulo Brandão, Pedro Jardim.

Passamos agora à enumeração e descrição detalhada das peças que constaram do programa desse espectáculo, com referência aos respectivos intérpretes. No vídeo que foi realizado da apresentação deste espectáculo, a ordem das obras foi alterada relativamente à especificada no programa, facto enunciado no início por Eduardo Sérgio⁵⁰.

Improvisação sobre Récitation n.º 9 de Georges Aperghis – com música, movimento e interpretação de Maria João Serrão e Eduardo Sérgio. Esta improvisação tem como base a partitura da *Récitation n.º 9* tendo sido utilizados, para além da voz e do clarinete, diversos instrumentos de percussão posicionados no espaço cénico – um bombo iluminado por um círculo de luz, dois pratos, um tam-tam, um conjunto de *wood-blocks*. A cantora movimenta-se por toda a cena, de um modo fluido, tocando os instrumentos de percussão à medida que percorre o espaço, deitando-se e levantando-se do chão, construindo um trajecto, ao mesmo tempo que vai interpretando a partitura. O clarinetista entra em diálogo com a cantora através da sua improvisação, ora com pequenas frases imitativas, ora criando momentos provocatórios de contraponto entre ambos e dos movimentos de aproximação e de afastamento que faz desta. Este jogo mantém-se ao longo de toda a obra e, finalmente, termina por uma atracção que o clarinetista consegue concretizar ao fundo da cena, por detrás do tam-tam, de onde a sua mão aparece, pegando na mão da cantora e, desta forma, fazendo-a desaparecer, rodando, para ao pé de si.

Six Sexy Saxes - obra composta por Carlos Zíngaro e Eduardo Sérgio, utiliza música gravada e ao vivo. Tem interpretação de Carlos Bechegas, Carlos Zíngaro, Jorge Lampreia, Nuno Jardim, Pedro Jardim e Ana Macara (coreografia e dança). Nesta obra quatro pratos suspensos interagem com os intérpretes, caindo abruptamente do tecto, e subindo e descendo no ar, em reacção à actuação do violinista e ao movimento de um jovem bailarino, criando um diálogo de efeito cómico.

⁵⁰ Não existindo registos em partitura desta criação, a análise baseia-se no filme realizado durante o espectáculo.

relevante nesta peça, é de Ana Macara e Madalena Victorino, a encenação foi realizada por Eduardo Sérgio. A obra baseia-se no texto da *Tisana n.º 12* de Ana Hatherly (1969, 21) que fala do encontro entre duas serpentes que se detestam:

“Era uma vez duas serpentes que não gostavam uma da outra. Um dia encontraram-se num caminho muito estreito e como não gostavam uma da outra devoraram-se mutuamente. Quando uma devorou a outra não ficou nada. Esta história tradicional demonstra que se deve amar o próximo ou então ter muito cuidado com o que se come (*sic!*).”

Tanto a movimentação como a coreografia reproduzem de algum modo o contorno ondulante e zigzagueante dos corpos destes animais. A iluminação é utilizada como elemento cenográfico, reproduzindo, no chão o contorno de uma serpente. É interessante o modo como se faz apelo à pluralidade dos intérpretes que tocam, realizam sons vocais, teatralizam a sua actuação e, em conjunto, interpretam diversas sequências de momentos coreográficos.

Esta obra divide-se em cinco momentos.

Primeiro momento: Uma linha serpentina feita por luz, no chão, com folhas de música espaçadas em cima dessa linha. Entram os músicos com os instrumentos e posicionam-se, em silêncio, cada um atrás de uma partitura. Entra um último músico (Eduardo Sérgio), o único que se movimenta livremente na cena, fora da linha de luz. Inicia a produção sonora com emissão de sons vocais, que serão reproduzidos e continuados pelos músicos. A flauta é o primeiro instrumento a interpretar a música escrita na partitura; aos poucos vão-se juntando todos os outros.

Segundo momento: todos os músicos param de tocar, ficando imóveis no seu lugar. As partituras que estavam no chão, lentamente começam a subir pelo ar, puxadas por fios invisíveis, desaparecendo de cena. Os músicos vão poisar os seus instrumentos no chão, à boca de cena, excepto o contrabaixista e o flautista e dirigem-se para o fundo do palco onde vão efectuar diversas movimentações coreográficas, em paralelo com a improvisação do contrabaixo e da flauta e da recitação da história das duas serpentes (feita por Pedro Jardim e Maria João Serrão) em crescendo de intensidade, até a um clímax que termina com a palavra “NÃO” gritada, o que faz parar subitamente toda a actuação.

Terceiro momento: Os músicos vão buscar os seus instrumentos e posicionam-se em grupo, começando um diálogo instrumental entre os *tutti* e o flautista e o contrabaixista, sob a direcção de Paulo Brandão.

Quarto momento: os músicos reentram em cena, em fila indiana, movendo os pés descalços, iluminados, ao ritmo de uma percussão gravada, executando uma pequena movimentação coreográfica;

Quinto momento: O contrabaixista, sózinho em cena, executa um solo improvisado criando uma cena de relação física com o instrumento, a qual se repercute na música, e que se traduz num combate entre ambos. A pouco e pouco, o músico vai sendo dominado pelo contrabaixo até ser totalmente vencido, caindo no chão, por baixo deste, como se tivesse sido engolido. Trata-se de um pequeno evento curto, aparentemente cómico, mas que acaba por transmitir um sentimento dramático devido à impotência manifestada pelo músico para resistir ao seu próprio instrumento. Esta peça termina com o regresso à boca de cena da recitante que diz a seguinte frase para o público: “Esta história tradicional mostra como nos devemos amar uns aos outros; e como devemos ter cuidado com o que se come”, dita com grande seriedade, obviamente provoca um momento hilariante no público.

Ao longo de toda esta obra há um movimento contínuo entre os participantes, cada um deslocando-se, saindo e reentrando em cena, modificando a sua actuação e dando um novo impulso ao texto.

O Chicote - obra com música, encenação e imagem de Eduardo Sérgio, coreografia de Ana Macara e Madalena Victorino, vozes de Maria João Serrão e Eduardo Sérgio, com Ana Macara, Carlos Bechegas, Carlos Zíngaro, Jorge Lampreia, José Pedro Loreno, Manuel Videira, Paulo Brandão e Pedro Jardim. Esta peça utiliza um fragmento de texto retirado do livro *O Mestre*, de Ana Hatherly. Tem como elemento musical e cénico central um tímpano iluminado, à volta do qual se posicionam, em circunferência, os restantes músicos. O desenvolvimento desta peça faz-se em alternância entre as intervenções musicais e teatralizadas dos músicos e o texto dito pelos dois recitantes.

O tamanho das obras é muito variável, havendo igualmente uma diferença grande em relação ao número de intérpretes de cada uma, desde o duo até ao grupo completo. Este conjunto de obras apresenta igualmente uma grande diversidade tanto nos textos, como nas ideias de encenação, com particular relevo para o movimento, a imagem projectada e toda a contextualização plástica da cena. Contudo, há uma característica recorrente nas mesmas obras, que se traduz por uma ironia, já implícita na escolha dos

próprios textos, de onde, pelo tratamento global, ressalta, igualmente, um sentimento poético. Quanto à música há uma grande alternância entre música escrita em partitura e música de construção colectiva, que ocupa um espaço importante, embora seja sempre condicionada a partir das ideias de encenação de E. Sérgio. Para além disto o ambiente sonoro é complementado pela utilização do tratamento electrónico dos sons e pela difusão de música gravada em fita magnética.

O espectáculo, que foi apresentado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian a 4, 5 e 6 de Abril de 1986, teve uma adesão entusiástica do público presente.⁵¹

Querendo compreender o que representou este espectáculo no trajecto profissional de Eduardo Sérgio, recorremos às suas próprias palavras:

“Esse projecto representou para mim a prova de que há um denominador comum em todas as artes e é uma pena que, ao nível do ensino, estas sejam apresentadas, num primeiro contacto, separadamente. Esse denominador comum - a criação artística - devia ser ensinado, dado a conhecer, para estabelecer todas as pontes [entre as artes]. Aliás, eu escrevi um artigo, na revista da Universidade dos Açores, ‘Ensino em arte transdisciplinar - bases de uma transdisciplinarização’, em que no fundo, teorizo o fruto de toda esta experiência. O *Amag’Arte* deu-me a experiência, pela prática, daquilo que veio a ser um conhecimento que eu depois teorizei e que publiquei.”⁵²

Parece-nos relevante salientar este papel do *Amag’Arte*, não como um acontecimento isolado no tempo, mas como fazendo parte de um processo de acumulação de experiências e de pesquisas criativas ao longo de uma vida, que vão culminar num conhecimento teórico e pedagógico de grande importância para este criador.

Cito novamente Eduardo Sérgio:

“A criação artística como necessidade visceral? A criação artística como necessidade metafísica? As obras (...) são um fruto da necessidade de (re)pensar, de investigar, de propor...”⁵³

Propostas que nos parecem hoje ainda da maior actualidade.

⁵¹ Testemunho dado na entrevista a Maria João Serrão, Setembro, 2010.

⁵² Entrevista a Eduardo Sérgio por B. Serrão, Maio de 2007.

⁵³ in notas do programa do espectáculo *Amag’Arte*, a 4, 5 e 6 de Abril de 1986

A escolha desta obra insere-se na problemática mais geral que é a da transgressão na arte. Como se reflecte o conceito de transgressão no contexto da criação artística em geral, e nas propostas de Eduardo Sérgio em particular? Poderemos afirmar que se reflecte em vários aspectos, sendo indiscutivelmente o primeiro o modo como se encara o próprio conceito de arte. Arte enquanto meio de expressão de ideias e de concretização de processos criativos. Arte enquanto conceito não compartimentado, onde os elementos música, som, imagem, luz, movimento, enquadramento cénico, teatralidade, são pensados e utilizados em função de um objectivo criativo comum e não enquanto elementos paralelos. A ideia de transgressão está igualmente presente no modo de encarar o processo criativo. Este é engendrado a partir de discussões, propostas e experimentação entre todos os participantes deste processo, realizadas sobre ideias de Eduardo Sérgio. A transgressão traduz-se ainda pela disponibilidade dos intérpretes na movimentação cénica, algo de muito inovador na época (1986): os músicos, para além de tocarem, movimentam-se na cena, participam em pequenas coreografias, utilizam igualmente o corpo e sons vocais como meio de expressão e de interpretação das ideias.

Embora não explicitamente, durante estas realizações é-nos igualmente transmitida uma percepção de intencionalidade em que o ser humano, recorrendo a todos os recursos de que dispõe, projecta imagens de uma realidade transcendental. Esta talvez seja a maior virtude deste tipo de propostas de criação global.

CONCLUSÃO

Tentámos demonstrar através deste estudo como, embora seguindo opções que se enquadram no mesmo género criativo, isto é, apesar da atitude, da filosofia e dos princípios gerais serem idênticos, Jorge Peixinho, Clotilde Rosa e Eduardo Sérgio apresentam especificidades próprias da sua escrita, da escolha dos conteúdos e da forma de os tratar, como as obras analisadas disso fizeram prova.

Poderemos ir mais longe ao afirmarmos que não é em perseguir regras de descomprometimento total em relação às normas da composição clássica que estes compositores apostam, mas sim no uso da liberdade estilística que assumem, de modo a poderem manifestar plenamente as suas tendências composicionais. Tomando como exemplo Maurício Kagel, expoente paradigmático do género, também os criadores em referência usam sinais de expressão gestual que, na execução dos sons instrumentais, lhes amplificam o sentido. Esta apetência pelo gesto ampliado será determinante na passagem ao movimento e à sua inserção espacial que se projectará na própria sonoridade. Este elemento, como vimos, nalguns dos seus desenvolvimentos assume a forma de coreografia, muitas vezes desenhada por um coreógrafo chamado a colaborar na criação. Assim, gesto, movimento, espaço e som serão mais conscientemente partes integrantes da estrutura da obra.

Outro elemento utilizado na generalidade das obras apresentadas é a mudança de perspectiva relativamente à iluminação cénica, em utilizações distintas. Por exemplo, pôr em realce pormenores da cena e dos seus intérpretes; ou aquela em que a luz assume o papel de personagem, interventiva na acção.

Aos intérpretes das obras mencionadas, para além da sua execução vocal e instrumental, é igualmente pedida uma teatralização que passa por uma emissão vocal dos textos e um trabalho de contracena que são mais inerentes à performance teatral e que se vêm fundir com a performance musical.

A versatilidade destas interpretações em nada impedem ou diminuem a exigência da execução da parte musical que neste período é complexa e apresenta dificuldades técnicas de nível superior.

Finalmente, um elemento que se vai afirmando neste género é a integração de tecnologias de projecção de imagem e de gravação e difusão e de transformação

electrónica do som, e que passa igualmente a fazer parte da linguagem do género musico-teatral, impondo-se de tal forma que inicialmente ajuda ao seu desenvolvimento e mais tarde colabora com a transformação do género em espectáculos de dimensão alargada que assumem diferentes designações de acordo com as diferentes direcções. Deste desenvolvimento usufrue claramente a ópera contemporânea que assumiu grande parte das características do teatro musical tendo como base o trabalho de criação conjunta entre compositor, encenador e outros criativos.

Na sequência desta reflexão recordamos um propósito de Richard Leppert (1993, XXI) a este respeito:

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

Parece-nos esta afirmação de Leppert muito pertinente, contudo talvez consideremos a sua última ideia mais aplicável na época em que foi feita, dado que nas duas últimas décadas já se manifestam dissertações teóricas mais atentas e fundamentadas sobre a matéria que o autor refere. Aliás, o nosso estudo pretende enquadrar-se nessa área de investigação e, nesse sentido, reiteramos aqui o nosso pressuposto inicial com que caracterizámos algumas facetas dos criadores tratados: com efeito, demonstrou-se a grande diversidade de opções performativas que, como vimos, vão desde a preponderância do lado plástico-visual imagético e cenográfico em Eduardo Sérgio, passando pela relação poesia/música/movimento em Clotilde Rosa e, finalmente, em Jorge Peixinho, à performance e à música, utilizando processos de teatralização que nos permitem enquadrá-la neste género específico da criação contemporânea.

As décadas de 70 a 80 representaram um período de experimentalismo e de inovação que se vai projectar na criação do século XXI. Inovação que vem do facto de se descobrirem novas gramáticas que, gradualmente, vieram a dar novas formas aos espectáculos cénico-musicais de hoje. Com efeito, o espectro dos materiais usados alargou-se, nomeadamente no que diz respeito ao tratamento da sonoplastia, à introdução

das novas tecnologias e ao desenvolvimento da imagem, factores determinantes na composição dos espectáculos actuais que passaram a usar esses elementos de uma forma integrada, e a permitirem uma facilidade de soluções técnicas que ultrapassaram tudo o que se poderia anteriormente imaginar. A partir do final do século XX intensificou-se a importância dada à utilização do corpo, à consciência da importância do gesto e à valorização do enquadramento espacial dos espectáculos, factos que vieram a criar uma ponte com certas manifestações da performance no período referenciado.

Para além dos aspectos da criação artística a que nos referimos em pormenor, implícitos às obras estudadas, dos seus criadores emanava intrinsecamente uma preocupação social que se poderá circunscrever à preocupação de que as suas obras pudessem contribuir para a transformação do ser humano isoladamente e em sociedade. A este sentimento se refere Jorge Peixinho numa das suas entrevistas, nos seguintes termos:

“De qualquer modo, o ser humano transforma-se, há que ter sempre uma aguda percepção dessa transformação, e a nossa música e as nossas obras transformam-se com ele numa mutação constante, numa insatisfação permanente, numa perpétua busca de novos horizontes.”⁵⁴

Partindo de um outro ponto de vista, também Richard Leppert nos seus considerandos parece acreditar na potencialidade que a arte musical performativa tem para esta mesma acção socializante:

“When people hear a musical performance, they see it as an embodied activity. While they hear they also witness (...) Thus the musical event is perceived as a socialized activity.”

Estas duas afirmações parecem-me ser relevantes para este estudo na medida em que acrescentam ao lado técnico e criativo da música uma capacidade inerente de intervenção social pela natureza da sua comunicação.

O que conta no presente é, acima de tudo, a eficácia da comunicação dos criadores e intérpretes com o público, mais do que perseguir de forma sistemática uma ou outra tendência de ordem estética. Aqui prestamos o nosso testemunho em relação ao contributo das iniciativas quantas vezes desvalorizadas do conjunto de artistas de que fazem parte

⁵⁴ Entrevista ao jornal *Notícias de Paços de Brandão*, Abril-Junho de 1982.

Eduardo Sérgio, Clotilde Rosa e Jorge Peixinho, os quais através da sua persistência, convicção e ousadia, contrariando as práticas estabelecidas da época, deram passos decisivos para a evolução das artes de que podemos usufruir no presente. Isto justifica o nosso interesse na continuação do estudo nesta área que tentaremos prosseguir no futuro, no sentido de aprofundar o seu conhecimento e de redimensionar o seu impacto nas criações do género no século XXI.

BIBLIOGRAFIA

FONTES PRIMÁRIAS

Partituras

PEIXINHO, Jorge

1971 *Recitativo II*, cantata cénica para soprano, meio-soprano, harpa e percussão. (Digitalização do manuscrito realizada por Cristina Delgado Teixeira e José Machado). N.º Cat. JP 049.

1972 *Voix*, para orquestra de câmara e meio-soprano. (Digitalização do manuscrito realizada por Cristina Delgado Teixeira e José Machado). N.º Cat. JP 056.

ROSA, Clotilde

1979 *Jogo Projectado I*, para piano solo.

1981 *Jogo Projectado II*, para soprano, flauta, trompete, harpa, percussão, viola, violoncelo, recitante e dirigente, com projecção de diapositivos e multimedia.

1982 *Hellas I*, para harpa, pequenas percussões. E igualmente versão com fita magnética.

1985 *Hellas II*, para harpa, soprano, flauta, guitarra e percussão.

Programas de espectáculos e concertos

Programas dos 3.ºs, 4.ºs, 5.ºs, 9.ºs Encontros de Música Contemporânea, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, 1981, 1982, 1985.

Programa do espectáculo *Amag'Arte*, de Eduardo Sérgio, CAM, 1986.

Programa do *Festival Internacional de Arte Viva: Alternativa 2*, 1982.

Periódicos

Diário de Lisboa: 7/08/1969; 16/10/1969; 17/03/1973.

Diário Popular: 14/05/1964; 9/11/1964; 28/01/1965; 15/04/1965; 12/11/1964, 25/07/1977; 27/07/1977; 29/07/1977.

Jornal de Letras: 6/11/1963; 26/05/1981; 9/06/1981; 7/07/1981; 15/09/1981;
27/10/1981; 8/12/1981 5/08/1982; 16/03/1982; 13/04/1982.

Notícias de Paços de Brandão: Abril-Maio-Junho 1982.

Plateia: 28/01/199.

Vida Mundial: 3/01/1969; 6/03/1970; 20/08/1970.

Arte Musical: N.º 1, IV Série, Vol. 1, Outubro 1995; N.º 4, IV Série, Vol. 1, Julho 1996.

Entrevistas realizadas por Beatriz Serrão, não publicadas

2007 Entrevista a Eduardo Sérgio, Maio.

2007 Entrevista a Paulo Brandão, Maio.

2008 Entrevista a Clotilde Rosa, Junho.

2009 Entevista a José Lopes e Silva, Fevereiro.

2010 Entrevista a Catarina Latino, Setembro.

2010 Entrevista a Maria João Serrão, Setembro.

2010 Entrevista a Mário Vieira de Carvalho (realizada em conjunto com João Romão).

Material Audiovisual

Vídeo do espectáculo *Amag'Arte* (arquivo particular), 1986.

A Palavra e a Letra, Vídeos com improvisações musicais de Maria João Serrão e José Lopes e Silva sobre as obras de poesia experimental / pintura de Eugénio Melo e Castro, António Sena, Ana Hatherly e Almada Negreiros, para a Bienal de Veneza de 1980, direcção de Ernesto de Sousa. Inclui uma sessão com a colaboração de Maria do Céu Guerra e os actores da Barraca na performance sobre o alfabeto em espuma do pintor João Vieira.

Filmado por Cerveira Pinto na Galeria Nacional de Arte Moderna, Belém, 1980.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

ADLINGTON, Robert

2009 *Sound Commitments: Avant-garde Music and the Sixties*, New York: Oxford University Press.

AGUIAR, Fernando e Gabriel Rui SILVA (org.)

1989 *Concreta. Experimental. Visual: Poesia Portuguesa, 1959-1989*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, D.L.

AGUIAR, Fernando e Silvestre PESTANA (org.)

1985 *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Lisboa: Ulmeiro.

ALMEIDA, Ana Paula

2007 *O Universo dos Sons*, Lisboa: Editora Colibri.

AMEY, Claude et Jean-Paul OLIVE (dir.)

2004 *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'oeuvre?*, Paris: L'Harmattan.

ATTALI, Jacques

2001 *Bruits*, Paris: Editions Fayard.

AZEVEDO, Sérgio

1999 *A Invenção dos Sons*, Lisboa: Editorial Caminho.

BARRETO, Jorge Lima

1995 *Música & Mass Media*, Lisboa: Hugin Editores, Lda.

— *Nova Música Viva*, Mem Martins: Fábrica de Letras Editora.

BAUGH, Christopher

2005 *Theatre, Performance and Technology: the Development of Scenography in Twentieth Century*, New York: Palgrave Macmillan.

BELL, Elizabeth

2008 *Theories of Performance*, California: Sage Publications, Inc.

BENJAMIN, Walter

1992 *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d'Água Editores.

BOHLMAN, Philip V.

1993 "Musicology as a Political Act", in *The Journal of Musicology*, Vol. XI, No. 4, Fall, pp. 411-436.

BORGES, Cláudia

2005 *O Estilo Composicional de Jorge Peixinho nas obras Recitativo I, II, III, IV*, orientação de Evgueni Zouldikine, Tese de Mestrado em Música e Artes do Espectáculo, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro.

BOSSEUR, Jean-Yves

2000 *John Cage*, Paris: Minerve, 2ème ed. (1ère ed. 1993).

2000 *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, Paris: Minerve, 5ème ed.

1992 *Le sonore et le visuel, intersections musique / arts plastiques aujourd'hui*, avec la collaboration de Daniel Charles et de Alexandre Boniarski, Paris: Dis Voir.

BÜRGER, Peter

1993 *Teoria da Vanguarda*, Lisboa: Vega (1ª edição: 1974, Suhrkamp Verlag).

CAMPBELL, Patrick

1996 *Analysing Performance: A Critical Reader*, Manchester: Manchester University Press.

CANDEIAS, Ana Filipa

2009 "Fotografia, performance, imagem em movimento - os artistas e os novos meios em Portugal", in *Anos 70 Atravessar Fronteiras*, coordenação de Raquel Henriques da Silva, CAM, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 32-38.

CARLSON, Marvin

2004 *Performance: A Critical Introduction*, London: Routledge, 2nd Ed.

CARVALHO, Mário Vieira de

1992 "A Música em Portugal: Instituições e Protagonistas no último Quarto de

- Século”, in *Portugal Contemporâneo*, dir. António Reis, Lisboa: Publicações Alfa, Vol. VI.
- 1978 *Estes Sons, Esta Linguagem*, Lisboa: Editorial Estampa.
- CASTANET, Pierre-Albert
- 2008 *Quand le sonore cherche noise, pour une philosophie du bruit*, Paris: Editions Michel Maule.
- CASTRO, Eugénio de Melo e
- 1993 *O Fim do Século XX e Outros Textos Críticos*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.
- 1977 *In-novar*, Lisboa: Plátano Editora.
- 1973 “Artur Rosa Rigor e Invenção” in *Colóquio Artes*, n.º 11, Fevereiro, pp. 5-12.
- CASTRO, Eugénio de Melo e Ana HATHERLY
- 1981 *Po.Ex: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa: Moraes Editora.
- CASTRO, Lourdes
- 1985 *Teatro, Música, Performances: Diálogo Sobre Arte Contemporânea*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE.
- CHARLES, Daniel
- 1987-1988 “De Joan Miró a Francis Miroglio: Graphique de la projection”, in *C.R.E.M.*, n.º 6/7, Mont Saint-Aignan: Institut de Musicologie.
- CHIARI, Giuseppe
- 1966, “Parti-pris sur le happening”, in *Identités* n.º 13-14, Nice.
- COHEN, Renato
- 2002 *Performance Como Linguagem: Criação de Um Tempo-Espaço de Experimentação*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- DUSMAN, Linda
- 1994 “Unheard-of: Music as Performance and the Reception of the New Author(s)”, in *Perspectives of New Music*, Vol. 32, Summer, pp. 130-146.

FERREIRA, Manuel Pedro (coord.)

2007 *Dez Compositores Portugueses*, Lisboa: Dom Quixote.

FOSS, Lukas

1963 “The Changing Composer-Performer Relationship: a Monologue and a Dialogue”, in *Perspectives of New Music*, Vol. 1, No. 2, Spring, pp. 45-53.

FOUCAULT, Michel, Pierre BOULEZ and John RAND

1985 “Contemporary Music and the Public” in *Perspectives of New Music*, Vol. 24, No. 1, Autumn-Winter, pp. 6-12.

GLUSBERG, Jorge

1987 *A Arte da Performance*, São Paulo: Editora Perspectiva.

GOLDBERG, Roselee

2001 *Performance Art: From Futurism to the Present*, London: Thames and Hudson.

1981 *Performance: Live Art Since the 60's*, London: Thames and Hudson.

GONÇALVES, Eurico

2005 *Dadá-Zen*, Vila Nova de Famalicão: Quasi.

GONÇALVES, Rui Mário

2004 *Vontade de Mudança. Cinco décadas de Artes Plásticas*, Lisboa: Editorial Caminho.

HATHERLY, Ana

2009 *Obrigatório não ver, e outros textos de comunicação social (anos 1960-1980)*, Lisboa: Quimera.

1969 *39 Tisanas*, Porto: Coleção Gémeos.

HEATHFIELD, Adrian

2004 *Live: Art and Performance*, London: Tate Publishing.

HEILE, Björn

2006 *The Music of Mauricio Kagel*, Surrey: Ashgate Publishing.

HERVÉ, Jean-Luc

1999 “Pourquoi écrire de la musique aujourd’hui?”, in Danielle Cohen-Levinas (ed.), *La création après la musique contemporaine*, Paris: L’Harmattan.

HEYD, Thomas

1991 “Understanding Performance Art: Art Beyond Art”, in *The British Journal of Aesthetics*, Oxford, Vol. 31, No. 1, January, pp. 68-73.

HIGGINS, Hannah

2002 *Fluxus Experience*, Berkeley: University of California Press.

JACKSON, Shannon

2004 *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, New York: Cambridge University Press.

JOHNSON, Steven

2002 *The New York Schools of Music and Visual Arts*, New York: Routledge.

KAASA, Anna

2008 *Uma aproximação à estética da obra para piano de Clotilde Rosa*, orientação de António Chagas Rosa, Tese de Mestrado em Música, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro.

KASPER, Ulrike

2005 *Écrire sur l’eau, l’esthétique de John Cage*, Paris: Hermann, Éditeurs des Sciences et des Arts.

LABELLE-ROUJOUX, Arnaud

1988 *L’Acte pour l’Art*, Paris: Les Editeurs Evidant.

LACHAUD, Jean-Marc e Olivier LUSSAC (dir.)

2007 *Arts et Nouvelles Technologies*, Paris: Editions L’Harmattan.

LIMA, Cândido

2003 *Segredos e Origens da Música Portuguesa Contemporânea — Música em Som e Imagem* [inclui CD Audio e RD-Rom], Porto: Ed. Politema do Instituto Politécnico do Porto.

LUSSAC, Olivier

2004 *Happening and Fluxus, polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris: Editions L'Harmattan.

MACHADO, José (ed.)

2002 *Jorge Peixinho — In Memoriam*, Lisboa: Editorial Caminho.

MAUCERI, Frank X.

1997 “From Experimental Music to Musical Experiment” in *Perspectives of New Music*, Vol. 35, No. 1, Winter, pp. 187-204.

MONTEIRO, Francisco

2001 *The Portuguese Darmstadt Generation: the Piano Music of the Portuguese Avant-Garde*, Tese de Doutoramento, University of Sheffield.

NOGUEIRA, Isabel

2007 *Do Pós-Modernismo à Exposição Alternativa Zero*, Lisboa: Nova Vega.

NYMAN, Michael

1999 *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge: Cambridge University Press (1st ed. 1974).

PALMA, Eduardo Vaz

1995 “Entrevista com o compositor Jorge Peixinho”, in *Arte Musical* n.º 1, pp. 15-16.

PEIXINHO, Jorge

2010 *Escritos e Entrevistas*, org. de Cristina Delgado Teixeira e Paulo Assis, Porto: Casa da Música / CESEM.

1966 *Música e Notação* (separata de *Poesia Experimental* - 2), Lisboa: Cadernos de Hoje.

PERNES, Fernando (coord.)

1999 *Panorama da Arte Portuguesa no Século XX*, Porto: Fundação de Serralves, Campo das Letras.

SALGADO, Carmen Pardo

2007 *Approche de John Cage*, Paris: L'Harmattan.

SANTOS, Mariana Pinto dos

2007 *Vanguarda & Outras Loas: Percorso teórico de Ernesto de Sousa*, Lisboa: Assírio e Alvim.

SAUNDERS, James

2009 *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*, Surrey: Ashgate Publishing.

SEIXO, Maria Alzira

1992 *O Fantástico na Arte Contemporânea*, Actas Colóquio 1987, Lisboa: ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian.

SERRÃO, Maria João

2009 *Metodologia de Análise de Obras de Teatro/ Música*, Sebentas - Col. Teatro/ Música, n.º 1, Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.

2006 *Constança Capdeville: Entre o Teatro e a Música*, Lisboa: Edições Colibri/ CESEM.

SILVA, Raquel Henriques da

2009 “Das ‘décadas’ da história da arte aos ‘anos 70’ — questões e método”, in catálogo da exposição *Anos 70 Atravessar Fronteiras*, CAM, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

SOUSA, Carlos Mendes e Eunice RIBEIRO

2004 *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa: Anos 60 - Anos 80*, Coimbra: Angelus Novus.

SOUSA, Ernesto de

1998 *Ser Moderno em Portugal...* organização e apresentação de Isabel Alves e José Miranda Justo, Lisboa: Assírio e Alvim.

1979 “Carta de Malpartida” in *Colóquio Artes*, n.º 42, Setembro, p. 60.

1978 “Ana Hatherly e a difícil responsabilidade da desordem” in *Colóquio Artes*, n.º 36, Março, pp. 24-34.

1977 “Alternativa Zero: uma criação consciente de situações” in *Colóquio Artes*, n.º 34, Outubro, pp. 45-53.

1976 “Arte na Rua” in *Colóquio Artes*, n.º 29, Outubro, p. 70.

1976 “Vostell em Malpartida” in *Colóquio Artes*, n.º 30, Dezembro, p. 81.

TEIXEIRA, Cristina Delgado

2006 *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*, Lisboa: Edições Colibri/ CESEM.

VARGAS, António Pinho

2011 *Música e Poder: Para uma Sociologia da Ausência da Música Portuguesa no Contexto Europeu*, Coimbra: Edições Almedina.

ZOUDILKINE, Evgueni

2004 *Evolução da linguagem musical e especificidade das técnicas na música orquestral de Jorge Peixinho*, orientação de João Pedro Oliveira, Tese de Doutoramento em Música e Artes do Espectáculo, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro.

Catálogos de exposições

2009 *Anos 70 Atravessar Fronteiras*, coordenação de Raquel Henriques da Silva, CAM, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

2007 *50 Anos de Arte Portuguesa*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

1994 *Anos 60, Anos de Ruptura: Uma Perspectiva da Arte Portuguesa nos Anos Sessenta*, Lisboa Capital da Cultura '94, Palácio Galveias, Lisboa: Livros Horizonte.

1988 *Ernesto de Sousa: Revolution My Body*, coordenação de Maria Helena de Freitas e Miguel Wandschneider, CAM, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

1985 *Diálogos Sobre Arte Contemporânea*, Teatro, Música, Performances, CAM, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

1985 *Helena Almeida, Artur Rosa: Instalações, Fotografias, Desenhos, Escultura*, introd. de Ernesto de Sousa, Lisboa: EMI Valentim de Carvalho.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, Theodor, W.

2001 *The Culture Industry*, New York: Routledge.

1992 *Introduction to the Sociology of Music*, London/ New York: Continuum International Publishing Group.

AUSLANDER, Philip

1997 *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*, London/ New York: Routledge.

1992 *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Michigan: The University of Michigan Press.

BALLANTINE, Christopher

1984 *Music and its Social Meanings*, New York: Routledge.

BLACKING, J.

1995 *Music, Culture And Experience*, Chicago: University of Chicago Press.

BOWMAN, Wayne D.

1998 *Philosophical Perspectives on Music*, Oxford: Oxford University Press.

BROWN, Steven and Ulrik Volgsten (eds.)

2006 *Music and Manipulation: On the Social Uses and Social Control of Music*, New York: Berghahn Books.

CARVALHO, Mário Vieira de

2007 *A Tragédia da Escuta. Luigi Nono e a música do século XX*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

2006 *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*, Lisboa, Campo das Letras.

1999 *Razão e Sentimento na comunicação social: estudos sobre a dialéctica do Iluminismo*, Lisboa: Relógio d'Água.

CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.)

2009 *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vols. 1- 4, INET-MD/
UNL, Lisboa: Círculo de Leitores/ Temas e Debates.

CLARKE, Eric and Nicholas COOK (eds.)

2004 *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, New York: Oxford University
Press USA.

CLIFFORD, James

1988 *The Predicamento of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and
Art*, Cambridge: Cambridge University Press.

CLIFFORD, James and George E. MARCUS

1986 *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University
of California Press.

COOK, Nicholas

1990 *Music, Imagination and Culture*, Oxford: Oxford University Press.

COOK, Nicholas and Anthony POPLÉ (eds.)

2004 *Cambridge History of Twentieth Century Music*, Cambridge: Cambridge
University Press.

COOK, Nicholas and Mark EVERIST (eds.)

1999 *Rethinking Music*, Oxford: Oxford University Press.

COX, Christoph and Daniel WARNER (eds.)

2004 *Audio Culture: Readings in Modern Music*, New York: The Continuum
International Publishing Group.

CRANNY-FRANCIS, Anne

2005 *Multimedia: Texts and Contexts*, London: Sage Publications, Ltd.

CRESPI, Franco

1997 *Manual de Sociologia da Cultura*, Lisboa: Editorial Estampa.

CULL, Laura (ed.)

2009 *Deleuze and Performance*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

DENORA, Tia

2003 *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge: Cambridge University Press.

ECO, Humberto

1995 *A Definição da Arte*, Lisboa: Edições 70 (1ª ed. original 1968, U. Murcia & C.).

1965 *L'oeuvre ouverte*, Paris: Editions du Seuil (1ª ed. original 1962, Milan: Bompiani).

ESCAL, Françoise

1979 *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris: Payot.

FAURE, Michel

2008 *L'influence de la société sur la musique: analyse d'oeuvres musicales à la lumière des sensibilités collectives*, Paris: Editions L'Harmattan.

GIL, José

2005 *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2ª ed.

GREER, David (ed.)

2000 *Musicology and Sister Disciplines: Past, Present, Future – Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society*, Oxford: Oxford University Press.

HAMM, Charles

1997 "Privileging the Moment: Cage, Jung, Synchronicity, Postmodernism" in *The Journal of Musicology*, Vol. 15, No. 2, Spring, pp. 278-289.

HENNION, Antoine

2007 *La passion musicale: une sociologie de la médiation*, Paris: Editions Métailié.

KENNEDY, Dennis (ed.)

2003 *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Vol. 2, Oxford: Oxford University Press.

KERMAN, Joseph

1985 *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

KERSHAW, Baz

1999 *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, London/ New York: Routledge.

KLEIN, Michael

2005 *Intertextuality in Western Art Music*, Bloomington: Indiana University Press.

KOMPRIDIS, Nikolas

1993 "Learning from Architecture: Music in the Aftermath to Postmodernism", in *Perspectives of New Music*, Vol. 31, N.º 2, Summer, pp. 6-23.

KOSTKA, Stefan

1998 *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, New Jersey: Prentice Hall.

KRIMS, Adam

1998 *Music and Ideology: Resisting the Aesthetic*, Amsterdam: G&B Arts International.

LaBELLE, Brandon

2002 *Social Music*, [inclui CD] Los Angeles: Errant Bodies Press.

LEPPERT, Richard

1995 *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*, Berkeley: University of California Press.

LEPPERT, Richard and Susan McCLARY (eds.)

1989 *Music and Society: the Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge: Cambridge University Press.

LICHT, Alan

2007 *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, New York: Rizzoli International Publications, Inc.

MARTIN, J.P.

1986 *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*, Manchester: Manchester University Press.

MATTOSO, José (dir.)

1992-1994 *História de Portugal*, Vol. 7, Lisboa: Círculo de Leitores.

METZER, David

2009 *Musical Modernism and the Turn of the Twenty-First Century*, Cambridge: Cambridge University Press.

MOODY, Ivan

1996 “*Mensagens: Portuguese Music in the 20th Century*”, in *Tempo*, New Series, No. 198, October, pp. 2-10.

NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.)

2003 *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle*, Vol. 1, Paris: Actes Sud.

PARROCHIA, Daniel

2006 *Philosophie et musique contemporaine: ou le nouvel esprit musical*, Seyssel: Editions Champ Vallon.

PELTO, Pertti J. and Gretel H. PELTO

1978 *Anthropological Research: The Structure of Inquiry, Performance and Reception*, Cambridge: Cambridge University Press.

PEREIRA, Paulo (coord.)

1995 *História da Arte Portuguesa*, Lisboa: Temas e Debates, vol. 3.

PERNIOLA, Mario

1998 *A Estética do Século XX*, Lisboa: Editorial Estampa.

PERRENOUD, Marc (org.)

2006 *Terrains de la musique: approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, Paris: Editions L’Harmattan.

PRETO, António Manuel João

2005 *A Poesia Experimental Portuguesa*, orientação de Hugo Ferrão, Tese de Mestrado em Teorias da Arte, FBAUL.

ROYCE, Anya Peterson

2004 *Anthropology of the Performing Arts: Artistry, Virtuosity and Interpretation in a Cross-Cultural Perspective*, Lanham: Altamira Press.

SHEPHERD, John

1991 *Music as Social Text*, Cambridge: Polity Press.

SERRES-COUSINET, Henri (dir.)

1987 *Dictionnaire de la Musique Larousse*, Paris: Librairie Larousse.

SHAW-MILLER, Simon

2002 *Visible Deeds of Music: Art and Music from Wagner to Cage*, New Haven: Yale University Press.

SPRADLEY, James P.

1979 *The Ethnographic Interview*, New York: Holt, Rinehart and Winston.

STOBART, Henry (ed.)

2008 *The New (Ethno)musicologies*, Maryland: Scarecrow Press.

WEBER, Max

1998 *Sociologie de la musique: Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris: Editions Métailié (1^a ed. original 1972, Tübingen: J.C. Moehr).

ZURBRUGG, Nicholas (ed.)

2004 *Art, Performance, Media: 31 Interviews*, Minneapolis/ London: University of Minnesota Press.

ANEXO I - Textos e Programas

- I.1. Texto de “The Future of Music - Credo”, conferência realizada por John Cage em Seattle, 1937.
- I.2. Texto de E. Melo e Castro sobre o *Concerto Pictórico* e a exposição *Visopoemas*, Lisboa, 1965.
- I.3. Texto de A. Hatherly e E. Melo e Castro sobre a *Conferência-Objecto*, Lisboa, 1967.
- I.4. Programa do espectáculo *Amag'Arte*, de Eduardo Sérgio, CAM, 1986.

ANEXO II - Partituras

- II.1. *Recitativo II* (1971), Jorge Peixinho.
- II.2. *Voix* (1972), Jorge Peixinho.
- II.3. *Jogo Projectado I* (1979), Clotilde Rosa.
- II.4. *Jogo Projectado II* (1981), Clotilde Rosa.
- II.5. *Hellas I* (1982), Clotilde Rosa, v. com fita magnética.