

Investigação e(m) Artes: Perspectivas

Universidade de Évora, Biblioteca dos Leões

Évora, 19 de Junho de 2013

Comunicações enviadas em resposta ao *Convite para apresentar comunicações*

António, Rui Paulo Mateus (UAlg), *Plataforma de filmes com sequência aleatória: Organic Film*

Bernardino, Paulo, *Problemas e desafios da investigação em música: o caso do Ciclo Delicta Juventutis Meae. Uma performance sustentada na pesquisa musicológica*

Bezelga, Isabel (UÉ), *Contributos metodológicos híbridos na investigação em artes*

Calado, Alexandre Pieroni, *4627 Caracteres Sem Espaços sobre o Projecto Tetraedro*

Costa, Rosalina (UÉ), *Die Bremer Stadtmusikanten, Serralves e Marionetas. Encontros, Consumos e Perspectivas entre a Sociologia e as Artes*

Duarte, Sónia (UNL), *O contributo da pintura quinhentista portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal para o reconhecimento de práticas musicais: o encontro da Musicologia com a História da Arte*

Ferreira, José Alberto (UÉ), *Entre ruínas, as artes...*

Mesquita, Filipe (UÉ), *Acervo musical da Sé de Évora (1755-1840): construção de um arquivo digital*

Pires, Ema Cláudia (UÉ, CRIA), *Artes n(d)o quotidiano: uma antropóloga entre estudantes de arquitectura*

Plataforma de filmes com sequência aleatória: Organic Film

Rui Paulo Mateus António

Universidade do Algarve, Portugal

RESUMO — Os avanços tecnológicos digitais e a conectividade global vieram alterar a forma como o homem se relaciona com a informação e o conhecimento. Esses avanços permitiram novas linguagens e sobretudo novas formas de interação, revolucionando os processos criativos. Com a interação, o utilizador deixa de ser mero observador e passa a fazer parte da obra, a participar nela. Embora a interatividade não seja uma novidade, o digital veio potenciar fortemente esse fator. Da mesma forma, também a aleatoriedade já largamente utilizada na criação de obras, beneficia de um alargamento nas possibilidades que só o cálculo computacional permite. É nestas possibilidades que assenta este projeto que pretende de uma forma experimental pesquisar novas formas de visualização fílmica utilizando a interação em conjunto com a aleatoriedade programada, aplicada num contexto de partilha em rede. Assim, cada filme é muitos filmes à semelhança da obra literária “Rayuela” de Julio Cortázar. Nesta plataforma, um filme é um corpo que respira, que pulsa e que tem vida própria. É um filme orgânico.

Palavras-Chave — Partilha de vídeos, sequência aleatória, sistema interativo, plataforma virtual, programação orientada a objetos.

I. INTRODUÇÃO

Este projeto resulta de uma investigação teórica e prática sobre o aleatório e a interatividade aplicados ao visionamento de filmes em ambiente de rede web. O objetivo deste trabalho passa por experimentar novas formas e possibilidades de visualização de filmes contrariando o conceito fílmico tradicional, em que há um início e um fim, seguindo uma trajetória fixa e predefinida pelo criador da obra.

Numa primeira abordagem é apresentada a importância da sequência fílmica concretizada normalmente através da montagem. De seguida destaco a utilização do aleatório noutras áreas de expressão artística como a literatura, a música, a pintura, a arquitetura, bem como a aplicação de processos aleatórios já realizada no próprio cinema.

Finalmente é descrito o projeto *Organic Film*.

II. A MONTAGEM FÍLMICA

Os primeiros filmes de cinema não tinham montagem, eram constituídos por um plano único e fixo. Normalmente apresentavam uma situação do quotidiano e tinham uma duração de cerca de um minuto, que correspondia a uma bobina de filme. Estes registos, por se limitarem a imitar a perceção do real, depressa perderam o encanto inicial.

A primeira montagem data de 1896 pelas mãos de Louis Lumière com o filme “*Démolition d'un mur*”. Este filme mostra um plano com um muro a ser derrubado seguido do mesmo plano invertido, ou seja, o muro a reconstruir-se. Embora se trate de uma montagem ainda rudimentar, ficava já estabelecida uma ligação lógica entre dois planos. A montagem física, isto é, a mera colagem de planos permitia pouco mais do que uma simples reprodução mecânica de imagens [1]. Como refere Gilles Deleuze a novidade e a essência do cinema passa pela montagem enquanto processo de significação. O plano deixa de ser fixo e espacial para passar a ser temporal [2].

É através de pioneiros como Edwin Porter (1870-1941) e David Griffith (1875-1948) que se dão os primeiros passos na montagem de significação com recurso a diferentes planos e diferentes ângulos de filmagem. Estes compreenderam o potencial da montagem para criar os elementos que distanciaram o cinema do teatro e da literatura. Griffith descobriu também a importância do ritmo cinematográfico, conceito que é posteriormente teorizado por Sergei Eisenstein (1898-1948) ficando conhecido por montagem métrica. Na Rússia, Lev Kuleshov (1899-1970), Dziga Vertov (1896-1954) e Sergei Eisenstein faziam experiências com associação de imagens. Lev Kuleshov concluiu através de uma experiência que a significação de uma sucessão de imagens depende da interpretação subjetiva do espetador. A experiência consistia em alternar um plano do rosto inexpressivo do ator Mosjoukine com outros planos: um caixão com uma criança, um prato de sopa e uma mulher deitada num divã. Na primeira combinação de imagens os espetadores atribuíram ao rosto do ator a sensação de tristeza, na segunda fome e na terceira desejo, embora se tratasse sempre do mesmo plano do rosto do ator. Efetivamente, os espetadores traziam as suas reações emocionais para a sequência de imagens e atribuíam os seus próprios sentimentos ao rosto inexpressivo do ator.

III. O ALEATÓRIO NAS ARTES

O conceito do aleatório foi já largamente estudado, sobretudo na matemática. Nas últimas décadas vários artistas fizeram experiências na literatura, pintura, música, arquitetura e cinema utilizando processos que fazem uso do fator aleatório na conceção das suas obras [3].

A. Aleatório na pintura

Segundo Carlos Sena Caires [4], referindo-se a uma opção de classificação de Claude Faure [5] são identificadas três formas artísticas que utilizam o aleatório nos seus modos de criação: O Expressionismo Abstrato, o Novo Realismo e os artistas que utilizam computadores e métodos de cálculo informáticos avançados como instrumento de trabalho ou pesquisa artística. Jackson Pollock (1912 –1956), foi um dos pioneiros do Expressionismo Abstrato, pelo seu trabalho de pintura em movimento (*Action Painting*). Este movimento surge na década de 1940 nos estados unidos. As telas são esticadas no chão e passam a representar o palco para a ação artística. As tintas são atiradas para a tela com gestos coreografados, utilizando diversos materiais como, pincéis, paus e facas. A pintura resulta de uma relação corporal do artista com a pintura, do encontro entre o gesto do artista e o material. Embora o resultado não seja completamente aleatório, pois existe sempre intenção no atirar da tinta, a mancha resultante é imprevisível ao contrário do que acontece com o contacto direto do pincel com a tela. Em finais dos anos 50 é criado o Novo Realismo. Este movimento surge na europa e caracteriza-se pela utilização de objetos do quotidiano nas obras de arte. Daniel Spoerri (1930) produziu os seus primeiros *tableaux pièges* (quadros-armadilha), caracterizados por objetos agregados aleatoriamente e colados sobre peças de mobiliário e outros suportes, na posição exata onde tinham sido encontrados. Também Dieter Roth demonstrou um interesse pelo aleatório, trazendo para os seus quadros, elementos da vida quotidiana como o queijo, o chocolate ou excrementos de animais [6]. Yves Klein (1928-1962) também se interessou pelo aleatório. Numa das suas experiências, ele conduziu um carro à chuva com a tela presa no tejadilho para “gravar” o efeito da chuva [7].

Apenas em 1969 surge o termo Arte Aleatória, por Hans Koetsier [8], referindo-se à arte baseada nas leis da probabilidade e acaso. E em 1970, Abraham Moles sugere o termo *Art Permutationnel*, que consiste na criação artística através de uso de permutações e combinações. As tecnologias digitais tiveram aqui um papel fundamental e transformador. Martha Gabriel apresentou em 2007 o projeto *Locative Painting*, um site com processos generativos, que cria uma tela através da participação dos utilizadores de acordo com a sua posição geográfica. O utilizador fornece o código postal

e a cor do traço pretendido e recebe via email e sms, a tela produzida resultante da participação cruzada de vários utilizadores em simultâneo na internet [8].

Joshua Davis (1971) é atualmente uma referência na criação artística com recurso ao computador. As suas obras são criadas através de algoritmos produzidos pelo próprio autor. Nestes algoritmos são definidos alguns parâmetros como a paleta de cor e o tipo de traço a ser utilizado. O resultado é aleatório dentro de um limite controlado, tendo em conta as regras definidas pelo autor. Todos os anos, Joshua Davis renova e modifica o seu algoritmo, criando estilos novos [9].

B. Aleatório na música

Na música, o aleatório pode ser aplicado na composição da partitura ou na sua interpretação. Remontam ao século XVIII os jogos em que a sequência de execução dos compassos das músicas era feita através de lançamento de dados. A autoria destes jogos, designados por "*Musikalisches Würfelspiele*", é atribuída a Wolfgang Amadeus Mozart. Mas é a partir da segunda metade do século XX que a música aleatória atinge o seu auge tendo como referência compositores como John Cage (1912-1992), Iannis Xenakis (1922-2001), Pierre Boulez (1925) e Karlheinz Stockhausen (1928-2007). São normalmente obras abertas, nas quais a estrutura é variável e que conta com o acaso. Os procedimentos para esta aleatoriedade podem passar por jogos de dados, baralhos de cartas, cálculos matemáticos, trechos em branco, trechos alternativos e outras formas não tradicionais na composição. No caso das composições com trechos em branco, o executante completa a composição através da improvisação, tornando-se coautor. Na utilização de trechos alternativos o executante escolhe-os livremente, tornando a peça musical sempre diferente em cada atuação, como por exemplo na “Sonata para piano no. 3” (1957) de Pierre Boulez ou os “Jogos Venezianos” (1961) de Witold Lutoslawski.

John Cage utilizava o termo “indeterminação” para definir o carácter aleatório nas suas músicas. Utilizava vários equipamentos de áudio, como por exemplo o rádio, para compor as suas obras musicais. Na utilização do rádio aproveita o fator aleatório do som que é disponibilizado num determinado dia e hora, numa determinada estação. Assim, estes equipamentos passam a ser, instrumentos de composição aleatória [10].

Por outro lado, Pierre Boulez introduziu o termo música ou composição aleatória para se distinguir de John Cage. Enquanto nas peças de John Cage existia uma liberdade para os intérpretes criarem novos sons, nas peças de Pierre Boulez, apenas tinham a liberdade de escolher a ordem dos trechos previamente escritos pelo compositor. A “Sonata para piano no. 3”, por exemplo, é composta por cinco segmentos em que o segmento central é fixo podendo-se alterar a ordem dos restantes, apresentando desta forma oito possibilidades

diferentes de execução (ABCDE, ABCED, BACDE, BACED, EDCBA, EDCAB, DECBA e DECAB) (Fig. 1).

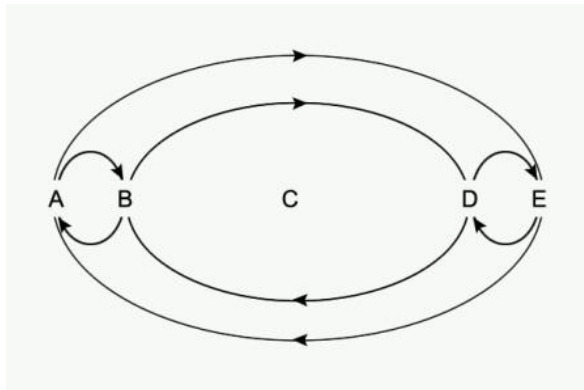


Fig. 1. Sonata para piano no.3.

Posteriormente Iannis Xenakis começou a desenvolver composição aleatória recorrendo a cálculos complexos e sistemas aleatórios gerados por computador. Os resultados numéricos obtidos por computação tornam-se a sua ferramenta para composição musical, que oferecem inúmeras possibilidades de estruturação e transcrição para partituras. A este método deu-se o nome de processos estocásticos [11].

Mais recentemente a banda Radiohead compôs um tema que quando tocado ao vivo, inclui som de rádio em tempo real, não sendo previsível o som que se vai ouvir àquela hora naquela estação, à semelhança das experimentações de John Cage.

C. Aleatório na literatura

Em 1960 surge um grupo de investigação na área da escrita experimental, fundado por escritores e matemáticos chamado OuLiPo (*Ouvroir de LIttérature POtentiel*). Este grupo cria uma corrente literária que propõe a ligação da literatura à matemática originando assim novas possibilidades de escrita. A criação da obra literária é feita seguindo regras definidas pelos autores, como por exemplo, escrever um romance utilizando apenas uma vogal (Les révenentes de Georges Pérec). Em 1961 Raymond Queneau publica o livro "*Cent mille milliards de poèmes*", que tem apenas dez folhas que correspondem a dez sonetos. Em cada folha há catorze tiras horizontais que correspondem a versos. O leitor pode criar sonetos pela combinatória de versos, podendo chegar a cem bilhões de combinações.

Mais tarde, em 1981, Jacques Roubaud e Paul Braffort propõem um novo grupo – O Alamo (*Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs*). O seu objetivo assenta no recurso à informática (procedimentos computacionais) para produção de textos [12].

Em 1989 surge o grupo LAIRE (*Lecture, Art, Innovation, Recherche*). Este grupo publica *Alire*, a primeira revista multimédia europeia e referência de poesia eletrônica. Com a revista *Alire* procura-se inovar, do ponto de vista literário, pela observação de poemas animados por computador e por poemas produzidos a partir de geradores automáticos de texto.

Em *Sintext* de Pedro Barbosa (1948) o leitor depara-se com textos mutáveis que permitem uma infinidade de combinações possíveis. Essa construção pode ter como base textos preexistentes ou textos criados pelo leitor. Nos textos que servem de base existem algumas regras gramaticais e de semântica em que se identificam verbos e substantivos que posteriormente podem ser substituídos por outros verbos e substantivos de forma aleatória, obtendo-se significados diferentes para a mesma matéria-prima [13].

Um outro autor, Júlio Cortázar (1914-1984) escreveu a obra "Rayuela" que é composta por 155 capítulos. Podem ser lidos de forma sequencial ou numa outra sequência sugerida pelo autor ou ainda por uma outra sequência qualquer escolhida pelo leitor. Desta forma, o autor afirma que este livro são muitos livros deixando em aberto leituras diferentes consoante a sequência escolhida.

Também José Carlos Fernandes (1964), ilustrador e autor de banda desenhada, fez uso do aleatório nas suas obras. Na sua obra "A última obra-prima de Aaron Slobodj", as páginas estão divididas em duas partes fisicamente independentes. Na primeira parte encontram-se as ilustrações e na segunda parte encontra-se o texto. O leitor pode ler o livro a partir de qualquer parte de texto, combinando com qualquer parte de ilustração, um pouco à semelhança de "*Cent mille milliards de poèmes*" de Raymond Queneau, o que torna esta obra num livro/jogo interativo.

C. Aleatório na arquitetura

Os arquitetos Luke Ogrydziak e Zoë Prillinger utilizam algoritmos computacionais na criação de alguns elementos dos seus projetos. Eles criam algoritmos que produzem linhas e formas de modo aleatório. De um grande conjunto de elementos gerados, é posteriormente selecionado o elemento que será aplicado no projeto. Um exemplo de construção com utilização destes elementos gerados aleatoriamente, é a "Casa Galeria". Na sua fachada podemos ver uma estrutura metálica que sugere um prolongamento da árvore que se encontra na rua.

E. Aleatório no cinema

O aleatório no cinema vem romper com a linearidade tradicional do guião preestabelecido. Aplica-se sobretudo na montagem. Desta forma, em vez da continuidade de sequências temos um conjunto de mosaicos que podem ser combinados de diferentes formas.

Em 2003, Morten Schjødt realiza o filme “Switching” que foi concebido especificamente para ser apresentado em DVD [14]. Trata-se de um filme com uma estrutura não-linear, com sequência aleatória. O utilizador interage da seguinte forma: pode mudar para outra cena em qualquer momento através da tecla *Enter* do comando do leitor de DVD. Contudo, o utilizador não tem controlo sobre qual a nova sequência que lhe será apresentada pois esta escolha é gerada aleatoriamente. A narrativa é circular com constantes repetições e não tem um final, o filme termina quando o utilizador o desejar.

Também em 2003, João Moreira Salles realiza o documentário “Nelson Freire” que está dividido em capítulos/fragmentos. Pode ser visto em DVD de forma aleatória se o espetador assim o desejar. Este documentário não tem uma estrutura sequencial, os capítulos são autónomos.

IV. O PROJETO: ORGANIC FILM

Neste projeto, o utilizador é convidado a participar numa plataforma *online* com a contribuição de conteúdos, carregando filmes, e também a interagir adicionando pontos de corte nos seus filmes que resultarão posteriormente na montagem orgânica. A plataforma (Fig. 2) apresenta as cenas do filme com uma sequência aleatória, recorrendo para isso a um algoritmo computacional. O algoritmo tem a especificidade de gerar a sequência aleatória sem, no entanto, repetir qualquer uma das cenas.

O aumento de cortes e cenas num filme aumenta exponencialmente o número de combinações possíveis. A probabilidade de se visionar a mesma sequência é muito diminuta e esta probabilidade diminui ainda mais à medida que aumenta o número de cenas num filme.

Do fator aleatório resulta uma sequência fílmica que apresenta ou poderá apresentar significados diferentes. Assim, cada filme é muitos filmes à semelhança da obra literária “Rayuela” de Julio Cortázar.

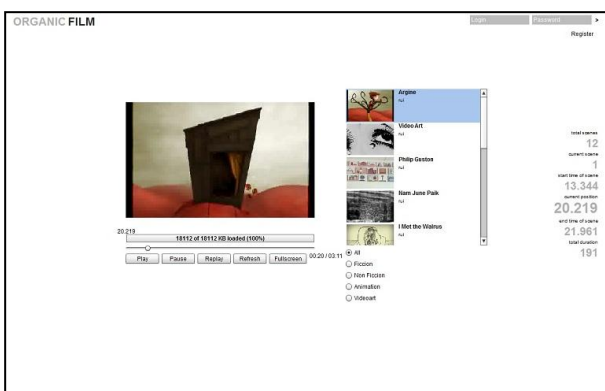


Fig. 2. Interface do projeto Organic Film.

V. CONCLUSÃO

O projeto *Organic Film* não segue a linearidade da montagem fílmica tradicional. O utilizador, mesmo que não seja o autor material do filme passa a ser coautor nesta experiência, com um papel ativo na edição. O fator aleatório deixa a obra em aberto e mostra-nos um filme diferente em cada visualização. Um filme é muitos filmes. E cada sequência apresentada leva-nos a leituras diferentes sobre o mesmo conjunto de imagens.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer aos professores Mirian Nogueira Tavares e Bruno Mendes da Silva da Universidade do Algarve, pelos seus conselhos e orientações.

REFERÊNCIAS

- [1] Ramos, Jorge Leitão, *Sergei Eisenstein*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 22.
- [2] Deleuze, Gilles, *A Imagem-Movimento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, p. 16.
- [3] Caires, Carlos Sena, *O Aleatório na imagem vídeo digital: o projecto experimental [fragments_01]*, Paris, setembro 2004.
- [4] Idem.
- [5] Claude Faure, fundador da associação Ars Technica e conselheiro artístico da Cité des Sciences et de l'Industrie entre 1983 e 1997.
- [6] Informação em <http://www.projectomap.net/#ProjectoMAP>. Consultado pela primeira vez em janeiro 2012.
- [7] <http://www.visual-arts-cork.com/famous-artists/yves-klein.htm>. Consultado pela primeira vez em fevereiro 2012.
- [8] O projeto Locative Painting pode ser consultado em <http://www.martha.com.br/art.htm>. Consultado pela primeira vez em março 2012.
- [9] Documentação e imagens em <http://www.hypeframework.org/>. Consultado pela primeira vez em dezembro 2011.
- [10] Cage, John. *Silence*, 2a. Edição, Middletown, Wesleyan University Press, 1974.
- [11] Xenakis, Iannis. *Formalized Music: thought and mathematics in composition*. New York, Pendragon Press, 1992.
- [12] Alencar, A. M. e Moraes, A. L. *O Oulipo e as oficinas de escrita*, Rio de Janeiro, Terceira margem, v.9, n.13, 2005, p.9-28.
- [13] Barbosa, Pedro e Abílio Cavalheiro, *Teoria do Homem Sentado*, Porto, Afrontamento, 1996.
- [14] Ver catálogo de distribuição em <http://www.agencetopo.qc.ca/blog/article/distribution/>. Consultado pela primeira vez em março 2012.

**Problemas e desafios da investigação em música: o caso do Ciclo
Delicta Juventutis Meae
Uma performance sustentada na pesquisa musicológica**

Paulo Bernardino

Esta comunicação parte da descrição do processo de pesquisa, tratamento, análise e interpretação da obra *Delicta Juventutis Meae* de Manuel Faria. Insere-se no âmbito dos estudos em performance historicamente informada (Butt 2002) e tem como objetivo partilhar experiências e discutir problemas que se colocam ao investigador que desenvolve pesquisa musicológica no âmbito da construção da sua performance.

1. O espólio

A carência de investigação que caracteriza o património musical em Portugal deve-se em grande parte, segundo José Maria Pedrosa Cardoso, à falta de políticas interventivas na preservação, na disponibilização e no estudo das fontes musicais (Cardoso 2010, 49). Neste panorama, o espólio deixado à Universidade de Coimbra pelo padre e compositor Manuel Faria (1916 – 1983) não constitui excepção. Uma intervenção inicial ditou que na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC) ficassem guardados os manuscritos musicais. Estes foram alvos de uma segunda intervenção realizada por Cristina Faria aquando da sua dissertação de mestrado em 1992 (Faria 1992), do qual resultou uma segunda listagem das obras deste compositor (*cf.* Silva 1983). A não atribuição de cotas e a exposição do espólio à consulta de investigadores e outros fizeram que, com o decorrer do tempo, a pré-organização de Cristina Faria se dissipasse paulatinamente.

2. O processo de catalogação

Neste contexto reorganizei, em colaboração com Isabel Ramires, bibliotecária na secção de manuscritos da BGUC, o espólio por diversas

categorias (seguindo a CDU: classificação decimal universal ed. BN., 2005), mantendo-se fora da classificação as obras pertencentes às *Primeiras composições (antes de receber lições de composição)* e *Harmonizações*, realizando a respectiva listagem por ordem alfabética de título, e a atribuição de cota para a conclusão deste trabalho. Com o regresso às fontes primárias pretendi ultrapassar problemas decorrentes do recurso exclusivo às fontes secundárias na investigação da obra de Manuel Faria (cf. Faria 1998; Ferreira 2000; Martins 2008; Pereira 2009).

Porém, a mera catalogação e colocação das obras que se encontram na BCUG, são insuficientes para uma verdadeira compreensão da obra do compositor. O contacto mais próximo com o espólio revelou que era prática comum do compositor retrabalhar composições suas, agrupando-as em ciclos e/ou alterando a instrumentação.

3. A reconstituição do ciclo *Delicta Juventutis Meae*

O primeiro contratempo na investigação surgiu precisamente na desorganização do espólio. Num conjunto de três pilhas de papel, encontrei mais de 300 obras/partituras completamente desordenadas e desorganizadas entre partes cavas, obras finais, rascunhos e outros. Neste ‘caos’ algumas peças se destacaram por se encontrarem numeradas pelo autor, indicando-nos a possibilidade de pertencerem a uma obra ou forma maior. Neste caso específico, a instrumentação utilizada, bem como o tipo de papel pautado usado, permitiu-me desde logo agrupar diversas peças em vários conjuntos. Porém, as peças que agora constituem o ciclo *Delicta Juventutis Meae*, ao invés do que é habitual em Manuel Faria, não estão datadas nem assinadas, complicando a tarefa de identificação e datação. O surgimento de algumas partes cavas, bem como de outras partituras, vieram lançar ainda mais confusão quanto à estrutura, instrumentação, natureza e versão final do ciclo devido a diversas incongruências entre as partes.

Os poucos catálogos existentes revelam-se insuficientes na identificação desta obra constituída por um conjunto indeterminado de peças (algumas nem se encontram catalogadas), bem como para responder a questões de índole de

formação vocal/instrumental, de forma/estrutura e da natureza/temática da obra.

4. Algumas respostas

A questão formal ficou esclarecida ao encontrar no espólio a parte cava do contrabaixo, instrumento que curiosamente não consta nas partituras. A parte revelou uma estrutura de 12 peças dividida em 2 grupos de 6. Com base nessa informação, elaborei uma tabela que permitiu a análise e uma reflexão mais aprofundadas acerca das partes e partituras em falta bem como da instrumentação usada, constatando-se a existência de diferentes versões. Continuava no entanto por esclarecer qual a natureza, temática ou origem desta obra, assim como também surgia a dificuldade de como suprir as partes ou partituras em falta.

Consultando periódicos da época, descobri que a primeira apresentação pública se realizou no dia 12 de Abril de 1949 na igreja do seminário de S. Tiago – Braga, “por um grupo selecto da «Foz»” [Porto] (Vaz 1949). A partir dos dados coligidos, percebi a natureza e a importância do ciclo: em conjunto com a *Missa em honra de N.ª S.ª do Sameiro* (1938) e a *Missa Pastoril* (1946), respectivamente na 1ª e 2ª parte do programa, esta selecção de 12 peças, 6 peças em cada parte, constituíram o concerto de apresentação de Manuel Faria ao país como compositor, revelando um olhar e uma reflexão do autor sobre ele próprio enquanto compositor antes (1ª parte) e depois (2ª parte) dos seus estudos no *Pontificio Instituto di Musica Sacra* – Roma (1939 – 1945). Acrescente-se que as primeiras 6 peças foram todas elas retiradas dos *Cânticos da Juventude* (1947), edição do autor em 4 fascículos, aos quais esteve para intitular de *Delicta Juventutis Meae*, nome que acabei por tomar emprestado para baptismo deste ciclo.

5. Resultados

O regresso às fontes primárias, o estudo musicológico das obras de Manuel Faria e do contexto em que foram produzidas, permitiu a reconstituição e performance de uma obra até aí ‘desconhecida’.

No dia 23 de Junho de 2012 realizou-se na Igreja de S. José – Coimbra, o *Encontro Manuel Faria* onde se fez ouvir em audição absoluta integral este ciclo, inteprutado pelo Coro dos Pequenos Cantores de Coimbra, pelas solistas Tânia Ralha e Nélia Gonçalves e pela Orquestra de Cordas do DeCA, sob a minha direcção, preludiando o 30º aniversário da morte do compositor que este ano se celebra.

6. Referências Bibliográficas

- Butt, John. 2002. *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cardoso, José Maria Pedrosa. 2010. Arquivos, Bibliotecas e Museus. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa Castelo-Branco. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Faria, Cristina. 1992. *Manuel Ferreira de Faria: O homem e o sacerdote / O compositor e o pedagogo*. Dissertação, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra.
- _____. 1998. *Manuel Faria vida e obra*. Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal de V. N. Famalicão.
- Ferreira, António José. 2000. "A Igreja e a Música (1950-2000)." In *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal*, ed. Manuel Braga da Cruz e Natália Correia Guedes, 133-173. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- Martins, Celina Teixeira. 2008. *O Tríptico para Órgão de Manuel Faria no contexto do repertório organístico do séc. XX*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Pereira, André. 2009. *Manuel Faria e o Piano - Das Fontes Primárias à Performance*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro, Aveiro.
- Silva, José Fernandes da. 1983. "Catálogo Musical Provisório das Obras de M. Faria." *Nova Revista de Música Sacra* no. 27-28 (Ano X 2.^a Série):8-12.
- Vaz, Júlio. 1949. "Concerto de Música Sacra - O Dr. Manuel Faria fala ao «Diário do Minho»." *Diário do Minho* no. 9096:1 e 5.

Contributos metodológicos híbridos na investigação em artes

Isabel Bezelga – Universidade de Évora

No âmbito do desenvolvimento da Tese de Doutoramento “Performance Tradicional e *Teatro e Comunidade*: Interações, Contributos e Desafios Contemporâneos. O caso das Brincas de Évora”, realizada em Estudos Teatrais, deparámo-nos desde logo com dificuldades de ordem epistemológica e metodológica.

Efectivamente o estudo não poderia avançar sem mobilizar de forma dialogante e transversal os recursos de diversas áreas de conhecimento - dos Estudos Culturais, aos Estudos Teatrais e à Performance - e dados estes pressupostos pretendíamos desenvolver uma abordagem transformativa, do ponto de vista metodológico, preconizando uma aproximação que caminhasse para além da compreensão das manifestações artísticas e festivas no contexto da cultura popular, implicando-nos na compreensão dos processos de criação e fruição, presentes neste tipo de performance, como forma de intervenção comunitária.

A relativa hibridez metodológica afigurou-se-nos como a modalidade mais adequada de investigação, dada a complexidade do próprio fenómeno em estudo (Eisner, 1998; Creswell, 1994).

Com claras influências das abordagens de tipo qualitativo o trabalho resultou de intersecções de variadas posturas teóricas que, por vezes, lhe conferiram dificuldades de delimitação. Poderá, no entanto, ser esta indefinição afirmativa o seu melhor contributo. A ênfase na multiplicidade de perspectivas tornou-se, desde o início do nosso trabalho, numa espécie de olhar necessário ao entendimento dos fenómenos, sobretudo devido ao cariz policentrado que caracteriza cada vez mais a contemporaneidade. Esta pluralidade analítica contribuiu ainda para uma valoração – e até credibilização – das conclusões a que fomos chegando (Huberman & Miles, 1998; Maxwell, 2005; Cohen & Manion, 1989).

Tendo em conta os nossos objectivos, recorremos às metodologias de índole Etnográfica, da “*Grounded theory*” e do Estudo de Caso, embora sempre cruzadas e complementadas pelo recurso às Metodologias Visuais de investigação. Sucintamente passamos a apresentá-las:

1. O desenvolvimento do método etnográfico e a adopção das técnicas de recolha de dados, centradas na observação participante e na realização de entrevistas e conversas informais, permitiram que, a partir de situações empíricas muito diversas e de processos de indução analítica, se fosse construindo o conhecimento. Na abordagem indutiva, as experiências pessoais de todos os participantes são o principal contributo para a obtenção de resultados (Usher, 1996). A imersão na vivência e no quotidiano dos grupos, partilhando espaços de criação e momentos de sociabilidade, possibilitada pelo longo trabalho de campo, permitiu a partilha de códigos e a compreensão dos significados atribuídos a acções e factos, que geram/enunciam regularmente as Brincas de Évora;

2. A “*Grounded theory*” (Strauss & Corbin, 1998; Zamith-Cruz, 1996; Schreiber & Stern, 2001) propõe um estilo qualitativo de análise dos dados que permite ao investigador fazer emergir a teoria a partir da praxis. Este ponto de partida obrigou-nos a aproximações criativas, a deixar-nos guiar e a confiar no que os dados (analisados de uma forma sistemática) iam revelando. Este modo de simultânea indução analítica e de conjectura/abdução, permitiu o desenvolvimento de uma atitude reflexiva em que se foram definindo, a par e passo, quais os dados a recolher e reajustando categorias e temas;

3. O Estudo de Caso, ao fazer emergir dados não visíveis, permite compreender em profundidade, num tempo, espaço e experiências específicas, o(s) Grupo(s) de Brincas estudado(s);

4. A utilização da imagem seja ela fixa (fotografia), seja em movimento (sobretudo a partir da democratização do acesso às tecnologias da captação de imagem em movimento através do vídeo), veio operar na investigação, sobretudo no trabalho de campo, uma autêntica revolução (Prosser & Schwartz, 1998). Os meios audiovisuais não poderão, pois, ser encarados como meros recursos instrumentais, pois passaram a permitir a expressão de novas tipologias discursivas.

Desenvolvemos com os participantes do Grupo de Brincas dos Canaviais um processo de recolha de dados baseado nas orientações metodológicas de foto-elicitación (Loeffler, 2005; Harper, 2002; Wang, 2001; Collier & Collier, 1986), permitindo aprofundar as experiências e as narrativas pessoais destes participantes no quadro da vivência da performance. Os processos activadores de memórias e de relato das histórias das Brincas surgiram espontaneamente através da introdução da fotografia como suporte investigativo. Também

as suas próprias escolhas sobre o que fotografar e a análise das imagens seleccionadas fizeram emergir novos questionamentos e interpretações aumentando o processo reflexivo. Desta forma, a foto elicitação traduziu-se num modelo de pesquisa colaborativa entre investigador e “*sujeitos*”.

O processo de reflexividade apareceu ao longo da investigação, não apenas como sua condição primeira, mas também como seu fundamento e até finalidade

Este processo consiste num longo caminho em que se sobrepõem e comunicam diversos momentos e fases. Uns mais de carácter introspectivo e solitário e outros de permanente dialogismo, que se afectam mutuamente.

Um dos aspectos que mais influenciou o processo reflexivo da investigação centrou-se nos efeitos das profundas “*correntes de ar*” trazidas pelos questionamentos relativos à construção das identidades culturais:

- Em primeiro lugar, a investigação foi orientada por parâmetros muito práticos que viraram a sua atenção para actividades quotidianas e extra-quotidianas do(s) grupo(s) (em estudo), reflectindo a dignidade das suas expressões criativas e valorizando as suas formas singularmente minoritárias e periféricas.

As preocupações interculturais têm sido aliás um campo fértil de reflexão praxiológica e de experimentação criativa no âmbito da performance (Marranca & Dasgupta, 1991; Watson, 2002; Martin, 2004; Kupperts, 2007; Pavis, 2008; Gomez Peña, 2005);

- Em segundo lugar, criaram-se condições que colocaram o(s) grupo(s) em situação de ter que pensar o seu próprio “fazer” contribuindo para uma renovada consciencialização cultural. A mediação provocada pelo investigador foi, neste caso, essencialmente heurística através de aproximações pouco ou nada ostensivas que procuraram atingir essa finalidade do melhor modo possível;

- Em terceiro lugar, o investigador foi tendencialmente visto e interpretado não como sendo mais um estranho (mulher, académica), mas como um contributo pró-activo para que o(s) grupo(s) (em estudo) se interrogasse(m) adequadamente acerca das relações sociais que mantinha(m) – e mantém – com o exterior.

Em síntese, tratou-se de uma implicação que convocou os grupos em estudo a pensarem-se como sujeitos de pleno direito.

A etnografia da performance coloca questões éticas relevantes que não podemos deixar de considerar. Os aspectos sociopolíticos entrecruzam-se nos valores individuais e colectivos que perspassam nas perspectivas e práticas dos variados interlocutores (Conquergood, 1985; 1991). Podemos assim considerar que a validade decorre da construção de um relacionamento onde epistemologia e ética estão necessariamente interligadas.

Afigurou-se-nos assaz importante implicar os participantes e interlocutores nas narrativas que se iam construindo sobre o tema, garantindo a introdução das várias vozes (Creswell, 1994; Maxwell, 2005) durante o processo de interpretação e análise. Os diversos pontos de vista, as diferentes experiências da performance assim como as várias interpretações individuais sobre os temas abordados, não raro conduziam a esclarecimentos parcelares e/ou contraditórios. Das inquietações partilhadas e do aprofundamento reflexivo e dialógico sobre algumas questões fizeram emergir em cada momento um maior número de dados que urgia situar, confrontar, articular, no sentido de uma compreensão integrada e global

Através deste breve relato, que retrata a hibridização dos procedimentos metodológicos usados intencionalmente, no desenvolvimento de uma investigação em Artes, permite-nos considerar a pertinência da construção de metodologias de investigação artística a partir do que nos é oferecido por múltiplas abordagens.

Ao assumir as nossas influências, mobilizando os contributos metodológicos desenvolvidos e alicerçados em campos de conhecimentos que há muito vêm realizando o seu caminho, constituem a garantia procedimental que em muito obviará as limitações de um campo ainda em afirmação.

4627 Caracteres Sem Espaços sobre o Projecto Tetraedro

Alexandre Pieroni Calado/CIAC UAlgarve – IPLisboa

Comunicação para Encontro Investigação e(m) Artes: Perspectivas

Escola de Artes da UÉvora

Junho 2013

I Tetraedro

Tetraedro é um projecto teatral cuja premissa é tomar como material de criação os registos existentes e disponíveis na Rede Mundial de encenações de *Quarteto* (1980), de Heiner Müller, realizadas no país, entre 2003 e 2008. Dois actores, uma investigadora de dança, um músico, uma especialista em literatura alemã e um designer de comunicação trabalham com fontes documentais, para as fragmentar e envolver em processos de transformação regulada; para ampliar os fragmentos resultantes e os sequenciar num novo espectáculo, utilizando o mesmo texto de Müller. A equipe pretende desenvolver algumas das questões estéticas tratadas nas montagens escolhidas, criando um objecto performativo, a estrear em Setembro próximo. Tratamos o tema do arquivo como questão aguda para as nossas sociedades pós-industriais, lançamo-nos na aventura do pensamento, investigamos.

2 Parágrafos sobre o trabalho a partir do arquivo nas artes da cena

Nos palcos contemporâneos têm-se presenciado uma diversificada e insistente aparição de trabalhos explorando a temática do arquivo. Podemos mencionar *Poor Theatre* (2003), do Wooster Group, jogando com a tentativa de recriar *Akropolis* (1962), do encenador e pesquisador Jerzy Grotowski, a partir dos registos videográficos; *Cédric Andrieux* (2009), de Jérôme Bel, onde uma história da dança é apresentada a partir da biografia e das experiências artísticas arquivadas no corpo do bailarino que dá o seu nome ao espectáculo; *Seven Easy Pieces* (2005), de Marina Abramovic, série de performances na qual seis trabalhos considerados históricos no campo da *performance art* foram refeitos com base em fotografias, indicações e conversas com o autores. *Tetraedro* respira este ar do tempo, propõe uma investigação criativa sobre duas encenações, com vista à produção de um espectáculo experimental e inovador. As montagens da Seiva Trupe (2003) e do Teatro Praga (2006) colocam-nos em contacto com dois protagonistas da história do teatro português: o primeiro

surgido no Porto, no período do Teatro Independente Pós-25 de Abril, o segundo, de Lisboa, actualmente um dos grupos melhor sucedidos da cena contemporânea. Pode-se pensar este interesse dos artistas pelo arquivo como algo constitutivo do regime estético, para utilizar a expressão do filósofo Jacques Rancière, regime no qual “o futuro da arte, a sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado” (RANCIÈRE 2000: 35). O investigador de artes performativas André Lepecki (2010) escreve que se trata de uma “vontade de arquivo”, polemizando a sugestão do historiador de arte Hal Foster, que havia sugerido haver entre os artistas actuais uma “pulsão para arquivar”. Sem querer aqui aprofundar a questão, cumpre sublinhar o diagnóstico partilhado: os artistas da cena hoje estão a dedicar-se, como nunca antes com esta intensidade, a uma investigação sobre arquivo. Em Tetraedro propomos uma pesquisa centrada na incarnação do movimento e das vozes, pela apropriação dos registos videográficos, com vista ao desenvolvimento de questionamentos próprios. Olhamos para trás para continuar a inventar. Porque quem não se lembra do passado não pode pensar o futuro.

H/G/I/C

Tetraedro é historiografia do teatro português na era da engenharia genética. Trata-se de um gesto que pode ser entendido como *maneirista*, no sentido proposto por Mark Franco (1989: 70). Será, no entanto, melhor compreendido se pensarmos numa história herética, numa história que “adere a sua própria fragilidade, ao poder que ela traz de seu parentesco vergonhoso com os fabricantes de histórias e os contadores de histórias” (RANCIÈRE 1994: 109). Pois, como afirma Walter Benjamin: “Ao materialismo histórico interessa-lhe fixar uma imagem do passado tal como ela surge, inesperadamente, ao sujeito histórico num momento de perigo.” (BENJAMIN 2010: 11). Quando se escuta a afirmação infame de que se inicia uma nova época sem história, clamamos um modo assumidamente criativo de fazer historiografia crítica do teatro, expondo e disseminando os resultados da pesquisa utilizando as próprias linguagens da cena. A pergunta nas entrelinhas deste texto é: qual o efeito de retorno para a investigação e o ensino artísticos quando os artistas se servem cada vez mais de procedimentos de pesquisa?

Referências Bibliográficas

- RANCIÈRE, J., 2000. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34.
- RANCIÈRE, J., 1994. *Os Nomes da História*. São Paulo: EDUC/Pontes.
- LEPECKI, A., 2010. «The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances». In: *Dance Research Journal*. Volume 42, Number 2, Winter, pp. 28-48. Cambridge: Cambridge University Press.
- BENJAMIN, W., 2010. *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- FRANKO, M., 1989. «Repeatability, Reconstruction and Beyond». In: *Theatre Journal*, Vol.41, N.1, March, pp. 56-74. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Espectáculos Referidos

- WOOSTER GROUP, 2003. *Poor Theatre*. Nova Iorque: The Performing Garage.
- BEL, J., 2009. *Cédric Andrieux*. Paris: Théâtre de la Ville.
- ABRAMOVIC, M., 2005. *Seven Easy Pieces*. Nova Iorque: Museu Guggenheim.
- SEIVA TRUPE, 2003. *Quarteto/Relações Perigosas*. Porto: Teatro do Campo Alegre.
- TEATRO PRAGA, 2006. *Quarteto*. Lisboa: Hospital Miguel Bombarda.

**Die Bremer Stadtmusikanten, Serralves e Marionetas. Encontros,
Consumos e Perspectivas entre a Sociologia e as Artes**

Proposta de Comunicação

Call for Papers

Encontro Investigação E(m) Artes: Perspectivas

Escola de Artes da Universidade de Évora

[url: <http://www.eartes.uevora.pt>]

19 de Junho de 2013

Évora – Colégio dos Leões, Universidade de Évora

[mailto: zurbach@uevora.pt]

Autora: Rosalina Pisco Costa¹

Endereço Postal: Universidade de Évora, Escola de Ciências Sociais,
Departamento de Sociologia, Largo dos Colegiais 2, 7004-516 Évora,
Portugal

Telefone: +351 266 740 805

E-mail: rosalina@uevora.pt

¹ Professora Auxiliar na Universidade de Évora e Investigadora no CEPESSE
– Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

I Título: *Die Bremer Stadtmusikanten*, Serralves e Marionetas. Encontros, Consumos e Perspectivas entre a Sociologia e as Artes

2 Comunicação (5000 c. máx):

Bremen, 7 de Junho de 2013, 08:50. Numa sala de aeroporto indistinta e trivial, um não-lugar como diria Marc Augé, a Sociologia encontra – inesperada e inadvertidamente – a arte. “Picasso, 1913 und die Deutschen” faz primeira página de uma edição especial do *Die Welt* que anuncia, volvidos 100 anos, uma nova exposição retrospectiva da obra do pintor na Alemanha, desta vez em Munique. Ao mesmo tempo que em grande formato o jornal antecipa a recepção da obra de Picasso, um grupo de adolescentes espanhóis invade a sala e encontra nas várias materialidades em torno do conto *Die Bremer Stadtmusikanten* um *regalo* de Bremen. Em livros, caixas de bombons, porta-chaves e ímans magnéticos, as figuras de um burro, um cão, um gato e um galo alinhadamente apoiados nas costas uns dos outros são o ícone que a cidade identitária e turisticamente apropriou a partir da fábula dos Irmãos Grimm.

Lisboa, 16:10. Há um jornal esquecido num banco da estação Oriente que relembra que Serralves vai estar “em Festa” este fim-de-semana. Desenhado e experienciado por criadores, actores e espectadores (também) portugueses promete 40 horas *non stop* preenchidas com centenas de eventos a decorrer em vários espaços, dos jardins à baixa do Porto. Música, Dança, *Performance*, Circo, Teatro, Cinema, Vídeo, Fotografia, Exposições, Visitas Orientadas e Oficinas para Crianças e Famílias. Portugal não é Serralves e Serralves, certamente, não representa todo o Portugal. Ainda assim, os portões do Parque vão abrir, gratuitamente e pela décima vez, para “o maior festival de expressão artística contemporânea do país e um dos maiores da Europa”.

Évora, 18:35. Os MUPI’s publicitam a BIME – Bienal Internacional de Marionetas de Évora em toda a variante que circunda as muralhas. E é com as muralhas ao fundo, os arcos do aqueduto e as torres da Sé Catedral que o encontro com a cidade museu, património mundial da UNESCO, acontece impressionistamente no azul de uma ilustração inspirada na serpente dos Bonecos de Santo Aleixo. São estes, aliás, os principais “anfitriões” desta festa que na sua 13.^a edição acolhe este ano mais de vinte

companhias oriundas de França, EUA, Inglaterra, Brasil, Argentina, Espanha, Perú, Alemanha, Dinamarca, Moçambique e Portugal para seis dias de apresentações distribuídas por espaços diversificados, inclusive nas ruas e praças do centro histórico.

No espaço e tempo aparentemente anódino e global do aeroporto, na Lisboa, capital à escala europeia e, finalmente, na pequena Évora, a Sociologia encontra as Artes nas múltiplas e complexas interacções que se estabelecem entre artistas, públicos, instituições e culturas. Mas as Artes também encontram a Sociologia que criticamente as perspectiva não apenas como produto mas produtor de realidade social. É por esta razão que importa estudar não apenas as eventuais condicionantes sócio-culturais (incluindo as económicas e políticas) n(d)as artes, mas também o modo como estas ajudam à construção social da realidade por parte de indivíduos com origens e trajectórias sociais diversificadas.

Definitivamente, não cabe à Sociologia formular juízos de valor sobre o que é a Arte, a Obra ou o Artista, a sua utilidade ou sentido último. Já uma postura reflexiva e crítica sobre as relações inextricáveis que se estabelecem entre as artes e a sociedade é fundamental na investigação que reconhece na arte um fenómeno social total, seja no domínio da criação artística propriamente dita, seja no domínio do consumo, aqui entendido numa acepção ampla, enquanto habilidade plural, diversificada e socialmente construída de um indivíduo para desejar, escolher, adquirir e fruir objetos materiais, serviços e experiências de índole diversa. Olhar criticamente para as relações entre as artes e a sociedade é, por isso também, olhar às relações que estabelecem com outras instituições sociais como a família, a educação, o trabalho, a política, a religião ou o lazer; à intersecção com as relações de poder, género ou classe social; e, finalmente, aos desafios resultantes da globalização ou das (novas) tecnologias da informação e comunicação que moldam a experiência estética contemporânea. Para além da reflexão crítica em torno da complexidade sócio-cultural do fenómeno artístico, a Sociologia pode ainda contribuir para a investigação em Artes com o desenho de metodologias, instrumentos de recolha de dados, ferramentas e competências de análise aplicadas a campos diversos, nomeadamente o dos consumos, das ofertas e procura pelos públicos de produtos culturais específicos que o campo das artes continuamente (re)cria e (re)produz. Em suma e prospectivamente, é da conjugação entre a reflexão crítica e a interpelação metodológica que desejavelmente se

realizarão (mais) estudos de base interdisciplinar nos domínios que os múltiplos encontros entre a Sociologia e as Artes dialéctica e criativamente potenciam.

O contributo da pintura quinhentista portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal para o reconhecimento de práticas musicais: o encontro da Musicologia com a História da Arte

Sónia da Silva Duarte

sonia_du_arte@hotmail.com

Comunicação no âmbito da Investigação e(m) Arte: Perspectivas, Universidade de Évora, 19 de Junho de 2013.



Mestre desconhecido, *Adoração dos Pastores* (pormenor), c. 1550, óleo s/ madeira, Museu de Évora. Livro aberto com notação musical e texto (O) *Gloriosa*. Foto da autora, 2011.

Sónia da Silva Duarte (1982). Docente. Investigadora. Mestre em Musicologia Histórica, pela Universidade Nova de Lisboa, com a tese *O Contributo da Iconografia Musical na Pintura Quinhentista Portuguesa, Luso-flamenga e Flamenga em Portugal para o Reconhecimento das Práticas Musicais da Época*, levantamento nacional de aspetos musicais na pintura dos séculos XV e XVI (2011). Licenciou-se em História da Arte, pela Universidade do Porto (2004). Estudou Conservação e Restauro de Pintura na Camera di Commercio Italiana (2006) e Percussão e Piano, no Conservatório de Música do Porto (2005). Foi Bolseira no Museu da Música/Ministério da Cultura no estudo da Iconografia Musical e Instrumentos Musicais das coleções do Museu. Foi técnica de inventário para a Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais. Prossegue o levantamento e divulgação de Iconografia Musical nos Museus Municipais do Porto e Museu Nacional de Soares dos Reis, agora nos séculos XVII, XVIII, XIX e XX e cujos resultados têm vindo a ser apresentados nos Seminários Internacionais 'Atravessar Pontes entre Escolas e Museu', Auditório do Museu de Serralves (Outubro 2012); 'O Ensino Artístico Especializado: teorias e práticas', Auditório do Conservatório de Música do Porto (Novembro 2012); 'A música na pintura portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal: o caso de Évora', Universidade de Évora (Maio de 2013).

Resumo

Com esta comunicação propomo-nos apresentar aos alunos, professores e investigadores em Arte outros modos de ver a pintura portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal. Feito *in loco*, entre 2009 e 2011, o levantamento e estudo nacional de centenas de imagens de música na pintura retabular quatrocentista e quinhentista portuguesa e outras com ligações a Portugal, não apenas nas obras vivas dos Museus Nacionais e Museus Municipais – instituições ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, responsáveis por conservá-las, salvaguardá-las, difundi-las e expô-las ao público – mas também naquelas de que pouco ou nada se achava escrito, por se encontrar em microespaços de não tão fácil acesso como misericórdias, santuários, capelas públicas, oratórios, capelas privadas/coleções particulares, igrejas paroquiais e suas sacristias e, para comparação estilística, na pintura mural, ourivesaria, escultura, mobiliário, cerâmica, têxteis e vitral coetâneos, que apresentámos em 2011 ao Departamento de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, cumpre-nos, por ora, apresentar uma panorâmica sequencial do trabalho feito, que prossegue, em 2012, no contexto lusófono e a partir do século XVII. O que são imagens de música? O que nos revelam as imagens de música levantadas e analisadas *in situ*? Levantando um pouco o véu podemos adiantar que as peças se revelaram fontes inesgotáveis de informação que nos permitiu identificar: instrumentos musicais da época e anteriores (organologia); imagens de dança; notação musical (paleografia musical); ambientes musicais (espaços); conjuntos vocais e instrumentais como reconhecimento de práticas de uma época; retratos e cripto-retratos de músicos; instrumentos portugueses e instrumentos importados; e, referências a estilos musicais, pormenores até agora pouco tidos em consideração e que nos permitem conhecer melhor aspetos da História Moderna e reunir músicos, musicólogos, historiadores de arte e caminhar em direção a uma futura empreitada multi e transdisciplinar: uma Base Nacional de Iconografia Musical na Idade Moderna.

Palavras-chave

Iconografia Musical, Notação Musical, Percussão, Sopros, Cordas, Dança, Canto.

Bibliografia

Duarte, S. M. da S. (2011). *O Contributo da Iconografia Musical na Pintura Quinhentista Portuguesa, Luso-Flamenga e Flamenga em Portugal para o Reconhecimento de Práticas Musicais da Época*. Dissertação de Mestrado em Musicologia Histórica. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas: edição policopiada da autora.

Slim, C. (2002). *Painting music in the sixteenth century: essays in Iconography*. Aldershot: Ashgate.

Winternitz, E. (1979). *Musical Instruments and their symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology*. London: Yale University Press.

Entre ruínas, as artes

José Alberto Ferreira

jaf@escritanapaisagem.net

Departamento de Artes Cénicas da UÉ

Mestrado em Artes Cénicas da FSCH-UNL

1. Em ruínas...

Quando Bill Readings escreveu *A universidade em ruínas* (Readings, 1994), estabeleceu uma leitura crítica da instituição ‘universidade’, colocando em evidência a mudança de paradigma que sinaliza a passagem da ideia da ‘Universidade da Cultura’ à proclamação da ‘Universidade da Excelência’ a caminho da ‘burocracia empresarial’ subordinada à lógica capitalista que a caracteriza nos dias de hoje ⁽¹⁾.

É importante começar por aqui. Porque a situação da (investigação em) arte na universidade não pode ser vista desligada da situação da universidade e da suas reformas (mais ou menos) recentes. Na subordinação progressiva ao *turn* capitalista global, a universidade mercantiliza os ‘saberes’, coloca os seus saberes e fazeres no grande ‘mercado cultural’ que analisa rentabilidades, promove produtos e regula pela mensurabilidade dos resultados a sua produtividade. Vejam-se os rankings, os indicadores e toda a sorte de instrumentos de quantificação a que a gestão universitária subordina investigação, docência e criação. A investigação, e a investigação em artes, não pode não fazer parte deste contexto.

2. As regras da atracção...

As relações da Universidade com a investigação em artes articulam-se em três frentes: i) a das relações da Universidade com as artes (os artistas); ii) as relações da Universidade com a docência; iii) as relações da Universidade com a investigação.

Cada um destes três domínios comporta problemas e configura desafios distintos, mas intersectando-se claramente. Se no primeiro campo se assiste, desde há alguns anos, a uma estratégia de claros contornos promocionais transferindo o efeito de *star-system* do campo das artes (notoriedade, reconhecimento) para o da atractividade de inscrições e alunos (quando não investimentos ou financiamentos estruturais ou estratégicos), este modelo nem sempre veio acompanhada do reconhecimento do papel das artes na construção de saber(es), ou sequer da consciência das transformações epistémicas que operam. Aos artistas pediu-se, quase sempre, que fossem ‘artistas’ na universidade como no seu atelier, ou estúdio, ou companhia. Mas que fossem, nessa circunstância, *também* académicos, investigadores e, muitas vezes, dirigentes. Ora, a *governança* académica raramente concedeu aos docentes-artistas créditos de tempo ⁽²⁾. Ou, mais importante neste contexto, ainda mais raramente considerou as artes como a faceta universitária de uma forma de conhecimento, dotada dos seus mecanismos de produção,

¹ Readings escrevia em 1994, mas a caracterização da universidade actual como capitalista encontra-se em autores como Boaventura Sousa Santos, *A Universidade no Séc. XXI*. São Paulo, Cortez Editora (2004), Marc Bousquet, *How the University Works*. Nova Iorque, New York University Press, 2008, ou Cary Nelson, *No University Is an Island. Saving Academic Freedom*. Nova Iorque, New York University Press, 2010.

² Sabendo-se que o docente-artista é maioritariamente um docente convidado, obrigado a um horário sem licenças para investigação ou criação.

disseminação e avaliação. Por isso encontramos ainda frequentemente leituras ‘lúdicas’ do fazer (e do pensar) artístico; ou formas de menorização das necessidades (de tempo, de financiamento, materiais, por exemplo) da criação-come-conhecimento. Este é um campo fértil de exercícios de ironia maledicente, ou de ignorante jurisdição, quando não de resistência burguesa ao primado da ‘evidência’ do trabalho: “reconheço o trabalho quando o vejo *como* trabalho” (³).

3. Poder e saber, saber e poder

Mas nem só a governança aqui importa. Se no campo das atrações, as regras são claras (universidades contratam artistas que formam artistas) e a mensurabilidade parece possível (resultados de formação, resultados de investigação, resultados de criação, resultados profissionais(⁴)), mais profundos são as linhas de demarcação quando consideramos a uniformização das formas de saber e de transmissão do saber. A que chamamos afinal ‘investigação’ ou ‘saber’, num contexto cultural dominado pelas formas logocentricas de transmissão, num contexto académico dominado pelo modelo das ciências exactas? Tem a investigação em artes de se subordinar ao paradigma dominante, encontrando na palavra escrita (no livro) a sua expressão maior e mais qualificada no plano académico?

Encontramos várias respostas a estas questões, claro. E, neste contexto, muitas respostas já tendentes a contrariar aquela hierarquia bem como, no plano metodológico, são muitos os contributos válidos e ‘ágeis’ na negociação de permutas, transferências e tentativas de resposta. Entre as modalidades ‘tradicionais de conhecimento (investigação de base preferencialmente bibliográfica, por exemplo) e as práticas que configuram um ‘saber incorporado’ de base não-verbal e de matriz fenomenológica; os estudos performativos; o ‘conhecimento situado’, as práticas renovadas de laboratório (em diversas disciplinas artísticas), entre muitas outras possibilidades, vai ganhando nitidez (mas nem sempre legitimidade) o debate e a necessidade de outro paradigma. Mas vale a pena lembrar aqui, com Jean-François Lyotard, que «conhecimento e poder são apenas duas faces da mesma questão: quem decide o que é o conhecimento e quem sabe o que deve ser decidido» (1979: 11). E lembrar assim que a universidade é uma instância de poder, e que reside nela, primeiramente, a constituição e validação de outros paradigmas. A inclusão das artes nas suas ‘atrações’ solicita o reconhecimento dessa mudança (⁵).

4. Modelos, precisam-se?

No contexto do Sistema do Ensino Superior (SES) português, não dispomos nem de uma nomenclatura nem de um quadro de referência oficial (ou não) situando as práticas de investigação e(m) artes em curso (nem, já agora, de ensino, com o quase desaparecimento da oposição entre Ensino Politécnico e Universitário). Os modelos de

³ Adapto ligeiramente o pensamento de Roland Barthes, que nas *Mitologias* aponta a satisfação do burguês perante o trabalho do actor quando o vê feito “sangue, suor e saliva” (non sic).

⁴ Mesmo desatendendo das circunstâncias sociológicas: no campo da arte, a empregabilidade não pode ser um factor quantificável nos mesmos termos, digamos, que os da medicina, da antropologia ou da sociologia.

⁵ Veja-se, a título de exemplo, o quanto as tensões entre paradigmas disciplinares, nomeadamente na academia de língua inglesa (UK e USA), fazem parte do esforço de re-desenhar os paradigmas de validação, financiamento e reconhecimento académico no campo da investigação em artes (cfr. os amplos panoramas traçados em Riley & Hunter, 2009; Allegue, Jones, Kershaw & Piccini, 2009; Freeman, 2010).

origem anglo-americana (Practice-as-Research, (PaR), ou Performance-as-Research (PAR), ou PaRiP), não iludindo as dificuldades (é intenso o debate actual sobre tendências, sobre a natureza dos processo de trabalho e mesmo sobre a legitimidade das tipologias de investigação a que o campo tem dado lugar naquele contexto teórico e geográfico), articulam um mapeamento de possibilidades, identificando problemas e resultados, enquadrando formas de financiamento e até (em alguns casos) garantindo a *distinção* institucional (Universidades que se reclamam desta ou daquela prática, utilizando-a como atractor de alunos para programas de doutoramento, nomeadamente quando associadas à existência de financiamentos (bolsas, programas, laboratórios, todos fazem parte da tipificação destes modelos).

Necessitamos de modelos? Sim, sobretudo se eles forem a forma de pressionar o sistema universitário *por dentro*. Se forem a o diálogo entre saber e poder. Se corresponderem à reconfiguração dos termos específicos com que as tutelas da investigação (FCT) regulam este campo. Também se forem a forma pela qual a universidade re-configura a sua relação com as artes.

5. Coda

Readings sugere, no final do seu livro, a impossibilidade de um modelo futuro de universidade. Diz: «não existe nenhum modelo, nenhuma universidade que seja a Universidade do Futuro, só uma série de circunstâncias locais específicas». Mas deixa o desafio de pensar «o modo como a universidade poderia funcionar enquanto lugar habitado por uma comunidade de pensadores» ⁽⁶⁾, superando a submissão ao mercado e às suas imposições (no que aqui também não pode deixar de lembrar Derrida e o seu *A universidade sem condição*, de 2001).

As artes (nas diversas formas que assuma a sua investigação) não podem não configurar (perante esse desafio que permanece desafio premente), uma das possibilidades desse futuro. Este debate é, em bom rigor, evidência desse caminho.

Évora, 10 de Junho de 2013

⁶ Readings, 1994: 187. Readings opõe o Pensamento (assim, grafado com maiúscula) à excelência. Para ele, o apelo à universidade da excelência manifesta o «facto de já não haver nenhuma ideia de universidade, ou antes, de essa ideia ter agora perdido todo o conteúdo» (49), tornando-se num referencial vazio que «serve os seus próprios interesses: é mais uma empresa num mundo em que o capital troca de mãos a nível transnacional» (52). Por isso, o «conteúdo ideológico dos saberes produzidos na universidade é cada vez mais indiferente ao seu funcionamento [...] a única condição é que esses saberes encaixem no ciclo de produção, troca e consumo» (172). Igualmente vazio, a desreferencialização do ‘pensamento’ leva Readings a opor o Pensamento (assim, maiúsculo) e não uma ‘ideia’ ao vazio referencial da ‘excelência’, trazendo *perguntas* (e não respostas) e o *diferendo* para o seio do processo de resistência ao estatuto burocrático-capitalista da universidade. «Fazer justiça ao Pensamento, ouvir os nossos interlocutores, significa tentar ouvir aquilo que não pode ser dito mas que se tenta fazer ouvir. E este processo é incompatível com a produção de um conhecimento [...] estável e susceptível de troca» (173). Neste contexto, a discussão da investigação, acrescento glosando Readings, não é rentável. Mas colocá-la como questão é fundamental, também no exacto sentido em que se faz *contra* a lógica mercantil e empresarial dos modelos de saber (poder) dominantes.

6. Bibliografia

- Alegue, Ludivine, Simon Jones, Baz Kershaw & Angela Piccini (eds.)
2009 *Practice-as-research n performance and screen*. Basingstoke e Nova Iorque, Palgrave.
- Allain, Paul & Jen Harvie
2006 *The Routledge companion to theatre and performance*. Londres e Nova Iorque, Routledge.
- Fliotsos, Anne L. & Gail S. Medford (eds.)
2004 *Teaching theatre today. Pedagogical views of theatre in higher education*. Basingstoke e Nova Iorque, Palgrave.
- Freeman, John
2010 *Blood, sweat & theory. Research through practice in performance*. Oxfordshire, Libri Publishing.
- Readings, Bill
1996 *The university in ruins*. Harvard, Harvard University Press [ed. ut.: *A universidade em ruínas*. Coimbra e Braga, Angelus Novus, 2003. Trad. de Joana Frazão].
- Riley, Shannon R. & Lynette Hunter (eds.)
2009 *Mapping landscapes for performance as research. Scholarly acts and creative cartographies*. Basingstoke e Nova Iorque, Palgrave.

7. Nota biográfica

Docente Convidado nas Universidades Nova de Lisboa e de Évora, onde lecciona disciplinas de 1º e 2º Ciclo ligadas ao Espectáculo Mediático, à História do Teatro e da Dança, à Semiótica, às Tendências Contemporâneas do Espectáculo. Integra vários grupos de investigação na área do teatro e da edição de texto. Doutorando na Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne), sob direcção dos Professores Doutores Jacinto Lageira (Paris I) e Christine Zurbach (CHAIA/UÉ, Évora), com um projecto em torno da problemática da Documentação e Arquivo nas artes performativas. Tem colaboração dispersa em vários jornais e revistas, nacionais e internacionais. Publicou *Uma discreta invençam* (2004), sobre Gil Vicente, e co-editou vários títulos, de que destaca a edição dos textos dos Bonecos de Santo Aleixo: *Autos, Passos e Bailinhos* (2007). Colabora com várias organizações de formação, festivais e instituições, tendo desenvolvido várias acções de formação sobre teatro, ministrado cursos e seminários. Integra a Comissão Científica Internacional da Escola de Verão (com Randy Martin, Brad Garton, Philip Zarrilli, Mike Pearson, Jacinto Lageira, Christine Zurbach), da qual é Director Pedagógico.

No campo da programação, desenvolve projectos desde 1998. Programa, dirige e produz, desde 2004, o Festival Escrita na Paisagem, no âmbito do qual programou projectos e criações de artistas nacionais e internacionais, jovens artistas e consagrados, assim como promoveu algumas estreias absolutas em Portugal. Foi o curador português do projecto *INTERsection: intimacy and spectacle*, integrado na Quadrienal de Praga e financiado pela União Europeia.

Acervo musical da Sé de Évora (1755-1840): construção de um arquivo digital

Continua a faltar em Portugal um trabalho sistemático de levantamento exaustivo de fontes musicais manuscritas. O colmatar dessa lacuna através de projectos visando a sua digitalização é tanto mais importante quanto, no que se refere à música, prevaleceu até muito tarde o manuscrito musical como meio privilegiado de circulação de repertórios. Tal facto aponta para algumas situações de emergência no que toca à preservação, levantamento e descrição técnica dos documentos, agravada pelo desconhecimento geral no que respeita à natureza específica da notação musical. Contrariamente ao que sucede na generalidade dos países europeus nos quais a musicologia histórica se encontra mais desenvolvida, o nosso repertório musical é conhecido apenas de forma fragmentada, o que impossibilita a sua narrativa histórica integrada.

Évora foi um dos principais pólos de actividade musical sacra do país, entre o século XVI e as primeiras décadas do século XIX. Esta breve comunicação resulta de um projecto candidatado este ano à Fundação Calouste Gulbenkian que visa lançar alicerces para o estudo do fundo musical da Sé de Évora, nomeadamente a construção de um arquivo digital a ser posto à disposição da comunidade científica e estudantil. O projecto consiste no levantamento prévio, digitalização e descrição técnica de parte do acervo musical que integra o espólio da Sé. No domínio da musicologia histórica portuguesa, tal iniciativa vai ao encontro de uma das suas necessidades mais prementes, concretamente, o

conhecimento pormenorizado do nosso património musical. Para além do mais, pode promover-se uma eventual reabilitação de música de qualidade para o repertório, o que só é possível precisamente a partir do conhecimento que dela temos. Em particular, no período que medeia entre o Terramoto de 1755 e os primeiros anos após o final das Guerras Liberais, que situámos em 1840, não existe um levantamento cientificamente actualizado das fontes musicais da Sé de Évora. Importa salientar, que a cronologia balizada entre 1755 e 1840, para além dos seus aspectos históricos, decorre não só do número significativo de peças existentes no acervo pertencentes a esse período, como vai também ao encontro da cronologia de um projecto em curso na Unidade de Investigação em Música e Musicologia do Departamento de Música da Universidade de Évora. Intitulado *Estudos de Música Instrumental 1755-1840*, esse projecto tem vindo a problematizar a questão da realidade instrumental em Portugal, aos níveis do repertório e da execução. Uma das resultantes imediatas do arquivo digital que propomos construir assenta assim na complementaridade a esse estudo, permitindo enquadrar a dimensão orquestral do repertório vocal sacro desse período patente no acervo da Sé. Só através da sistematização desse valioso património poderemos de futuro proceder à elaboração da respectiva narrativa histórica, com vista à reconstrução pormenorizada do que foi a realidade do nosso passado musical. Os estudos de musicologia histórica que têm sido realizados indiciam a dispersão e fragmentação dos assuntos tratados. Muitos deles reportam-se a um mesmo acervo, carecendo do respectivo enquadramento histórico em matéria de instituições,

de «escolas», de comparação analítica entre compositores, para apenas mencionar alguns dos sintomas que decorrem de um acesso parcial a fontes. O processo de digitalização e descrição técnica dessas fontes musicais irá permitir a futuras gerações de musicólogos, não só iniciar novos estudos no capítulo da musicologia histórica, partindo de uma base de dados já previamente enquadrada técnica e historicamente, como também colocar no seu devido enquadramento os estudos já realizados, por forma a inseri-los no necessário contexto geral da História da Música em Portugal. A disponibilização de um arquivo digital permite também uma facilidade acrescida no que se refere à internacionalização da investigação.

No que se refere à demarcação de limites relativamente ao objecto de trabalho, são vários os critérios a ter em conta. Em primeiro lugar, o estado de conservação dos documentos manuscritos e a respectiva legibilidade que irá validar ou não a sua digitalização. Em segundo lugar, a questão da autoria das obras, sendo consideradas passíveis de digitalização apenas aquelas cuja autoria está identificada e é de compositores portugueses ou activos em Portugal durante o período histórico em causa (1755-1840). Em terceiro lugar, tendo em conta a articulação com o projecto *Estudos de Música Instrumental 1755-1840*, a selecção a que procederemos terá em conta as peças que, para além da componente vocal (coro e solistas), incluam orquestra ou um qualquer agrupamento instrumental, para além do habitual baixo contínuo e dos instrumentos que vulgarmente lhe estão associados. Desta forma, o universo criado para o arquivo digital permitirá à comunidade de

estudiosos trabalhar a componente instrumental no seio de um conjunto de obras vocais sacras. Constitui-se também como objectivo primordial a promoção do conhecimento de um conjunto de obras musicais que irão ser divulgadas e integradas na actividade formativa dos estudantes de música do ramo de interpretação. Em particular, algumas das obras coral-sinfónicas do arquivo poderão assim passar a integrar o repertório de determinadas unidades curriculares do Curso de Música, aos níveis do 1º e 2º ciclos de estudos.

FILIFE MESQUITA DE OLIVEIRA – BREVE BIOGRAFIA

Filipe Mesquita de Oliveira, Doutorado em Música e Musicologia pela Universidade de Évora, é actualmente Professor Auxiliar nessa instituição. O seu domínio de especialização é a música instrumental ibérica dos séculos XVI e XVII, em particular a de tecla. Tem vindo a desenvolver trabalho de investigação em torno da música instrumental portuguesa também noutros períodos históricos, nomeadamente, no período final do Antigo Regime. Como conferencista destacam-se diversas apresentações em Portugal e no Estrangeiro: *Thirteenth Biennial International Conference on Baroque Music* (Leeds, 2008), *Medieval-Renaissance Music Conference* (Utrecht, 2009 & Barcelona 2011), *1st International Conference on Keyboard Historical Music* (Edinburgh, 2011), *Performa'11* (Aveiro, 2011), *ENIM I & II* (Porto, 2011 & Castelo Branco 2012). Entre as suas publicações mais recentes contam-se: «Some aspects of P-Cug, MM 242: António Carreira's keyboard *tentos* and *fantasias* and their close relationship with Jacques Buus's *ricercari* from his *Libro primo* (1547)» in *Interpreting Historical Keyboard Music - Sources, Contexts and Performance* (Farnham: Ashgate, 2013); *As recomposições dos ricercari do Libro primo... de Jacques Buus no manuscrito P-Cug MM 242 e a execução instrumental em Portugal em meados do séc. XVI* (Performa'11); *Contributo ao estudo das obras para tecla atribuídas a António Carreira, «O Velho»* (Universidade de Évora-UnIMeM/FCT - 2012).

FILIFE MESQUITA DE OLIVEIRA – SHORT BIOGRAPHY

Filipe Mesquita de Oliveira, Doctor in Music and Musicology is currently Assistant Professor at the University of Évora. His area of expertise is the Iberian instrumental music of the sixteenth and seventeenth centuries, in particular for keyboard. He has also been doing research in Portuguese instrumental music from other historical periods, namely, the final part of the *Ancien Régime*. As a conference reader he has presented several papers, both in Portugal and abroad: *Thirteenth Biennial International Conference on Baroque Music* (Leeds, 2008), *Medieval-Renaissance Music Conference* (Utrecht, 2009 & Barcelona 2011), *1st International Conference on Keyboard Historical Music* (Edinburgh, 2011), *Performa'11* (Aveiro, 2011), *ENIM I & II* (Oporto, 2011 & Castelo Branco 2012). His latest publications include: «Some aspects of P-Cug, MM 242: António Carreira's keyboard *tentos* and *fantasias* and their close relationship with Jacques Buus's *ricercari* from his *Libro primo* (1547)» in *Interpreting Historical Keyboard Music - Sources, Contexts and Performance* (Farnham: Ashgate, 2013); *As recomposições dos ricercari do Libro primo... de Jacques Buus no manuscrito P-Cug MM 242 e a execução instrumental em Portugal em meados do séc. XVI* (Performa'11); *Contributo ao estudo das obras para tecla atribuídas a António Carreira, «O Velho»* (Universidade de Évora-UnIMeM/FCT - 2012).

Artes n(d)o quotidiano: uma antropóloga entre estudantes de arquitectura

Ema Cláudia Pires

Universidade de Évora (ECS/DepSoc) e CRIA

A categoria sociocultural a que chamamos «espaço», enquanto campo de abordagem, assume-se como um terreno privilegiado de cruzamento e interpenetração entre as Artes e as Ciências Sociais.

Localizado na área disciplinar da Antropologia, e tomando como enquadramento teórico de partida a abordagem de Michel de Certeau (1988) e John Lang (1987), este texto explora dimensões socioculturais de práticas espaciais de um conjunto de estudantes de artes (arquitectura) da Universidade de Évora. O contexto empírico em análise é a unidade curricular de antropologia do espaço, leccionada pela autora, e em cujo projecto pedagógico se inclui a realização pelos estudantes de um exercício exploratório de observação e descrição de um espaço público, de escolha livre por cada estudante. O desafio lançado era o de explorar e descrever o espaço social percebido quotidianamente, através da prática de escrita detalhada e continuada do contexto em observação (situações de interacção, padrões de actividade, etc). Como output, cada estudante foi escrevendo um diário quotidiano sobre o espaço em análise (que posteriormente apresentou por escrito, em suporte manuscrito e/ou digital), e realizou um comentário final reflexivo e conclusivo sobre a observação realizada.

Subjacente ao exercício proposto, encontra-se o intuito de educar o olhar para a compreensão das dimensões socioculturais do espaço. Sabendo que as linguagens de modelação do discurso arquitectónico de produção de espaços apre(e)ndidas pelos estudantes, centram aos seus olhares sobre outros aspectos (função, forma e volume, por exemplo), as competências de descrição e análise aprendidas pelos estudantes

elicitam aos aspectos socioculturais latentes à sua própria condição humana, no modo como praticam e representam espaços concretos.

Como referido num outro lugar (Pires 2005), John Lang atribui às Ciências sociais um papel de relevo na desmontagem do universo discursivo e ideológico subjacente à produção arquitectónica. Segundo este autor, “the basic criticism is that both modern and post-modern design ideology is based on a deficient understanding of what the built environment affords people” (Lang 1987: 10). A assumpção de que a arquitectura moderna seria «universalmente aplicável» conduziu, segundo John Lang, a um conjunto de erros, baseados na tendência para negligenciar as diferenças culturais, em que incorreram tanto modernistas como pós-modernistas (Lang 1987). Continuando, este autor confirma que:

“this assumption has been so mauled by critics that the systematic analysis of cultural factors in design has become an integral part of the research agenda of the design professionals. Most of this research has focused on the use of space, however rather than on aesthetic issues. We know very little about how tastes differ among cultures” (Lang 1987: 10).

Consequentemente, ao aproximar a sua agenda de investigação dos contextos socioculturais de análise da categoria espaço, a arquitectura pós-moderna viria gradualmente a preocupar-se com a natureza simbólica do ambiente construído.

A compreensão da espessura do espaço, neste mosaico caleidoscópico, coloca o antropólogo num papel de tradutor da cultura dos «usuários», em articulação próxima com a observação e intervenção do «artista», seja este um sénior, ou ainda um estudante de Artes.

Referências bibliográficas:

- DE CERTEAU, Michel** 1988 (1984) *The practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press
LANG, John. 1987. *Creating Architectural Theory*, Nova Iorque: Van Nostrand Reinhold
PIRES, Ema. 2005. “Marcas no Espaço: Notas sobre Antropologia e Arquitectura”, *Arquitectura Ibérica*, nº10 (Set/Out), pp. 97-105.