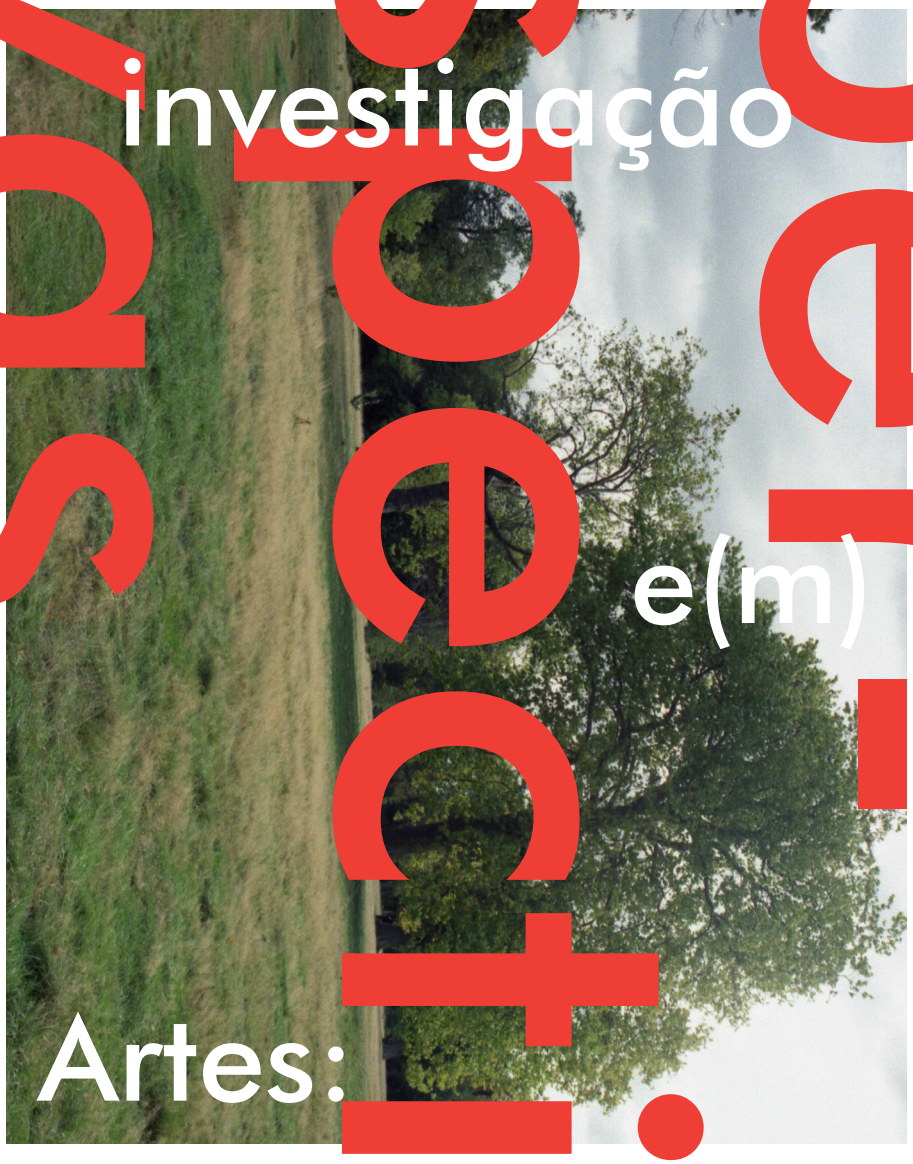
Artes: investigação e(m) projetos



coordenação: Christine Zurbach
José Alberto Ferreira

UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ESCOLA DE ARTES

CHAIA
CENTRO DE HISTÓRIA DA ARTE E INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA

ISBN 978-989-96532-3-8

Artes: investigação e(m) projetos

coordenação: Christine Zurbach
José Alberto Ferreira

UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ESCOLA DE ARTES

CHAIA
CENTRO DE HISTÓRIA DA ARTE E INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA

Título Investigação e(m) Artes: perspectivas – I Encontro/Debate

Coordenadores da Edição Christine Zurbach e José Alberto Ferreira

Autores Vários

Edição Universidade de Évora – Escola de Artes

Produção executiva Regina Branco

Conceção gráfica João Morgado

Capa Miguel Jaques

dezembro 2014

ISBN 978-989-96532-3-8

As opiniões expressas neste livro são da inteira responsabilidade dos seus autores. Os coordenadores e os organizadores declinam toda e qualquer responsabilidade pela utilização não autorizada de conteúdos ou imagens, por parte dos autores dos textos aqui incluídos, que violem e deixam de observar os direitos de autor.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 7

O que é e para que serve a investigação em arte
Clara Menéres 11

Investigação em Interpretação Musical: paradigmas
e o conceito de narrativas múltiplas
Eduardo Lopes 23

Plataforma de filmes com sequência aleatória: Organic Film
Rui Paulo Mateus António 37

Problemas e desafios da investigação em música: o caso
do Ciclo *Delicta Juventutis Meae*. Uma performance sustentada
na pesquisa musicológica
Paulo Bernardino 49

Contributos metodológicos híbridos na investigação em artes
Isabel Bezelga 69

4627 Caracteres Sem Espaços sobre o Projecto Tetraedro
Alexandre Pieroni Calado 79

Die Bremer Stadtmusikanten, Serralves e Marionetas:
Encontros, Consumos e Perspectivas entre a Sociologia e as Artes
Rosalina Pisco Costa 83

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 87

Entre ruínas, as artes
José Alberto Ferreira 91

Acervo musical da Sé de Évora (1755-1840): construção de um arquivo digital
Filipe Mesquita de Oliveira 97

Artes n(d)o quotidiano: uma antropóloga entre estudantes de arquitectura
Ema Cláudia Pires 101

Do Ensino à Investigação e Arte
Filipe Rocha da Silva 105

Algumas questões sobre a investigação na prática teatral
Paulo Alves Pereira 113

Estudo de caso Projecto - Percursos ~~ Metodologia J. Lecoq ~~ Portugal
Tiago Porteiro 117

INVESTIGAÇÃO EM ARQUITECTURA. Uma aproximação metodológica
Marta Sequeira 129

Investigação em Design: interatividade entre metodologias profissionais e científicas
Inês Secca Ruivo 137

«Ver o pensamento a correr»: Arte, investigação e contraditórios
Sandra Leandro 157

Para aceder a qualquer um dos artigos basta clicar no respectivo título; se pretender, ao longo da publicação, voltar ao índice basta clicar em qualquer das páginas pares sobre a palavra ÍNDICE

Escola de Artes da Universidade de Évora - Encontro / Debate

Investigação e(m) Artes: perspectivas

Colégio dos Leões – 19 de Junho de 2013 (Biblioteca)

As Actas do Encontro/Debate *Investigação e(m) Artes: perspectivas* realizado em Junho de 2013, reúnem os contributos apresentados pelos participantes na primeira edição de uma série de eventos científicos a serem promovidos regularmente pela Escola de Artes (EA) da Universidade de Évora. O Encontro contou com o apoio do Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA), da Unidade de Investigação em Música e Musicologia (UNIMEM) e do Instituto de Investigação e Formação Avançada da Universidade de Évora.

Esta publicação assinala uma nova etapa no percurso da EA, em prol da clarificação e da consolidação das orientações teóricas e pedagógicas que definem a sua oferta formativa, pautada por uma articulação com a produção científico-artística sedeada no Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA) e na Unidade de Investigação em Música e Musicologia (UNIMEM), e pelo recrutamento para o seu corpo docente de uma larga maioria de artistas reconhecidos fora do mundo académico pela qualidade do seu trabalho da criação.

Aberto à comunidade académica e ao público em geral, o Encontro marcou o início de um processo de reflexão e de debate protagonizado pelos docentes, investigadores e alunos que fazem da EA, e dos seus departamentos de Música, Arquitectura, Artes Visuais, Design e Teatro, uma referência indiscutível no campo do ensino das Artes. Concebido para “proporcionar aos

participantes um espaço para a elaboração de uma reflexão sobre a temática da investigação na área das Artes", o Encontro foi estruturado de modo a privilegiar o diálogo e a partilha de experiência entre os intervenientes, dando assim maior visibilidade a um conjunto diversificado de saberes e de práticas nas áreas disciplinares que compõem o domínio multifacetado do ensino das Artes na Universidade de Évora.

A temática escolhida permitiu dar prioridade às questões associadas às relações entre investigação e Artes no contexto específico da formação académica em Artes: foram convidados para uma sessão inicial conjunta os docentes coordenadores dos cursos de nível pós-graduado cujos perfis, nomeadamente nos 3.ºs ciclos de Arquitectura, Música, Artes Visuais e Design, ensaiam modos próprios de articular a teoria e a prática, o *fazer* e o discurso crítico sobre esse *fazer*, de acordo com um modelo investigativo aplicado à realização de trabalhos académicos de formação avançada.

Outros contributos se seguiram, numa sessão dinamizada por participantes internos convidados cujas intervenções permitiram esclarecer aspectos da investigação em Artes em cada departamento ou campo disciplinar representado na EA. Alguns aspectos da investigação de natureza interdisciplinar foram abordados por participantes externos à EA ou à Universidade de Évora.

Uma das razões que motivaram a realização deste Encontro foi a busca de uma resposta (ou de respostas) à questão da articulação entre investigação e Artes. As respostas que foram apresentadas para debate não configuram eventuais conclusões para um dossiê ainda *in progress*, mas confirmaram a necessária e produtiva diversidade dos saberes e dos modelos investigativos no campo das Artes, perante a multiplicidade das linguagens e das matérias em questão.

O debate que teve lugar em Junho deve ser entendido como um sinal de maturidade da EA, pela demonstração feita pelos seus docentes, artistas e investigadores da sua capacidade de se inserirem na história actual das relações entre as Artes, o ensino e a investigação num contexto universitário aberto à experimentação e à inovação.

Importa, ainda assim, recordar aqui que, associadas a esta capacidade, surgem novas questões e dificuldades, de outra natureza, institucional e política, que no nosso entender, requerem idêntica atenção. Incidem na clarificação das condições do seu acolhimento e da sua inteligibilidade no espaço da universidade, na defesa do seu verdadeiro impacto no mundo da academia em que impera uma relação supostamente de conflito entre "o artístico e o científico".

Nesse sentido, sublinhamos em conclusão a pertinência da dupla pergunta que intitula a intervenção da escultora Clara Menéres, Professora Emérita da Universidade que colaborou activamente na criação do ensino das Artes na Universidade de Évora: "O que é e para que serve a investigação em arte?". É nosso propósito, em futuros encontros, retomá-la, e prolongá-la, explorando a sua potencialidade para contributos vindos de novos protagonistas, com outras práticas académicas, artísticas e investigativas.

Christine Zurbach
José Alberto Ferreira

O que é e para que serve a investigação em arte

Clara Menéres ✉

Lisboa, 19 de Junho de 2013

Se há actividade humana que vive da inovação, da criatividade, dos sistemas combinatórios, da procura de novas linguagens, do interesse pelas técnicas é, sem sombra de dúvida, a produção artística.

Quanto ao ensino das artes, as nossas escolas estimulam a crítica e a autocrítica, assim como a informação actualizada de tudo o que se passa no mundo da criação artística. Este conjunto de dados configura o território do que se chama investigação.

Recordo-me de em tempos ter ouvido o pintor Jorge Pinheiro, que foi Professor da Faculdade de Belas Artes e deste Departamento, perguntar a um aluno onde estava o seu caixote do lixo. Queria este docente dizer que qualquer artista, e sobretudo um aprendiz, dificilmente produziria um trabalho de excelência à primeira tentativa. O seu caixote do lixo deveria estar cheio dos ensaios, rascunhos, pesquisas, estudos prévios rejeitados mas indispensáveis para atingir o nível de qualidade que o seu sentido crítico lhe exigiria.

Criar, inventar e pesquisar sempre foi a maneira de fazer arte. Dito de outro modo, quando a partir da Renascença a ciência começou a definir o seu método de trabalho vindo a chamar-lhe mais tarde "investigação", já os criadores de arte conheciam os processos essenciais e os praticavam desde há milénios.

Triângulo dos saberes **–** Olhando o conhecimento numa perspectiva mais ampla, costumo dizer que todo o saber humano se divide em três grandes áreas: Arte, Ciência e Filosofia – entendida esta como o saber especulativo que

se exprime pela razão e pelo discurso, englobando disciplinas que vão da Filosofia, propriamente dita, à Psicologia e à Sociologia, entre outras. Esta aparente generalização não pretende criar domínios circunscritos mas arrumar o conhecimento por "tónicas dominantes" sabendo-se hoje que os saberes são cada vez mais pluridisciplinares e interactivos.

Estas três aproximações à modelização do saber incidem sobre o mesmo campo de observação mas que usam abordagens conceptuais, métodos de trabalho e linguagens diversas. Daí a importância e a necessidade, para cada uma destas áreas, de conhecer os progressos realizados nas outras.

A Ciência é o domínio que, actualmente, tem mais prestígio, mais apoios à investigação e no qual se registam constantes avanços e descobertas. Mas nem sempre foi assim. Aliás, estudar o motivo que levou uma forma de conhecimento a tornar-se dominante sobre as outras é um tema apaixonante mas, de momento, procurarei apenas determinar as diferenças essenciais e, depois, fazer sobressair o que existe em comum.

As principais características que constituem a especificidade das Artes Visuais, são: o pensamento visual; o domínio do qualitativo e do complexo, a comunicação pelas imagens; e o subsistema cultural no qual as artes circulam.

1 – O "pensamento visual": introduz uma alteração profunda no entendimento da prática das Artes Visuais. Esta perspectiva baseada nos estudos de Rudolf Arnheim, que foi Prof. de Psicologia da Arte nos EUA, nomeadamente em Harvard, mostra-nos que não há dicotomia entre ver e pensar, entre percepção e inteligência. Isto quer dizer que a articulação das formas, das cores, dos volumes e o traçado do desenho, são uma linguagem que conduz ao conhecimento, exactamente como a literatura ou a filosofia. É no âmbito desta linguagem específica que se deve promover o ensino das Artes Visuais, dando a este conhecimento toda a importância académica e científica que merece. Trata-se de uma área que não necessita de outros saberes para se instituir como matéria independente, podendo desenvolver métodos próprios de investigação, teórica e prática. Nesta perspectiva, as disciplinas vindas de outras áreas do conhecimento são matérias de enquadramento complementares ao pensamento visual.

No seu livro *Visual Thinking,* Arnheim diz que “as artes são depreciadas porque se baseiam na percepção e a percepção é desprezada porque não se considera que envolva pensamento.” Mais adiante afirma “nenhum processo de pensamento parece existir que não opere, pelo menos em princípio, através da percepção”, ou seja, “percepção visual é pensamento visual”. E continua: “as operações cognitivas chamadas pensamento, não são apenas privilégio de processos mentais, acima ou abaixo da percepção, mas sim os ingredientes essenciais da própria percepção”. Acrescenta ainda: ”cognitivo quer dizer para mim todas as operações mentais implicadas em receber, armazenar e processar informação: a percepção sensorial, a memória, o pensamento, a aprendizagem”.

Ora, se aceitarmos que o pensamento visual é um processo cognitivo essencial à orientação e actividade do homem no mundo, à sua produção cultural e artística, o quadro conceptual que actualmente estrutura a escola, o ensino e a relação dos saberes fica alterado.

Não tenho dúvidas de que é difícil implantar este conceito num país onde permanece uma cultura imbuída de oratória e referências literárias, no qual a actividade artística é por vezes considerada uma habilidade, uma produção de objectos decorativos, um saber-fazer romântico e veiculador de sentimentos.

A arte que produzimos é uma mestria e uma expressão do pensamento visual e, por consequência, a formação que devemos oferecer às novas gerações deverá assentar sobre a aquisição desta capacidade.

Dentro deste princípio, o desenho é a disciplina mais importante para adquirir e treinar a capacidade de pensar visualmente – em primeiro lugar, por ser matéria comum a todas as áreas da expressão visual, desde a arquitectura, ao design, às artes do espaço e às técnicas de comunicação visual. Depois, porque o desenho é um registo que obriga a observar, seleccionar e interpretar.

Todos os artistas usaram o desenho – quer na fase preparatória de um trabalho ou registo de memória, apontamento de uma ideia, esboço de projecto ou, ainda, como meio de estruturar a própria obra de arte. Deste modo, o desenho é a base da prática e da criatividade artística, como a matemática é o suporte das ciências exactas.

Gostava ainda de vos referir uma experiência da minha actividade docente, quando, nos anos 60, ensinei artes visuais a crianças dos três aos oito anos no

Conservatório Calouste Gulbenkian, em Aveiro. Nessa época, foi uma grande surpresa para mim verificar a extraordinária capacidade das crianças para se manifestarem através da arte. Para elas não havia crise: desenhavam, pintavam ou modelavam com alegria, descontracção e autenticidade produzindo objectos com uma marcada personalidade e autoria. Verifiquei ainda que, mudando de técnica, as crianças adaptavam-se e adequavam a expressão.

Desta experiência fascinante, ficaram-me gravadas duas ideias que agora recordo. A primeira é que aprendi muito mais sobre os processos da criação com as crianças, do que com todas as regras de composição que os professores me ensinaram. Descobri que, na criação artística, o essencial é a força anímica ou, como diria Lyotard, os dispositivos pulsionais e a economia libidinal. A segunda é que compreendi até que ponto o ensino oficial pode ser castrante para gerações de crianças e adolescentes que ficam amputados de uma natural capacidade de expressão artística, a qual se deve iniciar desde tenra idade. O sistema de ensino e a cultura política vigentes impedem a livre expressão de capacidades que são distribuídas a todos com o respectivo pacote genético, ameaçando desse modo o nosso património colectivo.

Não há arte se não existirem memórias e sentimentos acumulados, imagens que foram filtradas pelo esquecimento, palavras, murmúrios, cheiros, arrepios, cores e entardeceres. Para que o acto criativo possa ter lugar é indispensável a existência desta amálgama, a construção sensível de um território de vivências.

2 – Qualitativo vs. quantitativo – Se o qualitativo é dominante em arte o quantitativo é apanágio da ciência. Pelo facto de as ciências usarem os números, não me esqueço que o seu principal objectivo é o saber – a procura da modelização do Universo – e que as interrogações do criador científico são muito próximas das do filósofo e do artista.

A matemática e a geometria são suportes essenciais para a construção dos espaços e das formas mas, continuo a insistir, a qualidade da arte escapa a qualquer tentativa de redução a fórmulas, definições, receitas quantificadas ou segredos. A arte trata de realidades que se procuram e encontram noutra dimensão.

O carácter da arte, e dos seus objectos significantes, é mover-se no domínio do qualitativo. A quantidade serve para o ajuste das formas, a métrica dos ritmos e da proporção harmónica. Exemplo desta combinação da arte com a geometria e a matemática está expressa numa tradição que vem desde a antiguidade, a que se chamou Regra de Ouro ou Número de Ouro, designado pela letra grega Φ, também expresso na Série de Fibonacci. Desde Pitágoras a Le Corbusier, passando por quase todos os grandes artistas da Renascença, o Número de Ouro influenciou arquitectos, pintores, músicos e poetas. Trata-se de uma regra que é um instrumento de apoio mas que não determina a qualidade da obra de arte.

A preponderância da qualidade sobre a quantidade manifesta-se em muitos aspectos que seriam impensáveis sem esta perspectiva. A primeira das afirmações é que a qualidade em arte não é evolutiva como, por exemplo, na ciência que progride por acumulação de saberes, que se vão acrescentando como tijolos na construção de um muro. A ciência é um exemplo concreto dos efeitos do progresso, impondo uma metodologia e influenciando o pensamento moderno que o considera como uma virtude e, por vezes, como o único critério da existência. Aliás, todo o saber científico estrutura-se sobre o conceito de evolução.

Mas no nosso universo, a arte não evolui. Não há uma progressão através dos tempos. As pinturas rupestres de Lascaux não são melhores nem piores que os quadros de Picasso. São diferentes. As peças de arte africana, que inspiraram os cubistas do início do século XX, não devem ser avaliadas em paralelo com as obras destes últimos. Também não se pode estabelecer uma progressão do primitivo ao civilizado.

Para me explicar melhor, chamo em meu auxílio um dos maiores historiadores de arte do século XX, Ernst Gombrich, que desenvolveu esta teoria, explicando detalhadamente porque é que as obras pertencentes a contextos

diferentes não são comparáveis. Nas suas palavras: ”A noção de progresso em arte é absurda, uma vez que a finalidade da arte e dos artistas varia segundo as civilizações.” E termina dizendo: “um Vermeer e um Rembrandt são absolutamente belos mas não o são relativamente.”

Ao nível do ensino, os preconceitos instalados reflectem-se na estrutura dos cursos que ministramos. Uma vez tive de explicar a um distinto professor universitário e cientista porque é que um Mestrado em Arte não deve ser uma especialização, ou um aprofundamento de uma disciplina da licenciatura, mas um desenvolvimento interactivo de saberes. É que a prática da arte não tem de ser uma vanguarda, ou seja, avançar para a frente no sentido imaginário do progresso mas aumentar a qualidade. A evolução em arte é global, sistémica e complexa, o que interessa é fazer um *upgrade*.

3 – Outra relação importante com o domínio do quantitativo e da Ciência chega-nos através da **técnica.** Não vale a pena citar Platão e o seu conceito de *technê* para se compreender que a tecnologia não é uma actividade humana independente da cultura. É uma produção simbólica que nasce do desejo de progresso, conceito gerado no seio das religiões judaico-cristãs e no seu modelo de tempo vectorial. A aceleração dos tempos, e a vertigem em que vivemos hoje, é produzida pelo desenvolvimento tecnológico.

A tecnologia e a velocidade também estão associadas às motivações militares criadas pelas duas guerras mundiais e pela guerra-fria. Não nos esqueçamos que a Internet nasceu de um projecto do Pentágono, invenção que transformou todo o sistema de comunicação humano, tornando-o multidireccional e interactivo numa escala global, fenómeno inédito que transformou a história da humanidade.

Se a Internet parece oferecer a todos uma informação democratizada e o livre acesso ao conhecimento, a realidade dos factos mostra-nos que, a globalização esconde um novo modelo de dominação, exercido pelos países ricos e desenvolvidos do planeta, sobre as sociedades mais pobres e tradicionais, impondo-lhes modelos de cultura totalmente alheios. De qualquer modo, estamos perante um movimento irreversível para o qual nos devemos preparar, reflectindo e agindo, como recomendava Joseph Beuys.

A globalização subverteu os valores que nos enquadravam de um modo para o qual ainda não estamos preparados. Não houve uma inversão de polaridades, mas um salto qualitativo, a implantação de uma meta-realidade, provocando uma desorientação, como diria Virilio, que obriga à instauração de um novo sistema de coordenadas. A geometria das catástrofes, as teorias do caos, a filosofia da desconstrução, as estéticas da desaparição e do acidente são as primeiras tentativas para o estabelecimento de um novo mapa do real.

4 – Uma mudança paralela dá-se pela incidência dos *media* na estrutura das sociedades, provocando uma transformação qualitativa do real e gerando uma mutação das culturas. Os *media* alteraram a nossa percepção do mundo podendo-se dizer que vivemos, actualmente, uma condição *post-media*. As coordenadas de espaço e tempo foram desconstruídas, provocando situações de deslocalização e destemporização. A informação tornou-se virtual e distribuída a domicílio. Ignacio Ramonet diz-nos que, "em trinta anos, o mundo produziu mais informação que nos cinco mil anos precedentes". Ao afundarmo-nos em megabits de informação e lixo, constatamos rapidamente que o mais importante é adquirirmos uma nova forma de orientação. Os produtores de *media* compreenderam que tinham de passar informação com grande velocidade e economia. A necessidade de comunicar num golpe de vista, favoreceu a mensagem visual sobre a escrita. Em televisão, procura-se substituir a notícia pela imagem. Citando ainda Ramonet: "O objectivo prioritário, para o telespectador, a sua satisfação, já não é compreender o alcance de um acontecimento, mas simplesmente vê-lo enquanto se produz sobre o seu olhar". E conclui: "Actualmente as informações devem ter qualidades essenciais: serem fáceis, rápidas e divertidas". E, como é óbvio, "Os *media* têm cada vez mais dificuldade em distinguir o verdadeiro do falso".

Como diz Teresa Cruz, "a produção e circulação massiva de imagens, a profusão da informação, a produção de estereótipos e a formatação da percepção e da sensibilidade são algumas das questões que foram emergindo, ao longo do século XX, no âmbito da teoria da cultura e da arte e, sobretudo no âmbito de uma teoria crítica. A divisão entre alta cultura e «indústria cultural» ou entre arte e cultura dos media marcou significativamente a segunda metade

do século XX, gerando uma quase inevitável tensão entre os universos da arte e da comunicação".

As problemáticas que marcaram esta teoria crítica incidiram na relação entre arte e técnica, arte e linguagem e arte e imagem. Estes factores trouxeram uma iniludível transformação da cultura e da arte do presente, cada vez mais interpelada pelos dispositivos comunicacionais.

Uma arte objectual, concreta, produzida manualmente, entra em conflito estético, técnico e social com os produtos do universo da comunicação. É este o desafio que a arte contemporânea enfrenta. Devemos reflectir sobre este fenómeno para melhor compreendermos os movimentos culturais do tempo em que vivemos, cheio de transformações e rupturas fundamentais. A dupla *media/comunicação* não afecta só o campo da economia, da política e das relações sociais, mas interfere de modo decisivo no universo da arte, dos seus meios de produção, divulgação e ensino.

Neste último campo, podemos afirmar que, actualmente, o docente não é mais o detentor do saber, "cuja função consiste em transmitir um programa de conhecimentos, por alguém que sabe a alguém que não sabe", como disse o filósofo Fernando Gil. Hoje, confrontados com a sociedade da informação e da comunicação, sabemos que o papel do professor tem de ser radicalmente reequacionado. Nenhum docente pode ser o receptor de todo o conhecimento disponível. Portanto, ensinar é, sobretudo, criar sistemas de orientação própria que permitam aos estudantes evoluir dentro de estruturas autónomas e auto-orientadas.

5 – Repetindo e precisando o que tenho vindo a dizer, o ensino das Artes Visuais consiste na aquisição e desenvolvimento de um pensamento visual e da produção de objectos culturais, reprodutíveis em imagens destinadas a circular nos sistemas de comunicação contemporâneos. Para a excelência deste ensino é indispensável o domínio consistente das técnicas, com recurso aos processos informatizados, acesso às novas tecnologias e a uma informação alargada, no domínio da arte e de todas as formas de pensamento relevantes da cultura actual.

O ensino contemporâneo também exige que se instaurem os meios necessários a uma pesquisa teórica e prática. Como a arte incide sobre um território cuja configuração se altera constantemente, apenas podemos criar um modelo de ensino que inclua um conjunto de matérias teóricas e aprendizagens tecnológicas, um modelo que funcione como uma incubadora. Quero com esta metáfora dizer, um sistema artificial de clima, temperatura e ambiente ideais para que a criação artística possa acontecer. Na verdade, é possível implementar todas as condições adequadas à eclosão da criatividade mas, o que não podemos garantir é que o pinto nasça.

A única verdadeira aptidão é a que resulta do desenvolvimento da inteligência e da capacidade de adaptação, faculdades que Piaget considerou como equivalentes. Os estudantes devem ser treinados para a inteligência e para a adaptabilidade, ou seja, para a criatividade. Na actual ruptura civilizacional que estamos a viver são estes os únicos valores úteis e credíveis.

No meu percurso de vida como artista e docente tive várias experiências importantes que vale a pena recordar por serem ilustrativas do que tenho vindo a dizer. Durante dois anos fui Research Fellow do Center for Advanced Visual Studies do MIT, nos Estados Unidos. Este Centro de investigação em arte foi criado em 1967, pela iniciativa de György Kepes, artista da Bauhaus que no pós-guerra emigrou para os Estados Unidos. O CAVS tinha por objectivo a investigação interdisciplinar em arte, muito particularmente através da junção do conhecimento artístico com o tecnológico e científico de ponta, como se pratica ainda hoje nesta instituição. O Centro foi uma proposta precursora no plano internacional, na qual colaboraram várias personalidades como, por exemplo, Nam June Paik. Em Cambridge, tive a oportunidade de trabalhar com Otto Piene, fundador do Grupo Zero e director do CAVS, Paul Ears e Stephen Benton, com quem pude iniciar-me na Light Art e na holografia.

Quando regressei da América em 1992, há mais de 20 anos, tentei criar um centro de investigação em arte, mobilizando alguns artistas, sensibilizando a Gulbenkian e procurando investidores. Utilizei muita da informação e contactos que tinha obtido durante os anos que residi em Cambridge. Marquei entrevistas com algumas empresas, como a Microsoft e a IBM, e apresentei

projectos. Fui recebida por senhores bem parecidos, com gravata e gel no cabelo, que amavelmente me disseram que iam estudar o assunto…até hoje.

Passaram-se os tempos e a investigação chegou ao nosso país mas por outras vias, que não as da iniciativa individual ou colectiva mas pela mão do poder instituído. Os actuais centros de investigação sobre arte, sediados nas Universidades Portuguesas e subsidiados pela FCT, seguem modelos idênticos aos dos centros científicos e de humanidades. São avaliados sobretudo em função do número de *papers* e publicações produzidos, o que obviamente não nos convém por não ser a nossa área de competência.

6 – Não venho aqui fazer a apologia da investigação em arte porque me parece ser um assunto inquestionável, venho apenas propor que a prática artística seja considerada ao mesmo nível que as outras áreas do conhecimento, que se promova uma verdadeira interdisciplinaridade, que os projectos artísticos sejam apoiados e se criem condições para um trabalho inovador, que sejamos reconhecidos como aqueles que desde sempre inventaram, criaram e investigaram.

Vejamos como o trabalho de Joseph Beuys convida os espectadores a agirem activamente na formação dos seus pensamentos e do ambiente que habitam. "Pensar é esculpir", dizia ele. Beuys confiava no poder criativo e acreditava que as soluções para os problemas do mundo viriam da arte e da imaginação. Insistia que devíamos usar as nossas ideias e intuição (o potencial criativo de cada um) para construirmos uma vida melhor, tanto no plano individual como comunitário.

Nas palavras de Claudia Swager, Beuys “como muitos de nós na sociedade moderna, procurou o equilíbrio entre polaridades opostas. Na sua obra entrecruzou disciplinas, colocando-se entre o passado e o futuro, entre a mitologia e a história, a natureza e a tecnologia. Usou o banal e o esotérico, o simples e o complexo, o racional e o caótico. Beuys tentou unir arte e vida, processo e produto, poesia e política, paganismo e religião, o material e o espiritual."

Do mesmo modo, podemos analisar o pensamento filosófico de Bernard Stiegler e a sua proposta de análise do universo contemporâneo para o en-

tendimento do que é essencial, repudiando as formas da economia de mercado que promovem as tecnologias do saber, ou cognitivas, que vemos gerir a cultura e; por consequência, todas as formas de ensino e formação; as mesmas que também impõem as conhecidas regras do mercado de arte.

O filósofo aborda as questões do "espírito" como tecnologias, chegando a afirmar a necessidade de uma política industrial do "espírito". Repudia o consumismo e o desvio do desejo para uma massificação dos comportamentos de produção e de consumo para, em contrapartida, propor o desenvolvimento das tecnologias da alma e da consciência. Para esse efeito criou uma associação internacional. No manifesto de Ars Industrialis afirma: "as tecnologias industriais do espírito induzem novas práticas, quer dizer, novas organizações sociais". Se bem entendi, Stiegler convida-nos a uma discreta revolução do espírito. E eu apoio esta proposta.

Investigação em Interpretação Musical: paradigmas e o conceito de narrativas múltiplas

Eduardo Lopes ✉
Universidade de Évora, Portugal

Sendo um caso pioneiro em Portugal, a abertura de uma especialidade de interpretação no doutoramento em Música e Musicologia da Universidade de Évora, implica uma contínua e progressiva reflexão sobre esta área artística na actividade de investigação musicológica. A nível internacional, desde já algumas décadas que a interpretação musical (inserida na área "performance practice") é uma especialidade da musicologia, tendo origem em princípios pós-modernos que apontaram a necessidade de um certo reposicionamento da retórica sobre música, que na época estaria mais centrada no texto musical (i.e. partitura). Este reposicionamento visava sobretudo um equilíbrio dentro da investigação musicológica tradicional (aspectos históricos e de teoria), para parâmetros mais próximos da experiência musical – visando assim uma postura mais inclusiva, incorporando perspectivas metodológicas de largo espectro. Este artigo fará uma breve apresentação da problemática da investigação musicológica e em particular da interpretação musical, apresentando também uma possível construção conceptual que no seu cerne agrega mecanismos que facilitam a integração de várias narrativas e perspectivas metodológicas, exercitando deste modo uma nova descrição da experiência musical através de uma musicologia contemporânea.

A especialidade de Interpretação do doutoramento em Música e Musicologia da Universidade de Évora contempla não só a transmissão de

conhecimento e investigação através de documentos impressos, mas também de um conjunto de três recitais, em que o último se realiza no dia das provas públicas conducentes à atribuição do grau de doutor. Na orgânica deste curso, parte dos resultados da investigação são então apresentados em performances musicais únicas no espaço e no tempo. Considerando que na sua origem a música é interpretação musical – pois só nesse momento ela é efectivamente realizada - a integração da parte performativa na investigação tem criado uma crescente atenção da comunidade musicológica internacional, repensando metodologias e ontologias para a investigação nesta área.

Como sabemos, uma das especificidades da música é que ela não é palpável; não é um objecto (nem até um organismo microscópico), mas sim algo que é recepcionado/ouvido e "construído" pelo nosso sistema cognitivo - como diz Nicholas Cook[1] "um objecto imaginário".

Por razões para lá do espectro deste artigo, a cultura ocidental de investigação e transmissão de conhecimento foi ao longo da história utilizando o texto escrito e dados quantificáveis como princípios base da sua postura científica, delineando uma perspectiva de base cartesiana. No que respeita à música, esta perspectiva quantificável é também fruto do grande desenvolvimento que a notação musical necessariamente sofreu, e que por seu lado acabou por servir bem a perspectiva da objectificação da música através de uma representação em papel. Assim, a música passou a ter uma forma palpável, e até em certos contextos se refere a partitura como "música" através de expressões como: "eu tenho aqui a música". Deste modo, desenvolveu-se um modelo primeiramente cartesiano de investigação e transmissão de conhecimento musical, através de várias sub-disciplinas da musicologia: desde aspectos históricos e bibliográficos, etnográficos, sociológicos, de foro teórico e até das ciências cognitivas. Fomentou-se assim cada vez mais a procura de detalhe e quantificação, naturalmente resultando nalguma exclusividade epistemológica. (isto em oposição a uma postura holística e inclusiva em que se assume que o detalhe só é percepcionado num determinado contexto).

[1] Cook, N. 1992. Music Imagination and Culture. Clarendon Press

Também esta postura de especialização (de metodologias quantificáveis baseadas em texto musical ou não) contribuiu para a defesa do conceito romântico do final do séc. XVIII de música absoluta; conceito este que aponta a música como existindo só por si, independentemente do(s) contexto(s) que a realizam. Este princípio foi perpetuado durante o séc. XIX, tendo até conotações com aspectos divinos (em que a "música perfeita" é relacionada com estados divinos superiores), e chegando mesmo ao modernismo do início do séc. XX.

É importante sublinhar que praticamente até meados do séc. XX não havia outra forma de registar música, ou pensamento sobre esta, que não fosse através de papel e tinta. Deste modo, qualquer momento musical acabava por ser dissipar na memória do tempo, exceptuando quando alguém lhe tecia alguma crítica escrita. Assim sendo, qualquer investigação sobre música teria necessariamente que abordar aspectos que pudessem ser descritos e/ou 'visíveis' em papel.

Muitas vezes o que chegou aos dias de hoje de relatos sobre música é não é mais do que um parágrafo de crítica e descrição, em que a partir deste se tenta perceber o que a música, compositor ou intérprete seriam/faziam: desde aspectos mais técnicos até outros de interesse sociológico. A título de exemplo, Johann Adolph Scheibe (compositor, crítico e teórico) terá escrito em 1737 o seguinte texto sobre a música de J.S. Bach[2]:

> *"This great man would be the admiration of whole nations if he made more amenity, if he did not take away the natural element in his pieces by giving them a turgid and confused style, and if he did not darken their beauty by an excess of art. Since he judges according to his own fingers, his pieces are extremely difficult to play; for he demands that singers and instrumentalists should be able to do with their throats and instruments whatever he can play on the clavier, but this is impossible… Turgidity has led [him] from the natural to the artificial, and from the lofty to the somber; and…one admires*

[2] Scheibe, J. A. 1737. Der Critischer Musikus (em carta anónima)

the onerous labor and uncommon effort—which, however, are vainly employed, since they conflict with Nature."

Se imaginarmos esta crítica sobreviver a outra qualquer representação da música de Bach, só poderíamos concluir que a sua música era confusa, muito laboriosa, artificial, e que até como compositor, o próprio Bach teria pouco sentido de orquestração. Felizmente chegou até nós outros meios que nos permitem avaliar de outra forma a música de Bach.

À medida que se caminhou no séc. XX, novas ferramentas e pensamentos filosóficos começaram a levar musicólogos a preocuparem-se com o progressivo e constante distanciamento da investigação e resultantes teorias da música da basilar actividade da musical que é a interpretação. (obviamente esta preocupação resultou também na abordagem a outras ramificações da cultura musicológica do passado, iniciando um repensar do cânone ocidental e o projecto da inclusão de música de outras culturas num repositório mais diversificado e em conformidade com a realidade artística do momento).

Na musicologia foi então apontada a necessidade de novas visões que pudessem incluir novos textos e ferramentas de crítica musical de forma a que outras perspectivas resultassem numa melhor experiência musical. Em 1964, Joseph Kerman numa palestra para a Sociedade Americana de Musicologia chamada "Perfil para a Musicologia Americana', aconselhou os musicólogos de então (e de inspiração germânica) a abandonar a ontologia positivista de analisar até à exaustão obras baseando-se puramente em dados quantificáveis e verificáveis, devendo valorizar mais uma perspectiva de crítica e interpretação criativa, incorporando outros discursos ou narrativas numa perspectiva inclusiva. Esta proposta de Kerman resultou cerca de vinte anos mais tarde no trabalho seminal Contemplating Music[3], tornando-se rapidamente no livro mais lido e discutido sobre musicologia no mundo ocidental. Foi então a partir dos

[3] Kerman, J. 1986. Contemplation Music: Challenges to musicology. Harvard University Press.

anos 70 e através do movimento da "nova musicologia" (em reacção ao positivismo vigente), que outras ontologias e áreas das humanidades começaram a integrar o discurso musicológico numa perspectiva pluralista e de narrativa inclusiva.

Ter-se-á assim começado a efectivamente assumir que o que poderá melhor representar a música como um todo (e que a realiza) é a interpretação. Para uma conceptualização verdadeiramente inclusiva da interpretação musical teremos que considerar um alargado conjunto de parâmetros que, entre outros, poderão incluir: o intérprete, a teoria, a composição, a sociologia, a recepção, a história, a organologia, interagindo todos em diferentes medidas para produzir aquilo que é um instante musical. A dificuldade coloca-se então de como ontologicamente abordar este todo, que no mínimo é a soma das suas partes, sendo algumas delas de narrativa mais quantificável (numa perspectiva cartesiana) que outras. Na realidade, poder-se-á até propor que interpretação musical não é somente a soma das partes integrantes ou investigação derivada de cada parâmetro, mas como defende Aristóteles em Metafísica, é algo mais do que uma aritmética simples.

Para melhor ilustrar a importância do acto de interpretação musical vamos tomar como estudos de caso dois exemplos de fácil compreensão.

O primeiro exemplo é o mediático hino dos EUA, interpretado no Vídeo 1, na sua forma mais comum, pelo prodigioso violinista Itzhac Perlman. Como na maioria das peças musicais de tradição europeia, este tema pode ser analisado baseado nas formulações comuns da teoria tonal. Assim, nesta peça, a letra é basicamente estruturada numa forma AABA, enquanto a melodia desenha uma estrutura semelhante, mas numa forma que pode ser descrita como AABC. Podemos então, por exemplo, abordar questões da peça na perspectiva de cantores; em que a sua construção melódica aparentando algumas modulações harmónicas resulta em dificuldades de afinação; e que também a nota fá final na palavra "free" é tecnicamente bastante complicada de cantar e fruto sempre de grande antecipação em cada interpretação. Como este hino é tocado em

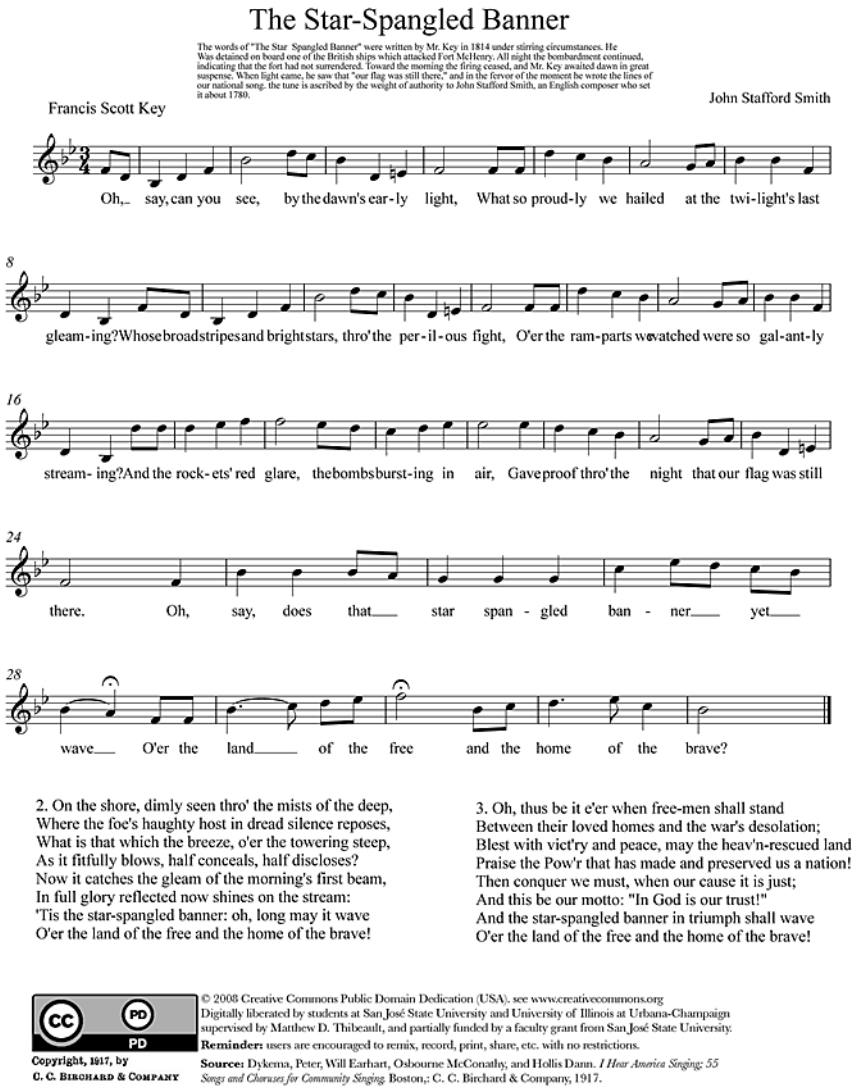


Fig. 1: Partitura do Hino dos EUA

em quase todas as cerimónias públicas norte-americanas, existem sempre todos os aspectos envolventes e de contexto de quem o interpreta (todos nós temos presente o caso de uma cantora de música pop que desafinou; um outro que se terá esquecido da letra; e até de alguma indumentária mais ou menos apropriada) – sendo assim esta peça musical um veículo para imensos significados através das suas interpretações.



Video 1: Interpretação do Hino dos EUA por Itzhac Perlman
http://www.youtube.com/watch?v=fRL2yjrySmA

Uma outra versão do hino dos EUA foi interpretada pelo músico rock Jimi Hendrix, em 1969, no famoso festival Woodstock.



Video 2: Interpretação do Hino dos EUA por Jimi Hendrix
http://www.youtube.com/watch?v=sjzZh6-h9fM

Esta rendição do hino norte-americano (Vídeo 2) tornou-se rapidamente, e em especial nos EUA, no *Zeitgeist* dos grandes movimentos sociais do final dos

anos 60. A imagem à época de um a afro-americano a tocar o hino nacional num instrumento não-tradicional como a guitarra eléctrica e num estilo rock reconhecido como subversivo, levantou imediatamente questões do foro social e político. O lenço encarnado atado na cabeça de Hendrix também não passou despercebido nesta performance, contribuindo para a sua associação a uma manifestação contra a guerra no Vietname que na altura estava no seu auge. Imediatamente, críticos leram esta interpretação como um hino à revolta contra o stauts quo, mesmo atribuindo significado aos recursos musicais utilizados na guitarra eléctrica; que gritante e violentamente imitariam bombas e ataques aéreos da guerra[4]. Obviamente, Hendrix nunca explicou o seu conceito e qualquer significado da sua interpretação do hino, dizendo apenas que interpretava o que sentia – e que aquilo era simplesmente o hino norte-americano.

Mas verdadeiramente interessante para a questão da importância da interpretação musical, é que independentemente de toda a discussão musicológica sobre a interpretação de Hendrix, esta versão acabou por se tornar autónoma, passando a ser interpretada nos mais variados contextos – convertendo-se assim num claro exemplo da importância da interpretação, exibindo poderes de autonomia bem para lá do próprio material musical (pensando em material musical aquilo que normalmente consideramos como organização de notas, estruturas, afinação, etc.). Desta forma, uma interpretação de uma determinada peça foi muito mais que a soma dos seus constituintes, criando até num novo tema autónomo como se pode observar na seguinte interpretação do hino dos EUA (versão Hendrix) num concerto da violinista Morwenna Lasko em 2011 (Vídeo 3).

Um segundo estudo de caso poderá dar-nos outra perspectiva de como uma interpretação (ou contexto de interpretação) poderá condicionar o que a música "é" ou pelo menos a forma de a recepcionarmos na sua forma integrada final. Marc-Antoine Charpentier foi um compositor francês do período barroco,

[4] Clarke, E. F. 2005. Ways of Listening: An ecological approach to the perception of musical meaning. Oxford University Press



Video 3: Interpretação do Hino dos EUA por Morwenna Lasko
http://www.youtube.com/watch?v=PpfY1RwMC0M

e que apesar de bastante prolífico é pouco conhecido. O seu Te Deum é apresentado no Vídeo 4 numa interpretação historicamente autêntica com instrumentos da época. Do ponto de vista das práticas musicais históricas, muito trabalho de investigação musicológica foi efectuado para chegar a esta interpretação: como construção de instrumentos; técnicas de os tocar;



Video 4: Te Deum de Marc-Antoine Charpentier

ornamentos de figuras musicais; notação; registos bibliográficos, etc. Pode-se também observar uns tímpanos (percussão) com peles de animal (não sintéticas como as que hoje são usadas) bem como baquetas de madeira também representativas do que seria utilizado à época.

Por outro lado e tendo em conta que um prelúdio instrumental do Te Deum, chamado Marche en Rondo (cerca 1:15 min. no Vídeo 4) é desde 1953 o hino oficial da Eurovisão (Vídeo 5), e com grande associação mediática ao notório Festival Europeu da Canção, a recepção geral à Marche en Rondo estará condicionada a esta realidade. (sem também querer propriamente abordar uma infeliz associação musical que poderá ser construída entre este prelúdio e um festival da canção/música, que na opinião de muitos não é representativo de qualidade musical – Fig. 2).



Video 5: Marche en Rondo (Te Deum)
Hino Oficial da Eurovisão

Também desta forma, uma determinada interpretação (especificamente neste caso uma ligação de contexto de percepção) com grande exposição mediática acaba por irremediavelmente atribuir uma "identidade" ao tema musical em questão. Será possível então não pensar na Eurovisão quando



Fig. 2: Verka Serduchka – Representante da Ucrânia no Festival da Eurovisão 2007

ouvimos a Marche en Rondo, mesmo que esta seja interpretada num ambiente de concerto numa perspectiva de práticas históricas? Do ponto de vista musicológico, teremos que consistentemente considerar a ligação afectiva da Marche en Rondo à Eurovisão para podermos verdadeiramente abordar este tema musical?

A fim de desenvolver uma ontologia de investigação musicológica que possa fomentar uma narrativa crítica o mais inclusiva possível, integrando no seu cerne vários parâmetros de abordagem musical, poder-se-á talvez considerar os princípios ontológicos desenvolvidos por Nicholas Cook[5] para a análise de multimédia. Genericamente, Cook aponta como é que as diferentes narrativas presentes num comercial de televisão para venda de um automóvel, como: a imagem; os actores; a iluminação; a música/som; a realização, contribuem para um produto/mensagem unificada final. Neste contexto de comunicação, existem vários meios que utilizam as suas especificidades para contribuir para um discurso que se pretende objectivo e em concordância. Por exemplo, num comercial deste género a música é alegre, o actor irradia felicidade, a paisagem é deslumbrante, o automóvel é de cor azul, etc.

[5] Cook, N. 2000. Analysing Musical Multimedia. Oxford University Press

(Obviamente, e de acordo com a qualidade do comercial, na maior parte das vezes as narrativas implícitas tendem a ser mais sublimes).

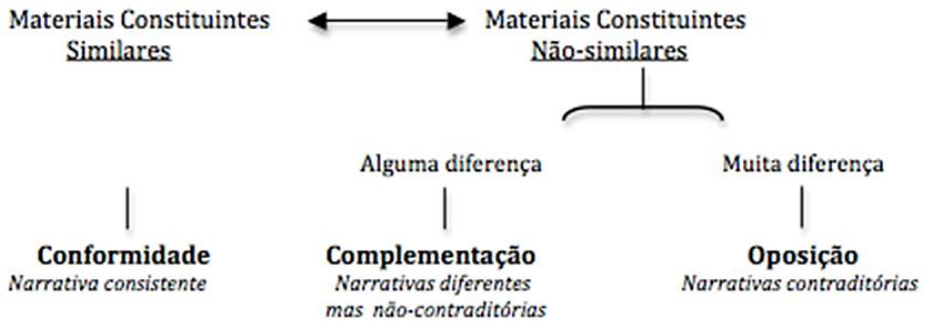


Fig. 3: Construção Conceptual para uma Análise Inclusiva da Interpretação Musical

Utilizando assim os princípios de Cook poderemos desenvolver uma construção conceptual de cerne inclusivo que poderá servir para analisar a interacção dos vários parâmetros musicológicos envolvidos (Fig. 3). Desta forma, para uma determinada interpretação musical, poder-se-á abordar a conformidade ou oposição (ou complementação) das narrativas provenientes de certos materiais constituintes (i.e. parâmetros musicológicos). A título de exemplo, numa concepção deste género poder-se-ia considerar num determinado discurso analítico as influências da formação musical romântica de um determinado violoncelista que pratica improvisação jazz, terão numa sua interpretação de uma peça como Mosaic do compositor contemporâneo Henry Cowell. O que se poderia discutir do ponto de vista de um constituinte sociológico, sobre o período em que o compositor foi condenado a 15 anos de prisão em 1936 (acusado de práticas morais deviantes, tendo cumprindo 4 anos na prisão S. Quentin em San Francisco) e de como isto se manifestou naquilo que alguns consideram uma postura subversiva e/ou ultra-avantgarde das suas teorias e música, antes e após prisão? Seria assim possível criar uma narrativa total de uma interpretação de Mosaic pelo violoncelista anterior, considerando um somatório, ou oposição, de narrativas derivadas dos parâmetros/constituintes: (*1*) teoria da improvisação jazz, (*2*) da sua formação de

músico romântico e práticas da época, e (*3*) processos composicionais de estrutura subversiva – quebra de regras "tradicionais"? Seria então um somatório de estas (e outras) narrativas a melhor forma de abordar o todo de uma interpretação do Mosaic? Numa interpretação num determinado contexto como aquele que foi avançado, contribuirão todos estes parâmetros para uma unidade musical? Ou alguns eram anulados por oposição? (Podendo também considerar-se pesos relativos influência para diferentes constituintes)

Como facilmente se depreende, um discurso eficaz e funcional que inclua todos estes factores musicológicos não será fácil de conseguir. De qualquer forma e partindo da interpretação musical como o real e derradeiro produto musical, talvez se possa apontar uma ontologia musicológica também verdadeiramente inclusiva (e até um nível ainda acima daquele que Kerman apontava), em que à partida se considere de uma forma eclética investigação nas diferentes áreas de especialização para um discurso orgânico e unificado. Mas, e como estamos a (tentar) abordar arte, será até isto desejável? Ou, será só mesmo através de uma metodologia deste género que se poderá abordar a interpretação musical? Como referi acima, Aristóteles em Metafísica defende que o 'todo' é maior que a 'soma das suas partes'. No inicio do séc. XX, psicólogos Gestalt como Koffka referiram ser mais correcto mencionar que o 'todo' é algo diferente que a 'soma das diferentes partes'. No entanto a física de Einstein também provou que pelo menos no que respeita à massa e energia, o 'todo' é menos que a 'soma das suas partes' (através do conceito de "binding energy"). São então todas estas questões, incertezas, e até algumas contradições filosófico-científicas que tornam urgente e desafiante para todos os musicólogos contemporâneos a investigação em interpretação musical.

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 Lumièr 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 murro 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, pinceis, 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 palete 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).

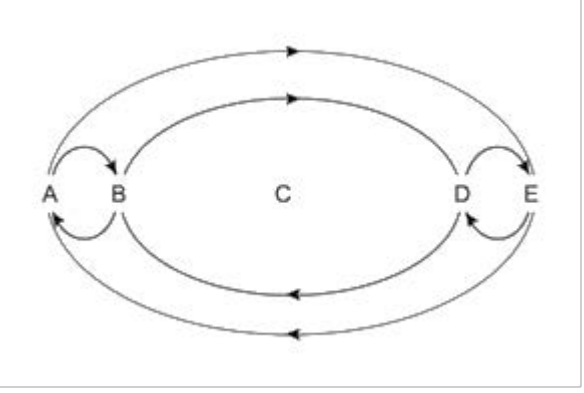


Fig. 1. Sonata para piano no.3.

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 pos--sibilidades 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 (***OU****vroir de* ***LI****ttérature* ***PO****tentiel*). 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 eletrónica. 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 sequencia 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 pòemes" de Raymond Queneau, o que torna esta obra num livro/jogo interativo.

D. 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.

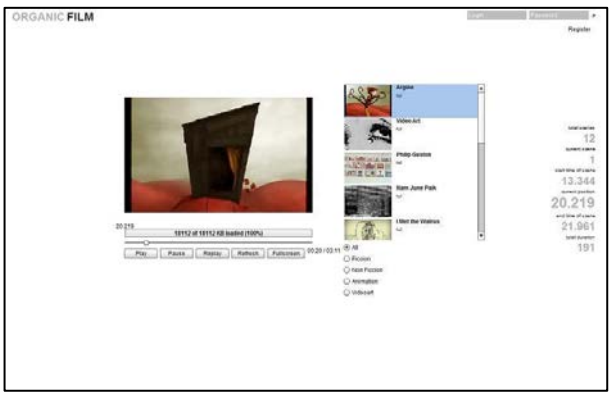


Fig. 2. Interface do projeto Organic Film.

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 ✉
Universidade de Aveiro, Portugal

1. Introdução

Respondendo ao repto proposto pela Universidade de Évora, ao lançar o debate e a reflexão sobre a temática da investigação na área das artes, submeti uma comunicação que parte da perspetiva do músico-investigador que desenvolve pesquisa musicológica, procurando partilhar e refletir sobre problemas e dificuldades que este encontra no desenrolar da sua atividade. Porém, no encontro/debate *Investigação e(m) Artes: Perspectivas* realizado no dia 19 de Junho do corrente ano no Colégio dos Leões em Évora, ficou claro que na realidade o que se pretende é uma reflexão sobre o posicionamento das artes em geral e qual o seu enquadramento face ao ensino superior em Portugal e/ou vice-versa.

Deste modo, no texto que se segue, não desvirtuando a minha comunicação inicial, procurarei alinhar as minhas reflexões com os objetivos pretendidos pelo debate lançado. Partindo da descrição do processo de catalogação, pesquisa, tratamento, análise, transcrição, edição e interpretação da obra *Delicta Juventutis Meae* de Manuel Faria (1916 – 1983), inserindo-a no âmbito dos estudos em performance historicamente informada (Butt 2002), pretendo partilhar experiências e refletir sobre problemas que se colocam ao músico enquanto investigador que desenvolve pesquisa musicológica no

âmbito da construção da sua performance, integrando-as numa perspetiva mais alargada e enquadrada no sistema cultural e universitário português.

2. Síntese Biográfica

Manuel Ferreira de Faria, nascido a 18 de Novembro de 1916 em São Miguel de Ceide e falecido no Porto a 5 de Julho de 1983, apesar de desconhecido no meio musical atual, é uma figura relevante no contexto da música portuguesa do séc. XX.

Licenciado em Canto Gregoriano e possuindo o "Magistério" em Composição Sacra, Manuel Faria dirigiu a 20 de Novembro de 1945 o seu primeiro grande concerto na Aula Magna do *Pontifício Instituto di Musica Sacra*. A segunda parte do programa foi composta exclusivamente por obras suas. Regressado à sua terra natal em 1946, dá início a diversas atividades e movimentos que paulatinamente modificaram e reestruturaram o panorama musical litúrgico português. É de destacar neste âmbito, a criação em 1971 da Nova Revista de Música Sacra (NRMS) da qual foi diretor o resto da sua vida. Em 1972 foi-lhe atribuído o 1º Prémio do Concurso Nacional de Carlos Seixas (Martins 2008: 28). Devido a doença acaba por falecer em 1983. No ano seguinte foi-lhe atribuído o grau de Comendador de Santiago da Espada.

3. Descrição do(s) processo(s)

3.1. O Espólio

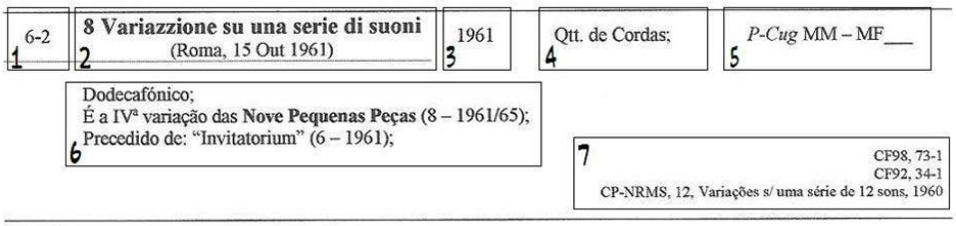
A carência de investigação que caracteriza o património musical em Portugal deve-se em grande parte, segundo José Maria Pedrosa Cardoso, à falta de políticas interventivas na preservação, na disponibilização e no estudo das fontes musicais (Cardoso 2010: 49). Neste panorama, o espólio deixado à Universidade de Coimbra pelo padre e compositor Manuel Faria não constitui exceção. 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.

3.2. A 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 respetiva listagem por ordem alfabética de título e a atribuição de cota para a conclusão deste trabalho.

Pretendendo estabelecer uma análise comparativa com outros catálogos existentes deste compositor, identificando simultaneamente problemas de catalogação e apresentar também contributos sobre referências arquivísticas do espólio existente, criei um modelo de catalogação para a obra instrumental existente no espólio.



Exemplo 1 – Excerto do Catálogo da Obra Instrumental – Entrada 2

No ex. 1 encontramos um excerto do catálogo da obra instrumental. A cada entrada correspondem sete campos distintos:

Campo 1: Origem da peça e a sua entrada no catálogo. No caso do exemplo apresentado a obra encontra-se na pasta n.º 6 sendo a segunda entrada do catálogo.

Campo 2: Título da obra/peça atribuído pelo compositor bem como a data assinada pelo próprio. Quando a obra é composta por vários andamentos é usual ocorrer uma das seguintes situações:

a) O autor assina uma data para toda a obra (*vide* ex. 2):

	Sonatina para Piano	
	(Braga, Junho de 1982)	
4-19	*I – Com fantasia*	1982
	II – Andante assai molto cantabile	
	III – Allegretto	

Exemplo 2 – Excerto do Catálogo – Entrada 19

b) O autor atribui uma data de conclusão a cada andamento (*vide* ex. 3);

	Quatro pequenas peças para piano	
	I – Invençãozinha	
	(Roma, 16 Out 1961)	
	II – Prelúdio	
4-16	(Roma, 18 Out 1961)	1961
	III – Melodia	
	(Roma, 19 Out 1961)	
	IV – Scherzetto	
	(Roma, 18 Out 1961)	

Exemplo 3 – Excerto do Catálogo – Entrada 16

Campo 3: Ano da composição da obra/peça ou, em caso de dúvida, atribuição da data quando possível.

Campo 4: Instrumentação da obra/peça.

Campo 5: Sigla RISM (Répertoire International des Sources Musicales) *P-Cug* (Portugal. Coimbra, Universidade, Biblioteca Geral) com a designação interna MM-MF (Manuscrito Musical. Espólio de Manuel Faria)[1] e com a cota a designar posteriormente juntamente com a bibliotecária na secção de manuscritos da BGUC, Dra. Isabel Ramirez.

[1] A sigla que atualmente designa o espólio de Manuel Faria é: M.M. MF seguida do algarismo da cota. Este trabalho de catalogação, aplicado ao espólio instrumental em concreto, foi realizado há cerca de um ano e meio, tendo sido entretanto alterada a designação inicial. O trabalho realizado dispensa correntemente a organização por pastas pois o acervo encontra-se organizado com as respetivas cotas, faltando a edição e a publicação do catálogo.

Campo 6: Descrição física da partitura, bem como observações particulares relacionadas com características da obra/peça, correspondências com outras obras/peças, citações do próprio compositor, ou seja, informações que possam completar a descrição das peças em causa.

Campo 7: Referência da obra/peça a outros catálogos existentes. Por exemplo, a sigla **CF98, 73-1**, no caso do ex. 1, indica-nos que a peça referenciada se encontra no livro *Manuel Faria – Vida e Obra* de Cristina Faria, editado em 1998 na página 73, sendo essa obra a primeira entrada dessa página. Do mesmo modo sabemos que se encontra referenciado na página 34, sendo também a primeira entrada dessa página, no catálogo apresentada por Cristina Faria na sua dissertação de mestrado de 1992 (CF92, 34-1). No catálogo provisório da N.R.M.S a peça está referenciada na página 12 porém com as discordâncias em relação às indicações do autor, discriminadas após o número da página (CP-NRMS, 12, Variações s/ uma série de 12 sons, 1960). Neste caso a obra catalogada aparece com um nome e um ano diferente. Quando não se faz referência alguma a estas siglas, é porque a obra/peça não se encontra referenciada no respetivo catálogo.

O modelo acima apresentado está atualmente a ser aplicado a todo o espólio de Manuel Faria que se encontra na BGUC, sendo esperado para breve a edição e publicação do catálogo. Todavia, o exercício acima descrito aplicado exclusivamente à obra instrumental, excluindo a obra orquestral, permite as seguintes conclusões:

1 – Concluído o catálogo instrumental, identificamos no acervo da BGUC um total de **21 obras/peças** para instrumento solista e pequenos conjuntos instrumentais.

2 – A comparação com outros catálogos permite identificar 3 peças que até à data não tinham sido catalogadas: *i)* 24-4 – "Canon a 2 voci (all'ottava)" – 1961, Piano, *ii)* 4-10 – "*Giga per quattro strumenti a fiato*" –

1942, Quarteto de sopros (Fl, Ob, Clar A, Fgt) e *iii)* 4-1 – "[II] – Sonatina em Fá M" (das "3 peças sobre temas dados") – 1942, Piano, incompleta.

3 – Além das conclusões anteriores, o trabalho permite retificar 6 registos anteriores que figuram nos outros catálogos bem como rever a datação de duas obras. Foram encontradas 6 correspondências entre obras/peças e a catálogo instrumental permite atualizar o espólio da BGUC, identificando duas possíveis obras perdidas: *i)* "Dança de Roda" (cópia), Piano – 1975 – CF98, 86-1 e *ii)* "Momento Musical" (cópia), Piano – 1979 – CF98, 103-1; CF92,59-2.

Assim pretende-se, regressando às fontes primárias, 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).

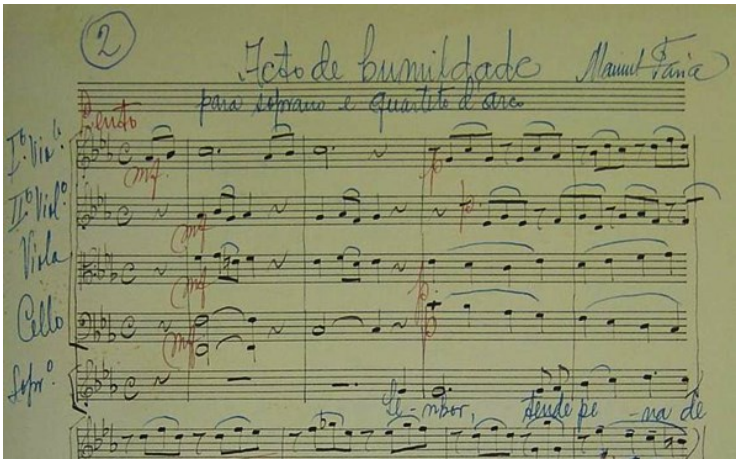
Contudo, a mera catalogação e colocação das obras que se encontram na BCUG são insuficientes para uma verdadeira compreensão da obra do compositor. O contacto mais próximo com o espólio revelou que era prática comum do compositor retrabalhar composições suas, agrupando-as em ciclos e/ou alterando a instrumentação.

3.3. A reconstituição do ciclo Delicta Juventutis Meae

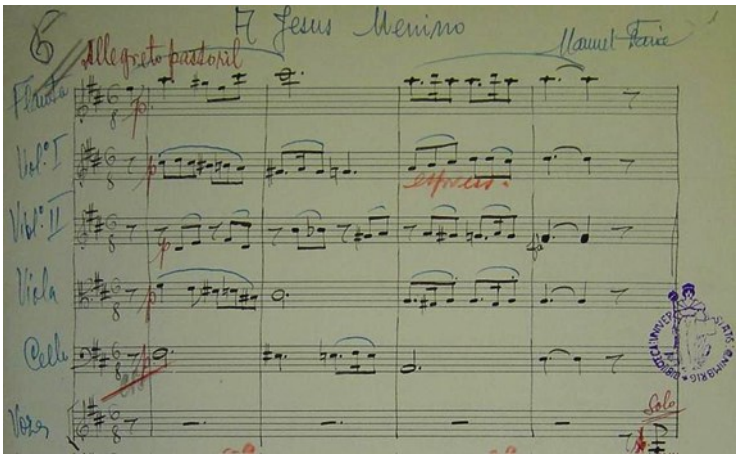
No caso específico do ciclo *Delicta Juventutis Meae*, o primeiro contratempo na investigação surgiu precisamente na desorganização do espólio. Num conjunto de três pilhas de papel, encontrei mais de 300 obras/partituras completamente desordenadas e desorganizadas entre partes cavas, obras finais, rascunhos e outros. Neste 'caos' algumas peças se destacaram por se encontrarem numeradas pelo autor, indicando-nos a possibilidade de pertenceram 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.

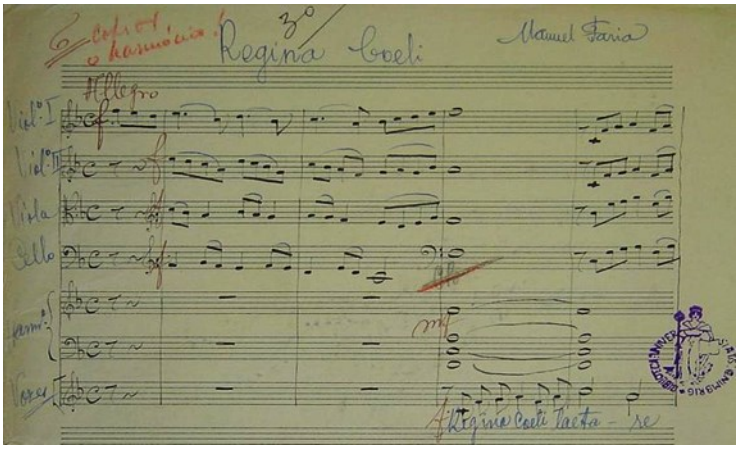
Para uma melhor compreensão dos fenómenos atrás descritos, vejamos as seguintes imagens:



Exemplo 4 – Excerto "Acto de humildade" de Manuel Faria



Exemplo 5 – Excerto "A Jesus Menino" de Manuel Faria



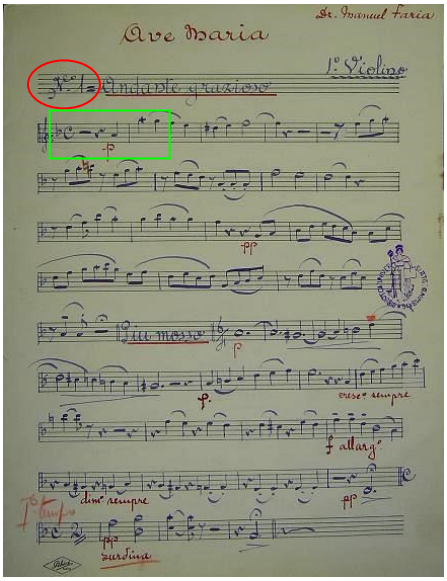
Exemplo 6 – Excerto "Regina Coeli" de Manuel Faria

Da simples observação dos três exemplos anteriores verificamos que tanto a tinta usada como a instrumentação utilizada são em tudo idênticas. Alem do mais, as respetivas partituras encontram-se numeradas pelo próprio autor. Estes dados levou a inferir a possibilidade destas obras fazerem parte de uma obra ou forma maior do qual o "Acto de Humildade" é a 2.ª peça, mas lançar outras dúvidas, como se a "A Jesus Menino" será a 5.ª ou a 6.ª peça? Pelo traçado mais intenso do lápis sobressai o algarismo 6. E o "Regina Coeli"? Será a 6.ª ou 3.ª peça? A lógica dirá que é a 6.ª. Mas assim teremos duas peças que serão a 6.ª peça de uma forma maior que não conhecemos.

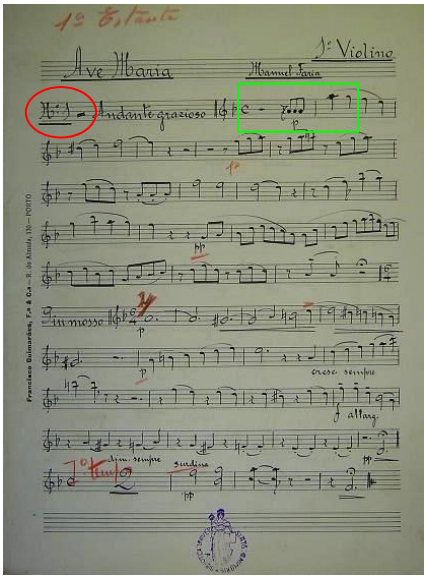
Outras questões surgem ao encontrar as respetivas partes cavas das partituras atrás referidas. Vejamos os exemplos 7 e 8:

À semelhança das partituras gerais, também aqui podemos observar que o "Ave Maria" será a primeira peça de um conjunto maior. Uma primeira diferença salta imediatamente à vista: uma parte foi escrita a tinta azul e a outra a tinta preta. Neste ponto não há muito que estranhar pois, em música de conjunto, é usual haver várias partes consoante o número de estantes. No entanto, uma segunda diferença é mais intrigante: o princípio de ambas as partes não são rigorosamente iguais. Enquanto a parte a azul começa com um lá central em semínima, a parte preta começa com lá central em três colcheias. Verifica-se também, após a junção de todas as partes cavas e

partituras, que só existem partes azuis para 1.º violino, 2.º violino e viola d'arco, enquanto que partes pretas existem para 1.º e 2.º violino, viola d'arco, violoncelo e harmónio. Mais uma vez, esta situação é explicada com alguma facilidade recorrendo a questões pragmáticas pois, numa pequena orquestra, são exatamente os instrumentos com as partes azuis que se encontram em maior número e que, por isso mesmo, se distribuem por mais estantes. Por outro lado a parte preta do exemplo 8 corresponde na íntegra a parte do 1º violino de um *Ave Maria a 2v. bianche con accompto di quartetto d'archi e organo* assinado por Manuel Faria em "Roma, 15 de Janeiro de 1943". Assim sendo, terá havido mais do que uma apresentação desta obra? Com instrumentações e formações diferentes? Tudo parece indicar que sim pois, p. ex. a partitura geral correspondente à parte azul está escrita para 3 vozes iguais e não para duas, como acontece na versão de Roma.



Exemplo 7 – Parte 1.º Violino do "Ave Maria" de Manuel Faria – Tinta azul



Exemplo 8 – Parte 1.º Violino do "Ave Maria" de Manuel Faria – Tinta preta

As questões acima apresentadas são apenas algumas de muitas que surgiram ao longo de todo o processo de reconstrução do ciclo *Delicta Juventutis Meae*. Além da desorganização do espólio, também os catálogos

existentes não contêm informação suficiente para a identificação desta obra, constituída por um conjunto indeterminado de peças (algumas nem se encontram catalogadas), bem como são inaptos para responder a questões de índole de formação vocal/instrumental, de forma/estrutura e da natureza/temática da obra.

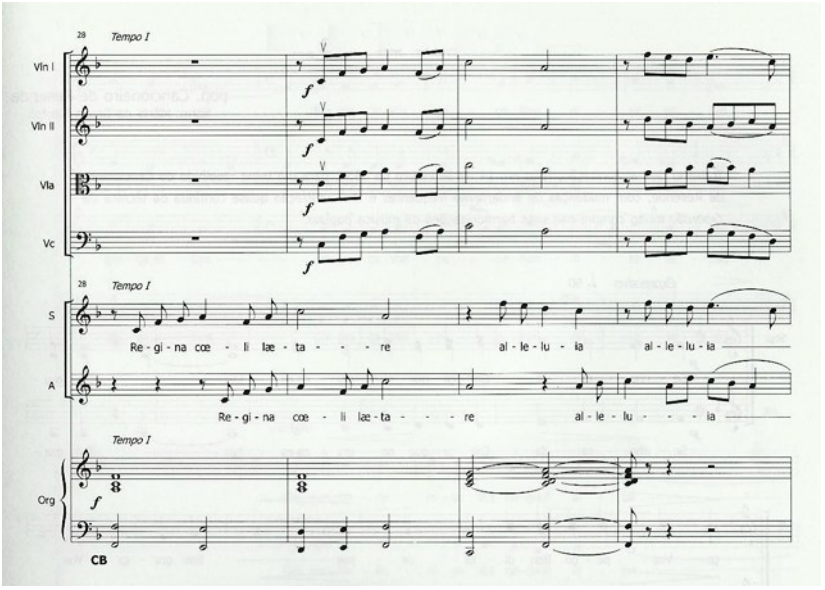
Por muito que seja interessante desenvolver todos os passos necessários à construção do ciclo, guardarei essa descrição para uma outra ocasião, deixando por agora algumas conclusões sumárias:

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), respetivamente na 1.ª e 2.ª parte do programa, esta seleção 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 (1.ª parte) e depois (2.ª 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 batismo deste ciclo.

3.4. Transcrição e edição

Como será expectável, encontra-se ainda por transcrever e editar grande parte da obra do Pe. Manuel Faria, faltando às poucas composições publicadas, uma revisão ou uma edição crítica. A título de exemplo veja-se o caso seguinte (ex. 9):



Exemplo 9 – Compassos 28 a 31 de "Regina Coeli"

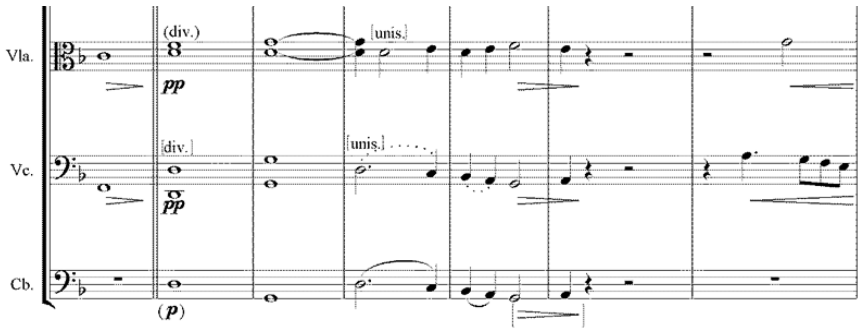
Estamos perante um excerto do "Regina Coeli" publicado na 8.ª *Revista da Academia Martiniana* (Neves 2003). Como se pode constatar, trata-se de um motete para duas vozes iguais (SA), acompanhadas por uma orquestra de cordas (Vln I e II, Vla e Vlc) e órgão[2]. Porém, o que significa a sigla **CB** na parte do órgão? Permitindo-me um pequeno aparte, não posso deixar de elogiar o trabalho desenvolvido pela redação da *Revista da Academia Martiniana* que, entre 1999 e 2003, publicaram 8 volumes dedicados exclusivamente ao serviço da música sacra, estando atualmente inativos devido à falta de meios e de apoios. O autor do ex. 9 é fiel ao manuscrito original onde de facto Manuel Faria escreveu **CB**, indicando a ele próprio, enquanto maestro que dirigiu a obra, que

[2] No manuscrito original esta parte é destinada ao Harmónio.

ali naquele instante entrava o contrabaixo. Relembro que foi a parte do contrabaixo, que não consta nas partituras, que forneceu a chave para a estrutura do ciclo *Delicta Juventutis Meae* da qual o "Regina Coeli" é a última peça, sendo essa a razão para o uso deste exemplo em particular. O autor do excerto apresentado não tinha condições para saber que a instrumentação previa um contrabaixo e muito menos que esta versão da obra pertence a uma estrutura maior constituída por 12 peças.

Assim, na transcrição destas obras, uma das minhas principais preocupações é a fidelidade ao texto original, procurando que seja claro para o leitor/intérprete o que por um lado é o texto do compositor e, que por outro, corresponde à informação acrescentada pelo editor. Os elementos mais representativos que se identificam como princípios gerais da edição são: *a)* **Texto**: a1) Colocação das hastes; a2) Ortografia; a3) Nomes dos instrumentos; a4) Colocação de vírgulas entre textos repetidos e *b)* **Música** (notação, dinâmica, expressão, articulação, etc.): b1) Ligaduras a tracejado (quando sugestão do editor); b2) Informação do compositor de outra fonte, entre ( ) e b3) Sugestão do editor, entre [ ].

Para uma melhor compreensão, principalmente para os pontos b1, b2 e b3, veja-se o excerto que se segue (ex. 10) retirado do "Regina Coeli" para 2 vozes iguais, orquestra de cordas e harmónio. Além do respeito pelo manuscrito original, é clara a informação que provém das partes cavas, e em cuja edição se encontra entre parenteses curvos, e a informação que é adicionada pelo editor, neste caso colocada entre parenteses retos.



Exemplo 10 – Excerto de "Regina Coeli" – compassos 15 a 21

Estes são os elementos mais representativos e identitários dos princípios gerais da edição que proponho, porém, há outras particularidades que mereceriam um maior desenvolvimento e que se prendem com a disposição das vozes/instrumentos na pauta, com a correção de erros e/ou ausência de texto nos manuscritos originais, bem como a relação do compositor com a prática musical, ou seja, a dicotomia que designo de Compositor vs prática laboratorial.

3.5. Apresentação e performance do Ciclo Delicta Juventutis Meae

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*, organizado pelo Coro dos Pequenos Cantores de Coimbra, onde se fez ouvir em audição absoluta integral este ciclo, interpretado pelo Coro dos Pequenos Cantores de Coimbra, pelas solistas Tânia Ralha e Nélia Gonçalves e pela Orquestra de Cordas do DeCA, sob a minha direção, preludiando o 30.º aniversário da morte do compositor que este ano se celebra.

3.5.1. Preparação do coro

O Coro dos Pequenos Cantores de Coimbra, atualmente constituído por crianças entre os 5 e os 15 anos, tem desde a sua fundação (1982) a formação musical e cultural dos jovens como principal atividade e objetivo maior, tendo recebido em 1990 o estatuto de Instituição de Utilidade Pública. Desde a sua criação até setembro de 2006, a direção artística pertenceu ao maestro José Firmino, sendo a partir de então assegurada por mim com o auxílio das professoras Marta Falcão e Paula Campos.

O ano de 2012 foi para o coro, um período particularmente intenso ao nível da preparação de muitas peças novas, obrigando a todos a uma extrema organização e a uma grande dedicação. Além dos concertos e das apresentações regulares, o coro teve dois concertos de maior responsabilidade, muito próximos da data de apresentação do ciclo *Delicta Juventutis Meae*, onde

igualmente apresentou repertório novo. O primeiro foi nos *II Encontros Corais Lopes-Graça* realizado a 14 de Abril no Teatro Académico de Gil Vicente (Coimbra) onde apresentou as seguintes obras de Lopes-Graça (1906 – 1994): *Três Cantos dos Reis* ("1 – Vamos ver a barca nova", "2 – Olha a barca brasileira" e "3 – Ó da Casa, nobre gente") e, das *Canções Regionais Portuguesas – Série XVI*, o "Tero, tero" (Douro Litoral), "Vós chamais-me a moreninha" (Beira Alta) e "Dormi, menino, dormi" (Ilha de S. Jorge – Açores). A 13 de Maio apresentou no Seminário de Montes Claros (Coimbra) um programa dedicado exclusivamente à música sacra apresentando obras de Alonso de Alba (séc. XV-XVI), Camille Saint-Saints (1839 – 1921), Gabriel Fauré (1845 – 1924), Jehan Alain (1911 – 1940), Mário de Sousa Santos (1914 – 1983), Manuel Faria (1916 – 1983), Astor Piazzolla (1921 – 1992). Julio Dominguez (n. 1965) e Paulo Bernardino (n. 1973).



Ilustração 1 – Cartaz do *Encontro Manuel Faria*

Com dois ensaios semanais de uma hora cada, com espaços de pouco mais de um mês entre as diversas apresentações, preparar um ciclo onde o coro participa em 8 partes num total de 12, não se afigura tarefa fácil. Foi necessário analisar bem a obra e estruturar os ensaios de forma a serem os mais rentáveis possíveis. Por um lado, agrupar num bloco as peças a 2 vozes e num outro os andamentos a 3 vozes, para que nos ensaios não se perdesse tempo com um constante reorganizar da formação coral. Ensaiavam-se inicialmente os naipes em separado, guardando sempre para o final do ensaio um momento para a junção de todos. Os motetes em latim eram inicialmente ensinados usando diversas vogais, enquanto que as peças em português eram logo de inicio ensaiados com o texto. Não sendo possível a junção com orquestra além do

próprio dia da apresentação, procurei em todos os ensaios realizar a redução ao piano para que as crianças se sentissem familiarizadas com as diversas entradas e intervenções ao longo da obra.

Quanto ao ciclo, como já referenciado, divide-se em duas partes representando a segunda metade o modo de estar do compositor após o seu regresso dos seus estudos em Roma. Não querendo aprofundar em demasia todos os pormenores do trabalho de preparação, saliento apenas que nesta parte da obra existem algumas peças politonais e que, surpreendendo as minhas expectativas, foram das mais apreciadas pelas crianças assimilando-as com relativa facilidade. Nestes casos a parte coral está claramente numa tonalidade, encontrando-se, regra geral, a orquestra numa tonalidade a uma distância de uma terceira menor inferior. A junção foi natural não causando qualquer dificuldade, como provavelmente se poderia supor.

3.5.2. Preparação da orquestra e das solistas

A orquestra de Cordas do Departamento de Comunicação e Arte (DeCA) é composta pelos alunos da Licenciatura e do Mestrado em Música da Universidade de Aveiro. Devido à natureza dos seus objetivos, esta formação em particular está obrigada a cumprir um programa rigoroso, não deixando grande espaço à interpretação de outros trabalhos. Contudo, graças ao empenhamento do Maestro António Vassalo Lourenço e à boa vontade dos alunos, realizou-se um ensaio de duas horas pouco antes do dia da apresentação, onde foi possível expor aos músicos diversas informações respeitantes ao compositor e à sua obra e trabalhar as partes mais complicadas do ciclo. Quanto ao organista e solistas foram-lhes entregues as suas partes respetivas, sendo a junção de todos, coro, solistas e orquestra, só no próprio dia do *Encontro Manuel Faria*. Em relação ao evento é de destacar que o público teve acesso aos programas onde constava informações relativas aos coros participantes e à orquestra, seus diretores artísticos, dos solistas, traduções dos textos, biografia do compositor e um texto sobre o ciclo *Delicta Juventutis Meae*.

4. Reflexões finais

Após exposto as etapas necessárias à apresentação do ciclo *Delicta Juventutis Meae*, desde a sua catalogação até à sua apresentação, passando pelos processos e métodos de pesquisa, tratamento, análise, transcrição e edição, tenho à disposição um campo relativamente amplo que me possibilita tecer algumas reflexões enquanto recente investigador musicológico mas também, e sobretudo, como músico profissional ativo há já mais de duas décadas.

No prefácio de *Playing with Music* (Butt 2002), John Butt defendeu que a sua performance era claramente beneficiada pelos conhecimentos obtidos enquanto investigador, relatando que após ser confrontado com os pensamentos do musicólogo americano Richard Taruskin (n. 1945) – que considerava que a prática performativa era categoricamente distinta da prática de investigação e que, consequentemente, um bom investigador não era necessariamente um bom executante –, conclui que a relação entre as duas atividades não é direta, proporcionando-lhe este confronto epistemológico uma nova perspetiva, neste caso específico, sobre a prática performativa historicamente informada. Enquanto músico e investigador compreendo bem a postura de Butt pois é-me difícil, para não dizer impossível, dissociar uma atividade da outra, completando-se uma à outra constantemente de forma a construir um ato performativo devidamente fundamentado e simultaneamente artístico. Todavia também é fácil compreender a posição de Taruskin pois, por diversas vezes, a *praxis* musical tem apresentado performances menos conseguidas apesar das excelentes fundamentações teóricas. Situamo-nos aqui num campo complexo no qual a Universidade, em comunhão com as diversas áreas artísticas, pode e deve marcar a diferença, sendo benéfica às artes quando as enriquece com novas abordagens e métodos científicos mas, por outro lado, beneficiando de um outro método de apreensão da realidade e do conhecimento que só as artes podem facultar às universidades e aos seus investigadores, possibilitando um outro/novo caminho epistemológico. A propósito desta matéria sugiro a leitura de "A imaginação crítica" (Zumthor

2007) de Paul Zumthor (1915 – 1995), medievalista, historiador, literário, linguista, poeta e romancista Suíço, que no prefácio de *Performance, recepção, leitura* diz: "O ponto de vista inicial que inicia o processo de confirmação e, se aí couber, o da prova, é da ordem da percepção poética e não da dedução. Esse é um ponto capital de importância epistemológica" (Zumthor 2007: 11). Neste âmbito é justo referenciar o esforço que a Universidade de Aveiro tem vindo a realizar, permitindo aos seus alunos a junção da performance e da investigação no desenvolvimento de projetos integrados em cursos de mestrado e de doutoramento em música. A Universidade de Aveiro, tanto quanto sei, não constitui em Portugal um caso isolado, porém é a instituição que me acolhe e que me tem ajudado a valorizar muito do trabalho que tenho desenvolvido, quer como músico, quer como académico. A área da investigação musicológica em Portugal terá muito a ganhar se as nossas universidades alargarem as suas valências p. ex. ao constituir arquivos musicais disponíveis aos alunos e/ou, em alternativa, ao estabelecer protocolos com instituições depositárias no sentido de agilizarem os processos de consulta. Seria igualmente vantajoso e, quem sabe se não, até lucrativo, constituir nas universidades linhas editoriais de partituras e também audiovisuais, quer na gravação de CDs e/ou DVDs, promovendo e otimizando estas duas linhas de investigação e performance.

Voltando ao ciclo *Delicta Juventutis Meae*, uma das maiores dificuldades foi a apresentação pública da obra. Tive a felicidade de a obra ser para vozes iguais e por isso adequada ao Coro dos Pequenos Cantores de Coimbra, instituição com quem trabalho numa base regular. No entanto, o coro obedece a uma filosofia e uma organização própria, com objetivos bem definidos, não estando obrigados a realizar este tipo de trabalho que, além de ser complexo na sua organização, muitas vezes se resume a uma única apresentação. Esse é um sério problema no nosso país. Não se promove e muito menos se rentabiliza o trabalho feito. É muito comum compositores/coros/orquestras/músicos prepararem uma apresentação que no fim só é produzida uma vez. Existem tantas propostas válidas que muitas vezes não passam do papel por falta de oportunidades de se apresentarem, não se justificando nem o investimento financeiro nem o tempo que se despende a implementar o projeto. Por outro lado, o ciclo não é a única obra do espólio de Manuel Faria que tenho transcrita

e editada, estão igualmente terminadas algumas obras para coro misto. Todavia são poucos os coros em Portugal que conseguem interpretar este repertório com facilidade e com o mínimo de qualidade, residindo o maior problema na falta de preparação dos responsáveis artísticos da grande pluralidade dos nossos coros. Estes limitam-se muitas vezes a "copiar" os repertórios uns dos outros, não havendo espaço para a preparação de peças que não conhecem. Assim resta ter a esperança que nas universidades, lugar da investigação por excelência, sejam criadas as condições para que a música que é estudada e analisada, possa também ser interpretada. Embora para um *performer* solista esta não seja uma grande dificuldade, quando necessário uma orquestra ou um coro grande, o caso é outro. Ainda não existe nos cursos superiores de música em Portugal o hábito de promoverem pequenos laboratórios, constituído por músicos/cantores, onde os compositores possam experimentar as suas composições e/ou onde os investigadores possam dar vida aos seus trabalhos.

Reforçando um ponto anterior, há igualmente ainda muito a fazer no campo da edição e publicação em Portugal. As obras estudadas e recuperadas têm que circular, sendo necessária a sua publicação de forma a chegar ao público interessado. Muitas vezes em sentido contrário aos interesses do mercado, as universidades devem-se preocupar com a publicação dos estudos e das transcrições para que a música possa viver para além da partitura, quer ao nível nacional mas também, e sobretudo, ao nível internacional, pois o conhecimento não se deve restringir às fronteiras geográficas de um ou outro país.

Como penso ter demonstrado, a reconstituição do ciclo, e todo o trabalho relacionado, conhece já um longo percurso percorrido porém, e apesar de várias promessas, os trabalhos continuam por publicar. Espero que iniciativas, como as da Universidade de Évora, possam ajudar a um maior esclarecimento da nossa sociedade, dos nossos sistemas de ensino e dos nossos governantes para que sejam reconhecidas às "Artes" o devido e merecido lugar nas "Universidades" para que em conjunto possam contribuir para a construção de uma sociedade mais esclarecida, informada, culta e harmoniosa.

5. 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, pp. 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.

Neves, Francisco

(2003), "Regina Coeli". *Revista da Academia Martiniana* n.º 8, Maio, pp. 30-33.

Pereira, André

(2009), *Manuel Faria e o Piano – Das Fontes Primárias à Performance*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro.

Silva, José Fernandes da

(1983), "Catálogo Musical Provisório das Obras de M. Faria." *Nova Revista de Música Sacra* n.º 27-28 (Ano X 2.ª Série), pp. 8-12.

Vaz, Júlio

(1949), "Concerto de Música Sacra – O Dr. Manuel Faria fala ao «Diário do Minho»." *Diário do Minho* n.º 9096, pp. 1 e 5.

Zumthor, Paul

(2007), *Performance, recepção, leitura* [1990], trad. J. P. Ferreira and S. Fenerich. São Paulo: Cosac Naify.

Contributos metodológicos híbridos na investigação em artes

Isabel Bezelga ✉
Universidade de Évora, Portugal

RESUMO A convivência interpelativa através de múltiplos cruzamentos apresenta-se como um desafio à investigação em artes.

A mobilização de uma diversidade de saberes, procedimentos e dados, ora fazendo convergir perspectivas ora introduzindo novas possibilidades de interpretação permitem compreender os sentidos contemporâneos da performance tradicional.

Ao interrogarmos o estatuto das Brincas como um território de pertença que é simultaneamente um território de confluências, promovemos um vaivém muito maleável entre instâncias (comunitárias e manifestatárias), experiências (educativas e performativas) e processos (tradição e contemporaneidade).

No âmbito do desenvolvimento da Tese de Doutoramento "Performance Tradicional e *Teatro e Comunidade*: Interacções, 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.

O Estudo pretendeu desenvolver uma abordagem transformativa, do ponto de vista metodológico, preconizando uma aproximação que caminhe 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.

Efectivamente, dados estes pressupostos, 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.

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 in-definição 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 assente na triangulação contribuiu ainda para uma valoração – e até credibilização – das conclusões a que fomos chegando (Huberman & Miles, 1998; Maxwell, 2005; Cohen & Manion, 1989). Nesta linha, alguns autores (Janesick, 2000; Denzin & Lincoln, 2005) apresentam como alternativa conceptual à triangulação, a metáfora do cristal de múltiplos reflexos que permite "*ler*" melhor os diferentes aspectos de uma realidade a estudar.

Tendo em conta os objectivos que nortearam, desde o início, o desen-volvimento deste estudo, bem como a sua articulação com os contributos teóricos provenientes das várias áreas, tornaram-se apropriadas, sobretudo nos pressupostos metodológicos, as abordagens qualitativas 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). Normalmente, o trabalho de campo imputado ao modelo etnográfico sugere uma imersão na vivência e no quotidiano das pessoas e grupos estudados, partilhando os espaços criação e de momentos de sociabilidade do grupo e, nalguns casos, penetrando até na esfera das práticas familiares (Priest, 1998). Foi através deste tipo de partilha de códigos com o grupo e a comunidade e da compreensão dos significados atribuídos a acções e factos, que geram/enunciam regularmente as Brincas de Évora, que se tornou possível "*compreender*". Isto é, foi possível apropriarmo-nos de outras referências no diálogo com os interlocutores e participantes do estudo e transformá-lo em discurso. O longo tempo de permanência no campo, (2007/2011), característica fundamental neste tipo de abordagem, gerando um acompanhamento contínuo e duradouro, permitiu o desenvolvimento de uma relação de profunda confiança, aceitação e respeito 'pelo outro' e de criação de cumplicidades;

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-me realmente, no caso das Brincas de Évora, a ser criativa nas aproximações, a deixar-me guiar e a confiar no que os dados (analisados de uma forma sistemática) me iam revelando. Este modo de simultânea indução analítica e de conjectura/abdução, permitiu-me o desenvolvimento de uma atitude reflexiva em que fui reajustando categorias e temas, por um lado, e os próprios dados que se tornavam úteis recolher, por outro lado, no quadro de uma teoria que consistentemente se foi consolidando (e adequando às verificações práticas);
3. O Estudo de Caso, ao fazer emergir dados não visíveis, permite compreender um grupo "*situating case within its setting*" (Creswell,

1998, p. 61), num tempo, espaço e experiências específicas, como é o caso do(s) Grupo(s) de Brincas estudado(s).

Embora a Etnografia e o Estudo de Caso, sob forma pura, possam corresponder a diferentes orientações teóricas, não é raro aparecerem como complementares rentabilizando o processo de análise e interpretação de um conjunto de dados de várias proveniências. A adequação destes tipos de abordagem ao estudo prende-se nomeadamente, com a profundidade que desejávamos alcançar na compreensão de uma das manifestações contemporâneas da teatralidade tradicional (As Brincas) e um maior incremento na colaboração entre todos os participantes do estudo, investigador e demais interlocutores, tendo em vista os processos performáticos actuais e as várias perspectivas sobre o tema (Denzin & Lincoln, 2005).

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;

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.

Dadas as suas características, tanto a fotografia quanto o cinema e o vídeo, na actualidade, abrem espaço para repensar a obra de arte, a relação com o público e os níveis de percepção e apreciação estética (Benjamim, 1994; Barthes, 2006). Muitas das razões que advogam o uso destes recursos, nomeadamente em contextos de investigação, prendem-se com as noções de objectividade e de democraticidade.

Ao elegermos estes recursos como ferramentas específicas do estudo tivemos que ter em conta as perspectivas de diferentes intervenientes, mediadas pela tecnologia (camara). Desde logo, apresentam-se o ponto de vista subjectivo daquele que fotografa e as perspectivas do(s) que são fotografados (no caso concreto – os participantes da performance) (Nietto, 2005). Para os críticos de um trabalho de campo convencional, demasiado descritivo, apoiado na observação e registo de notas de campo, estes suportes passaram a servir na perfeição uma visão mais empirista.

Dum ponto de vista pós-moderno, em que a escrita e a interpretação são entendidas como cruciais do processo de investigação e transformando-se o investigador num intérprete, as necessidades de uma investigação qualitativa contemporânea promovem a entrada em cena de outros artefactos também eles portadores de uma diversidade de perspectivas.

O recurso intencional a imagens fotográficas, que dominou todo o processo de recolha de informação junto de participantes e informantes, teve outras funções, com destaque para o reactivar de memórias sobre o tema e, acto contínuo, para a indução reflexiva sobre as suas experiências individuais e a construção de narrativas de valor identitário (Lury, 2002).

Desenvolvemos com os participantes do Grupo de Brincas dos Canaviais um processo de recolha de depoimentos baseado nas orientações metodológicas de foto-elicitação (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.

Este contexto permitiu encarar o recurso a imagens, não já só como mero suporte instrumental, mas também – e sobretudo – como constructos metodológicos particularmente eficazes, capazes de abrir terreno a novas abordagens e horizontes do plano investigativo. Desta forma, a foto elicitação traduziu-se num modelo de pesquisa colaborativa entre investigador e "*sujeito*", através de fotografias, em que as respectivas imagens foram interpretadas pelos próprios, cabendo depois ao investigador a função de ouvidor atento e implicado, num constante processo interactivo.

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.

Este pressuposto de articulação entre a interculturalidade e as relações sociais criadas pela investigação atravessou várias etapas e foi regido por normativos diversos:

– 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 digni-

dade 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; Kuppers, 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 convoca os grupos em estudo a pensarem-se como sujeitos de pleno direito, dissuadindo o risco etnocêntrico de condicionamento dos valores da sua cultura. Pensamos que para o(s) grupo(s) implicado(s) neste estudo, enquanto "*investigadores*" das suas próprias práticas, o caminho percorrido se apresentou logo, desde a primeira hora, como um desafio fértil e muito estimulante, quer ao nível do desenvolvimento do seu fazer performativo enquanto grupo, quer ao nível pessoal de cada um dos implicados.

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.

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.

Referências Bibliográficas

Barthes, R. (2006). A câmara clara: Nota sobre a fotografia. Lisboa: Edições 70.

Benjamin, W. (1994). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense.

Cohen, L. & Manion, L. (1989). Research methods in education. Londes: Routledge.

Collier, J. & Collier, M. (1986). Visual anthropology: Photography as a research method. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Conquergood, D. (1985). Performing as a moral act: Ethical dimensions of the ethnography of performance. Literature in Performance, 5 (2), pp. 1-13.

Conquergood, D. (1991). Rethinking ethnography: Towards a critical cultural politics. Communications Monographs, 58, pp. 179-194.

Creswell, J. (1994). Research design: Qualitative and quantitative approaches. Thousand Oaks: Sage Publications.

Creswell, J. (1998). Qualitative inquiry and research design: Choosing among five traditions. Thousand Oaks: Sage Publications.

Denzin, N. & Lincoln, Y. (Ed.). (2005). The Sage handbook of qualitative research. (3.a ed.). Thousand Oaks: Sage Publications.

Eisner, E. (1998). The kind of schools we need. Portsmouth: Heinemann

Gómez Peña, G. (2005). Excerpt from Philosophical Tantrum. e-misférica, Revista de Hemispheric Institute for Performance & Politics, 81. Acedido em 2 de Outubro de 2009, disponível em http://hemi.nyu.edu/hemi/pt/e-misferica-81/gomez-pena

Harper, D. (2002). Talking about pictures: A case for photo elicitation. Visual Studies, vol. 17 (1), pp. 13-26.

Huberman, A. & Miles, M. (1998). Data management and analyses methods. In N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), Collecting and interpreting qualitative materials. (pp. 179- 210). Thousand Oaks: Sage Publications.

Janesick, V. (2000). The choreography of qualitative research design: Minuets, improvisations and crystallization. In N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), Handbook of qualitative research. (pp. 379-399). Thousand Oaks: Sage Publications.

Kuppers, P. & Robertson, G. (Ed.). (2007). The community performance reader. Oxon: Routledge.

Loeffler, T. (2005). Looking deeply in: Using photo-elicitation to explore the meanings of outdoor education experiences. Journal of Experiential Education. Acedido em 21 de Maio de 2008, disponível em http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3907/is_200501/ ai_n13635403

Lury, C. (2002). Prosthetic culture: Photography, memory and identity. Londres: Routledge.

Marranca, B. & Dasgupta, G. (Ed.). (1991). Interculturalism & performance. Nova Iorque: PAJ Publications.

Martin, J. (2004). The intercultural performance handbook. Londres: Routledge.

Maxwell, J. (2005). Qualitative research design: An interactive approach. Thousand Oaks: Sage Publications.

Nietto, E. (2005). El valor de la fotografía: Antropología e imagen. Gazeta de Antropologia, 21, artigo 4. Acedido em 23 de Agosto de 2008, disponível em http:// www.ugr. es/~pwlac/G21_04Eva_Martin_Nieto.html

Pavis, P. (2008). O teatro no cruzamento de culturas. São Paulo: Perspectiva. Priest, S. (1998). Doing media research: An introduction. Thousand Oaks: Sage Publications.

Prosser, J. & Schwartz, D. (1998). Photographs within the sociological research process. In J. Prosser (Ed.), Image based research: A sourcebook for qualitative researchers. (pp. 115-130). Londres: Routledge Farmer.

Schreiber, R. & Stern, P. (Eds.). (2001). Using grounded theory in nursing. Nova Iorque: Springer.

Strauss, A. & Corbin, J. (1998). Grounded theory methodology: An overview. In N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), Collecting and interpreting qualitative materials. (pp. 158- 183). Thousand Oaks: Sage Publications.

Usher, R. (1996). Postmodernism and education. Londres: Routledge.

Wang, C. (2001). Photovoice ethics. Health Education and Behaviour, vol. 28 (5), pp. 560-572.

Watson, I. (Ed.). (2002). Negotiating cultures: Eugenio Barba and the intercultural debate. Manchester: Manchester University Press.

Zamith-Cruz, J. (1996). Trajectórias criativas: O desenvolvimento humano na perspectiva da psicologia narrativa. Tese de Doutoramento. Braga: Instituto de Educação e Psicologia – Universidade do Minho.

4627 Caracteres Sem Espaços sobre o Projecto Tetraedro

Alexandre Pieroni Calado ✉
CIAC UAlgarve – IPLisboa, Portugal

1 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

Rosalina Pisco Costa ✉
Universidade de Évora e CEPESE, Portugal

Bremen, 7 de Junho de 2013, 08:50. Numa sala de aeroporto indistinta e trivial, um não-lugar como diria Marc Augé (1992), a Sociologia encontra – inesperada e inadvertidamente – as Artes. "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, esferográficas ou porta-chaves, 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, Serralves promete quarenta 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 em 2013 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 (Nunes 1972). É por esta razão que importa estudar não apenas as 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, grupos e organizações com origens e trajectórias sociais diversificadas.

Definitivamente, não cabe à Sociologia formular juízos de valor sobre o que são as Artes, o que é 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 numa investigação que reconheça nestas 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 o lazer, o trabalho, a política, a religião, a educação ou a família; 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 (Featherstone 1991).

Para além da reflexão crítica em torno da complexidade sócio-cultural do fenómeno artístico, a imaginação sociológica (Mills 1959) 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 procuras 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.

Referências Bibliográficas

Augé, Marc (1992), *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil.

Featherstone, Mike (1991), *Consumer Culture and Postmodernism*, London, Sage Publications.

Mills, C. Wright (1959), *The Sociological Imagination*, Oxford, Oxford University Press.

Nunes, A. Sedas (1972), *Questões Epistemológicas sobre as Ciências Sociais*, Lisboa, Editorial Presença.

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 ✉
Universidade Nova de Lisboa, Portugal



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.

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 ✉
Universidade de Évora, Portugal

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 das 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.

[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. 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, dis--seminação 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-como-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]).

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

[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).

3. Poder e saber, saber e poder

Mas nem só a governança aqui importa. Se no campo das atracções, 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

[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.

inclusão das artes nas suas 'atracções' 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 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 teorético 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] 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).

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 permance 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 desrreferencialização 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.

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.

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

Filipe Mesquita de Oliveira ✉
Universidade de Évora, Portugal

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 1.º e 2.º ciclos de estudos.

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

Ema Cláudia Pires ✉
Universidade de Évora (ECS/DepSoc) e CRIA, Portugal

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 percepcionado 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 sistematic 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.

Do Ensino à Investigação e Arte

Filipe Rocha da Silva ✉
Universidade de Évora, Portugal

A Escola das Artes da Universidade de Évora, que promove este debate, congrega a tradição de ensino das Belas Artes, de que comungam as Artes Visuais e a Arquitectura, e a tradição do ensino da Música e Teatro, que é diversa. Vou-me centrar na primeira.

Penso que é a **generalidade** da arte que a faz participar por direito próprio na Universidade, a casa geral do saber. A inclusão das Belas Artes na Universidade faz agora cerca de 25 anos, visou preencher uma lacuna nesta: a intervenção social relacionada com a **visualidade**, um tipo de acção que se tem tornado cada vez mais importante na sociedade.

Não vamos gastar muito do vosso tempo a destacar as virtualidades do pensamento artístico na comunidade dos saberes, mas gostaríamos de citar pioneiros desta ideia, como o Francisco de Holanda e Leonardo da Vinci que disse:

> "Sou de opinião que não se deverá desprezar aquele que olhar atentamente para as manchas da parede, para os carvões sobre uma grelha, para as nuvens, ou para a correnteza da água, descobrindo, assim, coisas maravilhosas. O génio do pintor há-de se apossar de todas essas coisas para criar composições diversas: a luta de homens e de animais, paisagens, monstros, demónios e outras coisas fantásticas."

Séculos mais tarde, Marshall Mc Luhan escreveu:

> "O artista abandonou a sua torre de marfim pelo controle da torre da sociedade. [...]
>
> Assim como a educação superior deixou de ser decorativa ou um luxo, para se tornar uma necessidade essencial da produção e design operacional na nossa idade da electricidade, também o artista é indispensável na formação, análise e compreensão da vida das formas e estruturas que são criadas pela tecnologia eléctrica. [...]"
>
> Segundo a visão de Mc Luhan o artista e é assim uma espécie de profeta, o único capaz de "antecipar e evitar as consequências do trauma tecnológico", resultante da introdução da novidade.
>
> Mc Luhan escreveu ainda que "se quisermos saber o que está a acontecer no presente, devemos perguntar aos artistas, eles sabem mais do que os cientistas e os tecnocratas visto, que vivem no **presente absoluto**".

Na realidade a actividade artística não se encontra hoje, e possivelmente nunca esteve, encerrada numa redoma, a que pudéssemos chamar "o belo" ou outra coisa, mas pelo contrário intrevem nos mais diferentes aspectos da vida.

Recordo aqui um projeto de fotografia que Clara Meneres aqui presente organizou na primeira década de 00 a partir de um acontecimento que seria considerado pouco "artístico" e mesmo funesto como o afundamento do navio petroleiro Prestige e a consequente Maré Negra.

Mais recentemente estou a lembrar-me das campanhas desenvolvidas pelo artista Ai Weiwei, como aquela que organizou em 2010 para protestar sobre a incúria das autoridades chinesas no terramoto de Sechuan, que causou 5300 vítimas em escolas que ruíram devido a deficiências de construção.

Neste momento somos uma Escola de Belas Artes e estamos integrados na Universidade. Há cinquenta anos esta situação seria considerada impossível e mesmo a integração, ocorrida nos anos 90, não foi um processo totalmente pacífico.

Alguns artistas, inclusivamente docentes de Belas Artes, proclamaram este passo como sendo um ainda maior afastamento entre o ensino das Belas Artes e a verdadeira acção artística.

Na realidade muito do ensino de alta qualidade sobretudo nos países anglo-saxónicos se faz ainda em escolas profissionalizantes dedicadas, fora da esfera universitária. Por outro lado, muitos dos artistas mais activos e competentes não passaram pelos bancos das universidades. Em Portugal Almada Negreiros era o caso mais citado de autodidatismo artístico no Século XX, e muitos outros haverá. Curiosamente, as Universidades vêm homenageando artistas que fizeram o essencial do seu percurso fora do contexto Universitário, como nos casos dos doutoramentos *honoris causa* atribuídos a Malangatana e João Cutileiro, na Universidade de Évora, Paula Rego e agora Júlio Pomar, na Universidade de Lisboa.

É talvez ainda cedo para fazermos um balanço consolidado sobre as vantagens e prejuízos em Portugal deste passo que foi dado, mas poderemos desde já desenvolver algumas reflexões.

Fazendo um rápido balanço do ensino em Belas Artes a nível universitário, verificamos que as instituições universitárias mantêm o seu dinamismo.

As Belas Artes tornaram-se talvez locais mais interessantes do que quando eu lá estudei nos anos 70, visto que abundam docentes com uma prática artista significativa, fervilham as ideias, e sobretudo circula mais a informação e multiplicam-se os contactos internacionais.

Mas continua a existir um forte ensino artístico extra universitário. Instituições como o Ar.Co, que existe desde os anos 70, e os Maumau, continuam a incidir mais no aspecto profissional do que no aspecto académico, e conseguem colocar bastantes artistas nas nossas poucas instituições e coleccionadores.

Também as escolas que fazem parte do Ensino Politécnico, as mais conhecidas das quais são a de Tomar e de Caldas da Rainha, competem também nesta área com os cursos universitários em igualdade de circunstâncias, apresentando por vezes cursos que parecem ser mais especializados e por isso criam nichos de qualidade próprios.

Entre os chamados artistas emergentes encontramos tanto pessoas que vieram dessas escolas artísticas profissionalizantes (não lhes chamaremos profissionais para não confundir com os cursos empresa), como artistas que fizeram o percurso universitário numa das Belas Artes.

As Faculdades de Belas Artes de Lisboa e Porto têm um grande afluxo de alunos que entram com médias muito elevadas, e não têm cessado de crescer.

Mesmo o sector correspondente na Universidade de Évora tem algum destaque nos resultados que medem o sucesso da procura estudantil se examinarmos o sector das licenciaturas, pelo menos enquanto se mantiver a política dos numerus clausus nos exames nacionais de acesso, já que a nível da formação pós-graduada é difícil o confronto com a concorrência, situada nas próprias cidades onde se situa o grosso da massa critica e público-alvo.

Permitam-me agora uma nota pessoal sobre a experiência que tenho da Universidade de Évora.

Quando a Professora Clara Meneres aqui presente me convidou para concorrer à Universidade de Évora disse-me que me tinha procurado porque a ideia era fazer um curso internacional. O antigo Reitor Jorge Araújo disse-me também por várias vezes que o objectivo era criar o melhor curso de artes visuais existente a nível nacional.

Por isso é com alguma incompreensão que vejo como alguns querem agora reduzir o âmbito da nossa acção à massa critica interna ou aos recursos caseiros, apresentando essa atitude como um exemplo da boa gestão. O problema é que tal não é possível. Uma instituição ou tem capacidade de transformação, cresce e se desenvolve, ou então definha e morre. Nesta óptica não se teria criado o sector do Design em Évora que hoje é visto como uma existência imprescindível. A estabilidade é uma ilusão.

Abordando agora os 3.ºs Ciclos, verificamos que a aceitação por parte da Universidade da especificidade do pensamento artístico veio a culminar apenas cerca 25 anos depois com a implementação das novas regras para o doutoramento prático artístico.

O doutoramento era o último reduto do ensino universitário “puro”, vedado aos artistas. Dizia-se que ter as artes na Universidade tudo bem, mas

que se os docentes-artistas queriam ser Doutores então tinham que seguir as regras do ensino académico que se aplicavam nas restantes Teses de Doutoramento. Muitas vezes os doutorandos eram ameaçados por um limite mínimo de quinhentas páginas e uma metodologia que normalmente é aplicada às ciências humanas.

Curiosamente, não se pensava na metodologia das ciências exactas, que em muitos aspectos é mais próxima da área artística.

Na realidade já existiam doutoramentos na área das ciências exactas que eram essencialmente práticos e que por vezes se consubstanciavam mesmo num conjunto de artigos já publicados.

O que se pretendia era que os doutoramentos da área artística fossem feitos **sobre arte** e não **pela arte**. A burocracia científica, sempre mais resistente ao progresso, continua oficialmente a considerar a investigação artística como uma parte dos Estudos Artísticos, um conjunto de estudos que tem uma metodologia completamente heterogénea tendo como factor comum apenas o facto de incidir sobre temática artística ou patrimonial. Este sector está incluído na área geral da FCT de Humanidades, visto que não existe uma área de Arte.

No entanto foi fundamental e nunca deve ser esquecida a visita de um painel de consultores internacionais que se pronunciou sobre estes temas, em 2009. Estes e outros consultores continuam a pronunciar-se, competente e consistentemente sobre estes assuntos, no âmbito das avaliações de projetos que realizam para a FCT, sobre a aplicação de regras próprias e específicas aos doutoramentos com investigação artística.

Regras essas que também existem na prática artística que, ao contrário do que pensam os não-artistas, não é uma actividade desregulada.

Sem excluir a existência de doutoramentos em artes visuais que seguem o formato tradicional da Tese Teórica, vamos deter-nos sobre o formato teórico--prático, que me parece ser uma situação mais específica e hoje generalizada nos mais de 100 doutoramentos em artes visuais que pensamos estarem em curso no país.

A investigação artística obriga a um enorme rigor nas regras de funcionamento e aplicação de critérios de qualidade e nas Teses Artísticas, que afastem a ideia de que a partir de agora *everthing goes*, partilhada por aqueles que pressupõem que o campo das artes é um território facilitador em que se pode singrar com pouco esforço ou superficialidade.

Como tudo o que é complexo, este assunto é no entanto desarmantemente auto-evidente.

O carácter que sempre presidiu à boa investigação foi **a novidade e a utilidade social**.

O mesmo acontece para a investigação artística. A **originalidade** e **novidade** deve ser um dos grandes critérios de qualidade na investigação artística e a **utilidade** social, ou melhor **sócio-cultural**, será sempre o critério diferenciador da boa e má investigação artística, embora esta utilidade pode não ser imediata, como também acontece na ciência pura. Daí a dificuldade em ser Júri, dificuldade que o julgamento e a avaliação de uma tese teórico-prática deste género acarretam.

Um problema que se coloca desde já consiste em que, a partir do momento em que **a obra de arte passa a estar no centro da Tese**, passa a ser necessária a existência de um **julgamento acerca da natureza e relevância** dessa mesma obra. Ora esse julgamento social, até à intervenção da Universidade neste domínio, era realizado em exclusivo pela **crítica de arte** e por instituições como **os curadores**, o **Museu**.

Ou a Universidade é assim obrigada hoje a criar **critérios objectivos** de avaliação da obra de arte, ou então poderá ser manipulada aceitando acriticamente como bons, os valores que as referidas entidades legitimadoras anteriormente ao doutoramento estabeleceram.

Há provas de doutoramento neste momento em execução, em que o artista referenda e legitima previamente a sua obra através da sua exposição numa das nossas principais instituições artísticas e a apresentação de um curriculum e textos de críticos de arte. Como poderá um “modesto” júri de doutoramento, atrever-se a contradizer um poderoso juízo crítico institucional?

Outro obstáculo que é necessário ultrapassar é a ideia de que o julgamento da obra de arte é um mero **juízo de gosto** e portanto, como defendia Kant, meramente subjectivo e destituído de valor filosófico. Os juízos que se desenvolvem sobre a obra de arte são tão subjectivos como qualquer outro.

A **validade e importância** relativa atribuída à **obra** do artista pelo Júri é que vai em última análise determinar o valor da tese teórico-prática globalmente considerada. Portanto, conforme o julgamento anterior, o esforço teórico de dissertação do artista em torno da sua obra poderá ser potencialmente inútil mesmo que meritório ou, pelo contrário, ele poderá constituir um testemunho **autobiográfico e cultural** insubstituível e de vital importância.

Poderá citar-se o precedente de que a importância que a narrativa que Baudelaire construiu sobre Constantant Guys em *Le Peintre de la Vie Moderne* sobreviveu ao facto de este artista ser de facto hoje considerado pouco interessante, mas quantos dos nossos doutorandos serão *baudelaires*?

Como julgar ainda, numa tese Teórico-Prática, o remanescente da dissertação, isto é, a que não se refere especificamente à obra do artista que apresenta a Tese mas sim a temas gerais mais ou menos relacionados.

Mesmo que se trate de uma parte secundária da tese, esta parte teórica, a dissertação, é o que distingue uma obra integrada numa tese de uma obra de arte pura e simples, que podemos encontrar exposta num museu ou exposição com os textos críticos que a acompanham. Por isso a dissertação deverá ser também alvo de toda a atenção e deve ser encarada com exigência.

Mas, como distinguir esta dissertação teórica de outras essas sim essencialmente discursivas e utilizadoras em exclusividade da palavra escrita, por exemplo nas ciências humanas?

Será que os relatórios que são utilizados para acompanhar a investigação científica laboratorial e os artigos que traduzem os resultados destes processos, podem constituir um modelo mais adequado para o campo artístico?

Neste momento estou a ler uma tese de doutoramento em que o candidato, que é um distinto artista e docente universitário, reivindica a

obscuridade do ateliê como contraponto para a **claridade** da Universidade. Não deveria este autor simplesmente prescindir de realizar uma Tese de Doutoramento?

A impossibilidade desta opção está no facto de a Universidade praticamente exigir a todos os seus docentes como condição *sine qua non* a realização da tese de doutoramento.

Será que a parte necessariamente **lógica, verbal e discursiva** da tese de doutoramento ajuda o docente universitário ser um melhor docente, neste campo que é designado como sendo ambíguo e **obscuro** das artes visuais?

Direi que são já talvez demasiadas **perguntas** para uma reunião em que se esperaria antes obter **respostas**.

Mas o balanço geral dos doutoramentos em arte tem que ser fortemente optimista. Hoje, o esforço de **alienação** do artista que apresenta uma Tese de Doutoramento é muito menor do que há alguns anos atrás, quando se exigia que ele realizasse um exercício cuja metodologia implicava o total abandono da sua condição de artista, o *travestimento* da sua identidade e a assunção da pose de um praticante das ciências humanas.

Se é verdade que existem bons artistas que são maus docentes, uma larga experiência profissional em prática artística e mesmo do meio e mercado da arte, deveria ser condição necessária para ser docente de arte.

Algumas questões sobre a investigação na prática teatral

Paulo Alves Pereira ✉
Universidade de Évora, Portugal

O trabalho de investigação realizado na prática teatral não é menos rigoroso do que o de outras áreas do saber. Este trabalho terá igualmente de ser analisado com todo o rigor, sob todos os prismas e a todos os níveis.

Evidentemente e, aqui referimos algo que é sobejamente do conhecimento de todos, a especificidade de carácter desta área – o facto do actor ser simultaneamente sujeito e objecto do seu próprio trabalho –, fez com que durante muito tempo existisse a suposição de que esta área do conhecimento assentava apenas numa base empírica. Não pretendemos, no entanto, negar de forma alguma o terem existido tempos em que os actores confiavam apenas na sua intuição, ou então, na sorte, em detrimento, ou mesmo com desprezo, de um trabalho sistemático e metódico, imbuído de um pensamento científico, com uma visão de "Ensemble". Hoje estamos todos nós conscientes de que a arte embora não constitua em si uma ciência, ela serve-se de métodos científicos na sua análise e investigação.

É justamente a partir do início do séc. XX, com as descobertas de Stanislavski e seus seguidores, bem como mais tarde com Brecht e tantos outros, que os métodos de estudo e pesquisa, se têm vindo a transformar. Com Stanislavski aprimoriza-se o trabalho metodológico e a linguagem do actor. Ele estuda o processo criador do actor, como resultado da sua observação de todos os grandes artistas de teatro da sua época. Em vez de impor regras, ele propõe um caminho sistemático que seja sustentáculo do processo criativo do actor na sua criação, nos momentos em que esta não ocorre de modo natural.

Stanislavski e Brecht foram, sem dúvida, aqueles que, através do seu trabalho, mais influenciaram o desenvolvimento do Teatro e da Arte de Representar no século passado. Ambos despoletaram, com as suas visões e teorias, fortes impulsos em todo o mundo.

A investigação na prática teatral passou a ser encarada de uma forma sistemática e hoje em dia, a pesquisa nestas áreas é algo cada vez mais estruturado e aprofundado. Hoje, não só a teatrologia e disciplinas afins, como também a arte de representação e a própria formação de actores se tornaram num vasto campo de procura e de descoberta. Assim, nas últimas décadas, a nível internacional, tanto o estudo das técnicas do actor, bem como o do trabalho desenvolvido pelos seus directores, atingiu uma identidade própria, graças ao esforço de gerações de pensadores e investigadores que a ela têm consagrado muito do seu esforço e dedicação. A própria evolução do conceito do "que é ser actor", foi recebendo contributos importantes de diversas áreas do Saber. Assim foi-se construindo um corpo de conhecimentos rigorosos e cientificamente fundados que permitiu à formação de actores afirmar-se como uma área autónoma no largo espectro do saber artístico-teatral.

Enriquecidas pelo saber teatrológico, passando pelas enormes descobertas da antropologia teatral e da psicologia, tanto o trabalho do actor, como o realizado com ele pelos encenadores, atingiu um patamar de autonomia, apresentando hoje teorias próprias e um saber cientificamente fundamentado. São disso exemplo, conforme anteriormente referido, as teorias de Konstantin Stanislavski e de Bertolt Brecht, sem nos esquecermos entre outros, dos valiosos contributos de Wsewolod Meyerhold, Antonin Artaud, Michael Chekhov, Jerzy Grotovski, Peter Brook, Eugenio Barba e Viola Spolin. A importância destas teorias para o teatro, bem como todas as expectativas criadas à sua volta, fazem deste campo do saber, tanto diacrónica, como sincronicamente, algo de relevância igualmente para outros campos, nomeadamente a medicina, sociologia, pedagogia, psicologia, etc. Talvez esteja aqui a razão de as técnicas do actor terem beneficiado na aceleração do seu estatuto autonómico em relação a outras áreas de conhecimento.

O estudo sobre a prática teatral não pode ser relegado para segundo plano, nem pode ser considerado como algo inferior à formação noutras áreas do saber.

Se em relação aos ramos teóricos do teatro, estes se encaixam perfeitamente dentro dos trâmites adoptados pela academia para com outros cursos, em relação aos ramos práticos, pela sua própria inerência, a sua investigação requer uma outra dimensão, exigindo uma grande conjugação entre a praxis e a análise teórica e vice-versa, tendo impreterivelmente de incluir o próprio acto de criação como parte essencial da investigação.

A prática teatral consiste pois numa área do conhecimento, a qual conjuga a experimentação, isto é o FAZER, com a análise teórica, abordando e debatendo assim diferentes teorias, testando-as depois a nível laboratorial. Claro que, como é evidente, esta pesquisa em laboratório não é apenas um trabalho de confirmação de teorias já elaboradas. Ela torna-se igualmnte no ponto de partida para novas descobertas, conferindo-lhe um contexto ancorado no pressuposto de que não existe teoria sem prática, nem prática sem teoria que a fundamente. Trata-se aqui, por um lado, de uma experiencialização que conjuga a aplicação prática de conceitos, de forma estruturada, baseada nas várias correntes teóricas, ou escolas, quer em evidências quer em analogias, fornecendo explicações plausíveis sobre determinadas técnicas. Por outro, esta prática sistematizada, conduz-nos a novas descobertas, propondo-nos assim novos caminhos para a realização teatral e para a própria formação dos seus realizadores, isto é dos encenadores e dos atores, levando-os a saberem utilizar todo um conjunto de estratégias, bem como conceitos estruturantes, referentes a esta área.

Deste modo o questionarmo-nos sobre o papel do actor e o do seu director nos dias de hoje, ou o caracterizarmos e compararmos os diferentes "modelos" de concepção e realização teatrais a nível laboratorial, confrontando-os com os resultados da investigação existente, é exemplificativo da importância que pode assumir este tipo de investigação.

Com este propósito torna-se importante que a investigação em prática teatral não fique refém de certos modelos, sob risco de se criarem situações redutoras. Naturalmente, não deveremos ignorar as descobertas já realizadas, nem tão pouco nos deveremos colocar numa atitude de "descobrir a pólvora".

Mas é igualmente fundamental que evitemos o ecleticismo, pois poderemos ao abrir demasiado o leque, cair num outro extremo – o de perder todo e qualquer rumo e não conseguirmos mais identificar um fio condutor. É pois necessário que na prática teatral exista uma linha coerente e não uma "manta de retalhos" em nome de uma pseudo-abertura. Não quero privilegiar um modelo determinado. Com isto procuro apenas advogar a necessidade de uma coerência, uma coerência no processo de investigação. Evidentemente que a linha escolhida num determinado momento poderá ser posta de parte, se a prática de experimentação teatral nos provar que deveremos ancorar o nosso trabalho de investigação noutros parâmetros e equacionar assim uma outra base.

Estudo de caso
Projecto - Percursos ~~ Metodologia J. Lecoq ~~ Portugal

Tiago Porteiro ✉
Universidade de Évora, Portugal

Parti do princípio que este primeiro encontro de discussão que, em boa hora se organiza no seio da Escola de Artes, seria uma excelente oportunidade para conhecermos, de forma mais concreta, o trabalho que cada um de nós vem desenvolvendo no âmbito da Investigação e(m) Artes. É por isso que considerei que o meu melhor contributo seria o de colocar à discussão um projecto por mim desenhado: *Percursos ~~ Metodologia J. Lecoq ~~ Portugal* (2010-).

Reflectir a partir da praxis parece ser, para além do mais, uma das formas de entrar no tema. Múltiplos e diversificados serão os formatos e as concepções que podemos encontrar no campo da investigação em artes, e por isso, para melhor podermos analisar é fundamental definir, de antemão, por exemplo, o estatuto e o posicionamento do investigador, tal como o contexto em que um qualquer projecto é desenvolvido. Se me coloco à partida mais no papel de Artista, Investigador ou Pedagogo…, ou se, em termos contextuais, o projecto nasce num Ateliê, num Espaço de difusão artística, num Centro de investigação, numa Empresa ou numa Universidade, então poderemos encontrar diferenças significativas no modo como se concebe a estrutura, os objectivos, as metodologias e a apresentação dos resultados de cada um desses projectos. As intercepções entre os referênciais de enquadramento que, a título de exemplo acabo de enunciar, expandem ainda mais os formatos e as abordagens.

O projecto que passarei a apresentar foi desenhado e promovido, paralelamente, no âmbito da minha intervenção no Centro de História de Arte e Investigação Artística (CHAIA) da Universidade de Évora (EU) e no quadro da minha atuação pedagógica, na mesma Universidade, Departamento de Artes Cénicas (DAC)[1].

Elementos da estrutura

O enquadramento universitário do projecto determinou algumas das especificidades estruturais que quero aqui salientar:

– valências interdependentes – a estrutura do projecto de investigação articula formação e criação, reconhecimento e intervenção no território, reflexão crítica e diferentes meios de difusão dos resultados. Com este desenho estamos perante um projecto que se situa no domínio da investigação-ação ou investigação aplicada.

– continuidade – pretendeu-se desenhar um projecto que fosse para além do pontual. As diferentes áreas de acção aconteceriam, por etapas, ao longo de quatro anos. Com este intervalo de tempo seria possível, de forma contínua, planificar o trabalho a desenvolver, dando-lhe maior consistência e maturidade;

– formatos de apresentação dos resultados – pretendeu-se, desde o início, que a apresentação dos resultados não fosse limitada ao acto de conceber um livro ou redigir um artigo, ou seja, os objectos artísticos criados ou as aprendizagens incorporadas dos participantes deveriam também ser considerados enquanto elementos de avaliação. Ao longo do processo, haveria, no entanto, que melhor definir a estrutura e os conteúdos do(s) documento(s) a publicar, tal como os formatos das apresentações dos objectos.

[1] Importa referir, desde logo, que nem todas as tarefas inicialmente delineadas, foram até ao momento concluídas. Estamos, portanto, perante um projeto ainda em execução e que poderá ou não ser finalizado, nomeadamente, por razões de ordem financeira dos centros de investigação.

Antecedentes

Para bem definir e circunscrever a temática e o objecto de estudo do projecto, parti do seguinte pressuposto: para além do interesse pessoal seria essencial ponderar a pertinência e do contributo que o mesmo poderia trazer a uma determinada população-alvo.

Tendo como referência a minha área de intervenção – a corporalidade do actor e o movimento cénico – identifiquei no panorama do Teatro Português, a existência de um movimento em efervescência, um espaço mal conhecido e com algumas lacunas por preencher - o domínio a que se vulgarizou denominar o "Teatro do Gesto" ou "Teatro Físico". Sendo, nessa época, uma área emergente mas arredada dos circuitos do conhecimento, considerei que estava perante um território onde a universidade poderia dar o seu contribuição, ajudando, nomeadamente, a conhecer e a federar os seus intervenientes, produzindo materiais de apoio e de reflexão, organizando formações especializadas...

O levantamento inicial conduziu-nos ao método Jacques Lecoq, ou seja, apercebi-me que muitos dos intervenientes e dos interessados nesse tipo de linguagem teatral tinham como referência Lecoq. Na realidade, Jacques Lecoq é um dos mais conhecidos e importantes pensadores e pedagogos da arte do teatro do século XX, nomeadamente, quando falamos duma linguagem teatral que define o movimento como epicentro de toda uma prática e de toda uma concepção. Paralelamente, detectei que na língua Portuguesa existia pouca literatura sobre Lecoq e que, entre nós, esporádicos momentos de formação tinham sido realizados. Em termos pessoais, estar envolvido nesse projecto seria também um modo de investigar esta metodologia teatral que, até então, nunca tinha directamente estudado.

Antes de me lançar no desenho do projecto, teria de avaliar a justeza da minha hipótese, ou seja, certificar-me que haveria, efectivamente, esse público interessado em participar e envolver-se num tal desafio. O acontecimento que

organizei em parceria com o Centro Internacional de Teatro (CIT)/CASSEFAZ e o Teatro Maria Matos (2009) - um curso de formação (uma semana[2]) e um encontro de partilha e discussão com artistas e pedagogos, residentes em Portugal, que frequentaram alguma das escolas mundiais da metodologia de Jacques Lecoq – cumpriu essa função. Sendo encorajador[3] o resultado, só me restava arquitectar a ideia.

Desenho do projecto

A – Curso de especialização profissional - *Teatro do Gesto: acção física, imagem e palavra* (2010);

B – Tradução, do Francês para Português, do livro de referência de Jacques Lecoq, "Le corps poétique" (2011);

C – Seminário com ex-alunos portugueses que frequentaram, no estrangeiro, escolas da metodologia Lecoq (2012)[4];

D – Documentação do curso e do seminário (notas e reflexões críticas sobre vivências, aprendizagens, processos de criação; trajectórias pessoais, testemunhos, entrevistas; documentos audiovisuais…). Tratamento e análise crítica dos materiais produzidos nessas ações. (2010-2013);

E – Apresentação dos resultados de todas as ações (2011-14):

- apresentação pública dos projectos de criação desenvolvidos em A;
- lançamento da edição Portuguesa do Livro "Le corps poétique";

[2] O orientador deste curso, Norman Taylor, foi durante os últimos 18 anos da vida de Jacques Lecoq, o seu mais próximo colaborador. Tinha conhecido Norman Taylor (artista-pedagogo), na Ecole National des Arts du Cirque (CNAC – França). Desde logo, pensei que seria crucial dar a conhecer, em Portugal, o seu trabalho pedagógico.

[3] Para um número limite de 20 participantes houve mais de 40 interessados e no encontro de reflexão houve um número significativo de participantes que, dada a riqueza da partilha, consideraram pertinente continuar.

[4] Ao juntar esses cerca de 30 artistas portugueses que estudaram, no estrangeiro, num das escolas do método e que trabalham actualmente em Portugal, pretende-se conhecer a trajectória desses mesmo alunos, ao mesmo tempo que avaliar, por essa via, a influência entre nós da pedagogia de Lecoq. Para além do mais, pretende-se ainda que esse encontro possa contribuir para a criação de uma rede de partilha entre esses mesmos ex-alunos.

- lançamento da publicação de um ou mais documentos que reunissem os materiais tratados na ação D. O formato e as linguagens a utilizar dependeria das opções tomadas em D, tal como a decisão de juntar ou não num único documento os materiais produzidos nas duas ações equacionadas (A e C).

Concentremo-nos em alguns aspectos do curso realizado[5].

Estrutura do curso

O Curso *Teatro do Gesto: acção física, imagem e palavra* (2010), orientado por Norman Talyor e com orientação científica e logística por mim assegurada, foi promovido pelo CHAIA e pelo DAC da UE e teve como parceiros seis (6) instituições do mundo teatral Português, com credibilidade confirmada: Baal 17 (Serpa); O Teatrão (Coimbra);Teatro Oficina (Guimarães); Teatro Viriato (Viseu); Grupo de Teatro "O Bando" (Palmela); ACERT (Tondela). Cada uma destas instituições acolhia um módulo temático[6] do curso[7]. Às instituições de acolhimento caberia disponibilizar alojamento, espaço de trabalho adaptado ao desenrolar das sessões e organizar uma apresentação do projecto artístico da instituição para os participantes. Em contrapartida, teriam à sua disposição, gratuitamente, uma bolsa de 12h para poderem organizar, com o formador Norman Taylor e de acordo com as suas opções, workshops, encontros, participação em ensaios, etc. Nesta troca, contemplava-se também a possibilidade de alguns actores das companhias de acolhimento integrarem, directamente, as sessões do módulo que acolhiam.

---

[5] Como referido anteriormente e por diversos tipos de razões, algumas destas ações ainda não foram concretizadas. Por exemplo, o trabalho de tradução está, em grande medida, realizado mas aguarda financiamento para a sua publicação; igualmente, o encontro com ex-alunos ainda não se realizou pelos mesmos motivos; tanto por esta mesma razão como pela interdependência das componentes do projecto, a edição dos resultados, por via da publicação de documentos, encontrasse também condicionada.

[6] 1 – Análise do movimento ao serviço do actor; 2 – Noções fundamentais do jogo com máscara; 3 – Elementos e matérias – referências para o jogo; 4 – Animais – referência para a construção de personagens; 5 – Música, pintura e poesia; 6 – Criação e interpretação

[7] 30h/módulo X 6 módulos = 180h.

Em termos de critérios de escolhas, se olharmos para as instituições parceiras, apercebemo-nos que a sua localização[8] cobre quase todo o território nacional, tanto a Norte como a Sul, tanto interior como litoral. A escolha não foi portanto aleatória pois, para além de termos procurado instituições que pudessem ter, directa ou indirectamente, algumas afinidades com a linguagem ministrada no curso, preocupámo-nos também em diversificar as zonas geográficas de implantação.

O que nos levou, na realidade, a conceber esta formação em regime descentralizado, em parcerias com instituições que laboram, activamente no terreno?

- proporcionava-se aos participantes a viagem e um funcionamento em regime residencial, factores, por si só, susceptíveis de promover mudanças e uma estado de concentração e receptividade favoráveis às trocas e às aprendizagens;
- permitia-se aos participantes mapear, vivencialmente, instituições e companhias em funcionamento em diferentes pontos do país, o que, seguramente, iria-lhes proporcionar, para além dos conteúdos do curso, uma descoberta e aprendizagem sobre a acção concreta, artística e cultural, que se está a produzir em Portugal. Por outro lado, espectava-se que, no futuro, o estabelecimento dessas pontes entre estes participantes e estas instituições seria uma oportunidade para empreender eventuais parcerias artísticas.
- e em sentido inverso, impulsiona-se, por via da instituição universitária, a que estas instituições estivessem mais sensibilizadas e abertas a integrar, tanto na sua linguagem artística como na sua programação esta metodologia de trabalho que procurávamos ajudar a promover (nas suas dimensões artísticas, técnicas, pedagógicas….).

Na realidade, será difícil avaliar o resultados destas nossas intenções, mas o certo é que alguns pequenos sinais que, aqui e ali ficaram, dá-nos a sensação de algo ter semeado. Por exemplo, durante a formação houve, desde

[8] Deixámos propositadamente de fora os dois grandes centros de Lisboa e Porto porque seriam as cidades que os participantes conheceriam mais de perto.

logo, participantes que conseguiram apresentar os seus projectos pessoais nalgumas das instituições de acolhimento; casos houve, em que elementos das companhias de acolhimento participaram nesta formação; outros que, durante a nossa residência, integraram por completo as sessões do módulo ou então que frequentaram o workshop paralelo de sensibilização e que fazia parte da nossa parceria; poderemos ainda acrescentar que, nas discussões durante a apresentação dos projectos artísticos de cada uma das estruturas de acolhimento, casos houve em que os participantes do curso interpelaram alguns aspectos do projeto artístico dessas mesmas instituições. Levantamos assim a hipótese de considerar que esse confronto e esse olhar exteriores possam ter, de um modo ou de outro, contribuído, humildemente, para uma pequena auto-reflexão.

Enfim, as repercussões destas ações são difíceis de avaliar, mas elas só podem tornar-se reais e efectivas se um trabalho de continuidade e persistência for implementado. Canais de comunicação entre a universidade e estas estruturas criativas foram abertos, resta agora insistir e continuar.

Gostaria ainda de salientar que esta ação foi capaz de se auto-financiar. Seguramente, para que o curso merecesse o interesse de muitos candidatos[9], muito contribui este formato inovador de parceria.

Perfis dos participantes

Perante o desígnio de contribuir para a descoberta e/ou aperfeiçoamento de uma determinada linguagem teatral em Portugal, definimos como critério de seleção a diversidade dos potenciais candidatos, nomeadamente, integrar e misturar profissionais, com alunos, ex-alunos e pedagogos. Partimos do

[9] Apesar do preço da propina ser de algum modo elevado, 1000 euros. Para além dos honorários teríamos de suportar as despesas de deslocação do formador, pois tinha residência no estrangeiro. Apesar das despesas elevadas chegou-se a equacionar a possibilidade do curso produzir receitas capazes de financiar, pelo menos em parte, outras ações do projecto. Só um erro de contabilidade na cobrança dos impostos, cometido pela instituição promotora, inviabilizou essa estratégia.

princípio que esta heterogeneidade seria a melhor estratégia para promover a difusão desta metodologia de trabalho. Simultaneamente, a Universidade poderia assim vir a angariar, não só novos alunos como também cumprir a sua função de apoiar os seus formandos na transição para o mercado de trabalho.



Participantes

Houve 32 interessados, dos quais 15 foram selecionados. A este número devemos acrescentar mais 4 pessoas, a saber: o formador, o coordenador científico e de produção do projecto (eu próprio), um aluno assistente[10], que recebeu uma bolsa de iniciação à investigação (CHAIA - FCT) para recolher todos os dados do curso susceptíveis de serem documentados e um outro aluno[11], que tinha como função específica a de filmar e fotografar todas as ações da formação. Explicita-se, ainda, que dois dos participantes da formação eram provenientes de uma das companhias de acolhimento, o ACERT; uma das quais tinha também sido aluna do Departamento de Artes Cénicas.

[10] Licenciatura em Artes Cénicas da UE.

[11] Licenciatura em Artes Visuais – Multimédia da UE. Ao longo do processo, e por diferentes ordens de razões, nomeadamente técnicas, assumi eu a função de fotografar as sessões.

Projecto pedagógico e de investigação

Apresentar uma visão panorâmica das temáticas e das áreas de estudos leccionadas durante o 1.º ano da metodologia Lecoq, foi o recorte que decidimos dar a este curso. Paralelamente à leccionação propriamente dita, os alunos teriam, autonomamente mas com supervisão dos responsáveis do curso, de desenvolver:

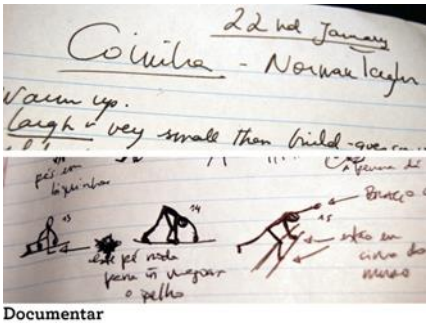
– um projecto pessoal de criação. Este projecto apelava ao sentido artístico de cada participante, ou seja, cada um deles teria de integrar nesse projecto a forma como assimilava os conhecimentos recebidos. O hiato temporal entre módulos foi concebido para promover esse tempo de integração e de criação. No início de cada um dos módulos os participantes teriam de apresentar, ao grupo, o trabalho desenvolvido. Em suma, em termos criativos, os projetos (em grupo ou individuais) eram susceptíveis de serem enriquecidos e alterados, não só com os conteúdos abordados em cada um dos módulos, com também com a discussão surgida durante a apresentação. Para além do mais, espetávamos que as diferentes "paisagens", físicas, artísticas e humanas de cada um dos locais de acolhimento, pudessem, também, vir a influenciar e a enriquecer o processo de criação de cada um dos participantes.



Processos de criação

– um levantamento documental de todo o processo de formação. Fazia parte do contrato pedagógico do curso que os participantes, ao longo desta "viagem", fossem recolhendo e elaborando todo o tipo de dados sobre as diferentes valências da formação. Por exemplo: ao nível dos conteúdos técnicos e pedagógicos - desenhos, descrição e análise dos

exercícios, indicações, comentários e reflexões, estruturação das sessões, etc; ao nível dos processos de criação - material de acompanhamento em formato audiovisual, notas pessoais do processo, esboços, explicitação e fundamentação das opções tomadas, excertos de livros de apoio utilizados,…); como também, ao nível da dimensão de encontros e reconhecimento do território - materiais e comentários sobre o local de acolhimento, comentários e reflexões recolhidas durante os encontros com os elementos das instituições de acolhimento, entrevistas, sensações sobre o território de acolhimento, tal como todo o tipo de dados sobre as vivências e as trocas pessoais estabelecidas, entre participantes, durante o período da formação.


Documentar

Ao finalizar o curso e em termos de resultados mais concretos, os participantes teriam para apresentar, publicamente, por um lado, o seu projecto artístico e por outro o seu *Caderno* de percurso – um olhar e uma reflexão crítica sobre todo processo de formação.

Na realidade, nem todos os participantes chegaram ao fim com estes objectos concluídos e organizados. Alguns projectos só foram definitivamente terminados e apresentados tempos mais tarde, como é, por exemplo, o caso do espectáculo "Sopa de Jerimu"[12]. Em termos de materiais escritos e iconográficos, só ficou em meu


Espectáculo "Sopa de Jerimu"

[12] Espectáculo produzido pela companhia Circolando, em 2013.

poder, para além do "caderno de terreno" realizado pela aluna de iniciação à investigação e dos meus próprios materiais recolhido, sobretudo, fragmentos de materiais de documentação recolhidos pelos participantes.

A publicação, que aguarda a sua concretização e que será por mim co-ordenada, lança e articula um olhar subjectivo sobre todos estes diferentes materiais que estão na minha posse.

Em suma, estamos perante uma formação artística que procura articular aprendizagens técnicas com processos autónomos de criação, vivências com investigação. Para além do mais, o encontro e a partilha que se procurou promover, edifica esta formação enquanto processo global de construção identitária, não desvinculado de práticas sociais e artísticas concretas.

Resta-me acrescentar que o todo este projecto insere-se, de forma mais específica, no campo das Artes Cénicas, pese embora o facto de acreditar que as considerações que aqui acabei de tecer possam também ser considerados em projectos doutra origem disciplinar.

INVESTIGAÇÃO EM ARQUITECTURA.
Uma aproximação metodológica

Marta Sequeira ✉
Universidade de Évora, Portugal

There are circumstances where the best or only way to shed light on a proposition, a principle, a material, a process or a function is to attempt to construct something, or to enact something, calculated explore, embody or test it.
Bruce Archer, *The Nature of Research*, 1995[1]

A investigação em arquitectura tem sido, genericamente, uma actividade teórica que tem estado afastada do âmago da disciplina, orientando-se para âmbitos complementares. São comuns as investigações analíticas – de carácter histórico, teórico, construtivo ou tecnológico –, e as teses propositivas – sobretudo no âmbito da construção e da tecnologia. Há ainda muitas investigações nesta área científica que em boa verdade encontram melhor enquadramento noutros domínios – como o das ciências sociais, para citar apenas um exemplo. No entanto, raras e quase desconhecidas são as teses com base projectual, e em que não exista contraposição nem exclusão entre teoria e prática, mas sim plena complementaridade. Esta reflexão parte então de uma pergunta que parece bastante natural e consequente em relação a este cenário: de que modo poderá ser estabelecido um novo paradigma, desmistificando e concretizando o conceito de investigação e formação avançada em arquitectura

[1] "Há circunstâncias em que a melhor ou a única maneira de clarificar um teorema, um princípio, um material, um procedimento ou um trabalho consiste em procurar construir alguma coisa, e, para a promulgar, explorar, representar ou testá-la." Bruce Archer (1995), "The Nature of Research", *Co-design, Interdisciplinary journal of design*, Janeiro, p. 6.

com base na investigação em projecto? Este almejo parece exigir o impossível: que a experiência particular da concepção arquitectónica – tradicionalmente entendida como intuitiva e irrepetível e, por isso, inefável – se transforme num veículo para o conhecimento universal. Nesse sentido, parece fundamental colocar o principal problema a enfrentar – o da necessidade de alcance do campo problemático –, o que leva a uma possível hipótese metodológica no âmbito de um curso de doutoramento.

É verdade que muito do trabalho projectual que se faz no âmbito profissional poderia ser considerado investigação ao mais alto nível académico. Mas também é verdade que outro se situa na esfera da experiência empírica, irrepetível e isolada, manifestação da consciência particular do arquitecto, atomizada e particularista. Este tipo de trabalho projectual – ainda que eventualmente possa constituir uma prática notável no âmbito profissional –, não deverá ser considerado no contexto do que deve ser uma investigação académica avançada em arquitectura[2]. Enquanto o conhecimento gerado através da investigação projectual num âmbito profissional, mas também de licenciatura e mestrado, não necessita ser ecuménico, a investigação académica doutoral ou pós-doutoral não deve ser apenas rigorosa e original, mas também relevante para a construção de um conhecimento colectivo. Já Umberto Eco, em *Como se faz uma tese em ciências humanas*, afirmou: "La ricerca deve essere utile agli altri. (…) Un lavoro è scientifico se (…) aggiunge qualcosa a quello che la comunità sapeva già e se tutti i lavori futuri sullo stesso argomento dovranno, almeno in teoria, tenerne conto. Naturalmente l'importanza scientifica è commisurata al grado di indispensabilità che il contributo esibisce."[3]. Uma vez que a arquitectura não é uma área científica autónoma – até porque isso apenas a conduziria a uma marginalização sem

[2] Ver, sobre este assunto, a descrição do terceiro mito, em Jeremy Till (2007), "What is Architectural Research? Architectural Research: Three Miths and one Model", *Building Material* Vol.17, Dublin, p. 4-10.

[3] "A pesquisa deve ser útil aos outros. (...) Um trabalho é científico se (...) acrescentar alguma coisa àquilo que a comunidade já sabia e se todos os trabalhos sobre o mesmo tema o tiverem, pelo menos em teoria, de tomar em consideração. Evidentemente, a importância científica é proporcional ao grau de indispensabilidade que o contributo exibe." ECO, Umberto (2005), *Come si fa una tesi di laurea: le materie umanistiche*, Milano, Tascabili Bompiani, pp. 53-54.

sentido[4] –, este aforismo, de carácter geral, dever-se-á aplicar, também e naturalmente, a ela.

De que modo se poderá então garantir a relevância da investigação projectual para o colectivo, no seio de um curso de doutoramento em arquitectura? Uma forma profícua poderá ser a de garantir que esta não parta de um desejo particular, subjectivo e casual, mas de um campo problemático de grande alcance definido *à priori*.

As unidades curriculares de Laboratório de Arquitectura I e II[5] do Curso de Doutoramento em Arquitectura da Universidade de Évora têm constituído, neste sentido, um espaço ensaístico. De modo a outorgar uma garantia de acuidade ao campo problemático, foi atribuído um tema à primeira edição do doutoramento [6]. *Interior – Novos Territórios* foi a matéria eleita. Através



[4] Ver, sobre este assunto, a descrição do primeiro mito, em Jeremy Till (2007), "What is Architectural Research? Architectural Research: Three Miths and one Model", cit., p. 4-10.

[5] Estas unidades curriculares têm sido dirigidas pelo Prof. João Luís Carrilho da Graça. O seu corpo docente tem sido constituído pelos seguintes docentes: João Luís Carrilho da Graça, Manuel Aires Mateus, Aurora Carapinha, Manuel Graça Dias, António Jiménez Torrecillas, Marta Sequeira e João Soares.

[6] A primeira edição está a decorrer no período temporal entre 2012 e 2015.

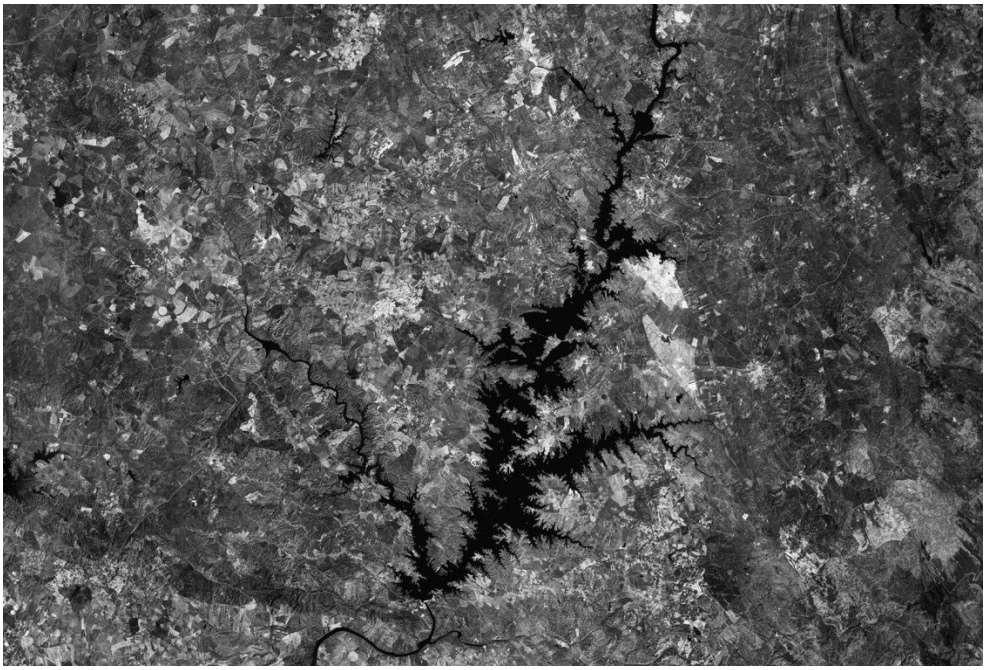
dela pretendeu-se constituir um espaço privilegiado de discussão com contributos de várias áreas disciplinares – sociologia, geografia, ordenamento do território, paisagismo, urbanismo, agronomia, política territorial, empreendedorismo – sobre os lugares de desertificação do nosso território e o desenho do seu possível destino. Ao terem como base este tema, as investigações afastaram-se automaticamente de programas prosaicos ou questões de natureza biográfica ou circunstancial, permitindo criar uma plataforma de discussão de grande alcance em que a arquitectura e a investigação em projecto surgisse como o resultado de um problema pertinente.

Em cada um dos dois primeiros semestres foram ainda definidos dois âmbitos para o trabalho. Durante o primeiro semestre, foi discutida a situação de abandono em que se encontra Monsaraz, outrora importante baluarte da defesa fronteiriça. Durante o segundo semestre, foi discutido o



impacto da barragem do Alqueva, outrora pensada como uma possível solução para o decrescimento económico da região. Os trabalhos desenvolvidos nestes âmbitos procuraram, através do projecto de arquitectura e com

colaborações pontuais de outras áreas científicas, concorrer para a resolução do problema da desertificação do Alentejo.



Águas Lavradas. Campos de cultivo hidropónico na Barragem de Alqueva, realizado por José Maria Cumbre[7], constitui um exemplo. Tem como base o facto do empreendimento da barragem de Alqueva estar em funcionamento desde 2002 e, através da sua construção, ainda não se ter conseguido inverter o modelo de desenvolvimento social e de crescimento económico da região – que continua a apresentar um progressivo aumento dos índices de desertificação e de envelhecimento, um reduzido nível de instrução, e uma fraca produtividade agrícola – ao mesmo tempo que se produziu uma drástica transformação da paisagem. Não se envolvendo na polémica sobre se a barragem deveria ou não ter sido edificada – e tomando-a como um dado adquirido –, *Águas Lavradas* propõe a utilização do plano de água não apenas como uma paisagem contemplativa ou com um escasso uso turístico, mas também como um

[7] Este trabalho consistiu numa espécie de ensaio prévio à elaboração da tese de doutoramento, intitulada *Águas Lavradas. Requalificação de territórios fragmentados pela introdução de planos de água artificiais*, neste momento em desenvolvimento na Universidade de Évora e orientada por mim e pelo Prof. João Manuel Bernardo.

território produtivo. Através da exploração agrícola em sistema de culturas hidropónicas – técnica de cultivo de plantas sem recurso ao uso do solo –, instaladas sobre o plano de água, repõe-se o uso agrícola de outrora, ao mesmo tempo que se usufrui da estabelecida reserva de água. O cultivo é realizado através de um sistema em circuito fechado onde circula uma solução líquida, com todos os elementos nutritivos necessários para o desenvolvimento das plantas. Este sistema é implementado em módulos flutuantes ancorados ao fundo da albufeira através de cabos tensionados autorreguláveis que garantem a estabilidade e permitem simultaneamente a sua adaptação às diferentes cotas do nível da água. Estima-se que a área de produção agrícola destinada à plantação de produtos hortícolas seja de cerca de 3230 hectares. Aos concelhos de Alandroal, Portel, Reguengos de Monsaraz e Mourão – privados do expectável crescimento do turismo, por um recuo no investimento neste sector –, devolve-se o seu sustento agrícola, agora com um índice de produtividade muito superior ao do sequeiro. Através deste projecto, reconfigura-se igualmente a área de marnel – a faixa compreendida entre as cotas do nível mínimo e máximo que atinge o plano de água –, bem como se substitui uma articulada e enraizada rede de percursos e caminhos – agora submersos –, por outra, aquática, permitindo voltar a unir as separadas povoações ribeirinhas. Por último, houve que atender à necessidade de transformar um processo por natureza críptico, o de projectar, numa codificação estável – em algo transmissível, através da escrita –, de modo a gerar-se um conhecimento objectivo, acessível a todos[8].

De acordo com as categorias de investigação em Arquitectura, definidas por Bruce Archer[9], e mais tarde, adaptadas por Christpher Frayling, esta investigação não se posiciona na categoria *for practice* – onde a investigação serve um propósito da prática –, nem na categoria *about practice* – onde se observam os

[8] O trabalho, que tem por base tecnologias e estudos cuja comprovação fina terá de ser feita durante a investigação subsequente, foi já apresentado e seleccionado para ser publicado numa revista científica internacional de referencia, *P+C: Proyecto y Ciudad, revista de temas de arquitectura*.

[9] Bruce Archer (1995), "The Nature of Research", cit. Ainda que este artigo apenas tenha sido publicado em 1995, de acordo com Norman, Heath and Pedgley, a teoria constante neste trabalho já tinha sido enunciada durante a década de 1970. Ver, sobre este assunto, Norman, E. Heath, R. Pedgley, O. (sem data) "The framing of a practicebased PhD in design", *Core77 Research Web Pages* (disponível na internet em http://www.core77.com/research/thesisresearch.html, acesso em Novembro de 2013).

processos da prática –, mas na categoria *through practice*, onde a prática serve um propósito da investigação[10]. Mas, ao mesmo tempo que utiliza os instrumentos do projecto – na definição do novo desenho da paisagem e dos pontos notáveis de contacto e sobreposição das duas realidades –, enquadra-se perfeitamente no que deve ser uma tese em qualquer área científica. Responde claramente às perguntas "o quê?", "para quê?", e "como?". Surge a partir de um problema pertinente e absolutamente balizado, o da transformação paisagística de uma barragem. Debruça-se sobre um objecto de estudo concreto, a Barragem de Alqueva. Tem um objectivo bem definido, o de estimular o crescimento económico e demográfico de um território ainda em depressão. Lança uma hipótese, uma conjectura, com a qual trata de oferecer uma solução para o problema colocado: a da cultura hidropónica em larguíssima escala e sobre um plano de água, e do tratamento do marnel. É claramente inovadora, uma vez que constitui um passo em frente em relação às experiências que têm sido levadas a cabo até hoje. Aventura-se na sua comprovação, sendo que a metodologia empregue é claramente a do projecto de arquitectura – naturalmente informada pelas conclusões de colaboradores especialistas em diferentes áreas disciplinares, como a história, a agronomia, o paisagismo, a biologia e a economia, interdisciplinaridade natural ao acto projectual. As hipóteses levantadas alimentam-se dos resultados obtidos através do projecto, e o projecto apoia-se claramente numa reflexão de carácter teórico. Trata-se de uma investigação-acção, que vários autores descrevem como um ""vaivém" – uma espiral dialéctica entre a acção e a reflexão, que se reúnem e se complementam. Teoria e prática surgem como as duas faces da mesma moeda.

A partir daqui, surge a questão de como é que a experiência baseada num projecto em particular pode dar lugar a um conhecimento geral, aplicável a um número indeterminado de objectos concretos. Para que se manifeste a condição universal da hipótese levantada, há então que – através de uma lógica indutiva – aludir à natureza ou essência comum a vários objectos particulares, em busca de um conhecimento sistemático. *Águas Lavradas* trata da questão

[10] Christopher Frayling (1993/4), "Research in Art and Design", *Royal College of Art Research Papers*, vol. 1, n.º 1.

económica, demográfica, paisagística e, naturalmente, arquitectónica de Alqueva. Mas também trata das questões inerentes a muitas outras barragens, nacionais ou internacionais. Esta solução, com as devidas adaptações, poderá vir a ser implementada noutros lugares com características semelhantes, uma vez que a hipótese apresentada tem a aptidão para se tornar modelar. Neste caso pode-se entender o projecto como o gérmen de uma ideia que não se esgota no espaço particular em que se manifesta, e estudar a sua aplicabilidade num espectro mais abrangente.

O campo problemático oferecido constituiu-se assim como um motor fundamental do trabalho desenvolvido, e foi ao mesmo tempo garantia de alcance científico da investigação, demonstrando-se que, desde que seja garantida esta condição, a arquitectura pode ser compreendida e descrita como um modo específico de gerar e disseminar conhecimento.

Referências bibliográficas

Archer, Bruce (1995), "The Nature of Research", *Co-design, Interdisciplinary journal of design*, Janeiro, p. 6.

Christopher Frayling (1993/4), "Research in Art and Design", *Royal College of Art Research Papers*, vol. 1, n.º 1.

Eco, Umberto (2005), *Come si fa una tesi di laurea: le materie umanistiche*, Milano, Tascabili Bompiani, pp. 53-54.

Norman, E. Heath, R. Pedgley, O. (sem data) "The framing of a practicebased PhD in design", *Core77 Research Web Pages* (disponível na internet em http://www.core77.com/research/thesisresearch.html).

Till, Jeremy (2007), "What is Architectural Research? Architectural Research: Three Miths and one Model", *Building Material* Vol.17, Dublin, p. 4-10.

Legendas das imagens

Fig. 1 – Painel de divulgação da primeira edição do Curso de Doutoramento em Arquitectura da Universidade de Évora [concepção: Pedro Oliveira; fotografia: José Manuel Fernandes]

Fig. 2 – Vista aérea de Monsaraz [Arquivo da Câmara Municipal de Monsaraz]

Fig. 3 – Ortofotomapa do território da Barragem de Alqueva

Investigação em Design: interatividade entre metodologias profissionais e científicas

Inês Secca Ruivo ✉
Universidade de Évora, Portugal

Face às diferentes perspectivas da academia sobre o que é a Investigação em Artes no contexto do Processo de Bolonha, surge um desafio comum: pensar, sistematizar, aplicar e partilhar métodos de investigação e de orientação que resultem em trabalhos cujo rigor, objetividade, racionalidade e qualidade se insiram nos cânones de uma investigação de caráter científico.

Em Design, sobretudo no que respeita ao modelo de tese teórico-prática, em que nos centraremos no presente artigo pelo facto de ser o que suscita maior debate, uma das questões de base em que assenta esta problemática sedia-se precisamente na equação das diferenças metodológicas e de resultados, alcançados e alcançáveis, através da investigação inerente à prática profissional do design *versus* investigação inerente ao trabalho científico teórico-prático em design. Apesar de em termos gerais serem processos metodológicos que diferem ao nível do ordenamento (Archer, 2007) e da natureza (Moreira da Silva, 2010), no atual artigo defende-se que são também processos metodológicos com semelhanças a nível de estrutura cuja combinação de um modo sistemático pode resultar numa vantagem orientadora do processo de investigação em si.

Ciência da investigação prática em Design

A defesa do Design como constituindo uma área do conhecimento cujo processo deve ser suportado por metodologias objetivas e racionais remonta aos anos vinte do século XX, acentuando-se nos anos sessenta com o contexto do pós segunda Grande Guerra e consequente tendência de cientificização da profissão, nomeadamente através do debate internacional do tema para o qual contribuiu significativamente a realização em Londres, em 1962, da *Conference on Systematic and Intuitive Methods in Engineering, Industrial Design, Architecture and Communications*[1], comummente referida como *Conference on Design Methods* (Cross, 2001).

Ao longo da década de sessenta e até meados de setenta, Buckminster Fuller publica uma série de obras onde defende a necessidade de uma re-volução naquilo que denomina pela primeira vez Ciências do Design (*Design Sciences*) [2]. Como referido por Cross (2001), o conceito de Buckminster Fuller de *Design Science* é, em 1965, adaptado e apresentado por Gregory na conferência O Método de Design (*The Design Method*) como sendo um processo que deve assentar em princípios de rigor, coerência e racionalização semelhantes aos do método científico. Já no final dos anos sessenta, na obra *The Sciences of the Artificial*, Herbert Simon (1969) contribui para o debate do tema, ao propor diretamente o desenvolvimento das Ciências do Design em contexto académico, mediante o ensino das metodologias das ciências naturais aos estudantes, pese embora tecer considerações relativas a diferenças entre os objetivos de ambas as áreas: “The natural sciences are concerned with how things are... design on the other hand is concerned with how things ought to

[1] Conferência sobre Métodos Sistemáticos e Intuitivos em Engenharia, Design Industrial, Arquitetura e Comunicações, organizada por John Christopher Jones e Peter Slann e decorrida no Departamento de Aeronautica do Imperial College de Londres.

[2] “No scientifically informed and popularly mandated authority existed or as yet exists which adequately comprehends the immediately developing overall world revolution in design science concepts and world scale logistical capabilities development.” (Buckminster Fuller 1965: 89).

be"[3] (*apud* Cross, 2001: 51). As propostas então surgidas, apesar de terem em comum pressupostos de crescente objetividade e racionalidade como caminhos a perseguir pelo método de design, germinam através de visões que nas décadas seguintes questionam os modelos, aplicações e implicações da "colagem" direta do método científico ao do design. Não obstante a controvérsia que se desenharia nos anos seguintes, é um facto que a década de sessenta se assume para vários autores como a da Ciência do Design (*Design Science*).

Por oposição à noção de Ciência do Design/*Design Science*, dos anos setenta em diante, prolifera a noção *Science of Design*[4] através da afirmação de perspetivas de autores[5] que defendem que, sendo o Design um mediador conceptual e operativo de diversas áreas do saber, é detentor de um universo próprio de métodos e variáveis, pelo que deve ser compreendido e sistematizado em conhecimento que derive da focagem no estudo e análise das suas próprias especificidades; como referem Wojciech Gasparski e Andrzej Strzalecki (1990): "The science of design (should be) understood, just like the science of science, has a federation of subdisciplines having design as the subject of their cognitive interests"[6] (*apud* Cross 2001: 53).

É assim delimitada uma diferença determinante entre *Design Science* e *Science of Design*, sendo o primeiro conceito defensor da proposta de aplicação do método científico ao método de design e o segundo conceito defensor da proposta de que o design assenta em métodos detentores de especificidades próprias, embora o seu estudo possa decorrer da aplicação do método científico [Cross, 2001: 53].

---

[3] "As ciências naturais estão preocupadas com a forma como as coisas são... o design por seu lado está preocupado com a forma como as coisas deveriam ser" (tradução livre).

[4] Sendo que em língua portuguesa a tradução de *Design Science* e *Science of Design* é em ambos os casos Ciência do Design, para diferenciação dos conceitos optou-se por manter no corpo de texto os termos em inglês.

[5] B. Munari (1975), B. Burdek (1977), D. Gant (1979), D. Schon (1983), N. Cross (1984), W. Gasparski/A. Strzalecki (1990), entre outros.

[6] "A ciência do design (deve ser) entendida, assim como a ciência da ciência, como uma federação de subdisciplinas que têm o design como objeto dos seus interesses cognitivos." (tradução livre).

Método de projeto em Design *versus* Método de investigação científica

Se a cientificidade do método e do estudo do Design é um tema que nasce e se desenvolve ao longo do século XX – em que a distinção entre investigação prática associada à aplicação do método de design (processo de projeto) é inequivocamente assumida como distinta de investigação científica sobre os métodos e estudos do design (teoria) –, com a introdução do Processo de Bolonha, em 1999, o tema Investigação em Design marca a entrada no século XXI com uma mudança de paradigma[7] que, até hoje, tem merecido a maior atenção por parte da comunidade científica internacional: o modelo de Tese teórico-prática.

Também promovido no contexto do Processo Bolonha há um outro factor que, não sendo comummente relacionado com os desafios inerentes ao processo de orientação de teses teórico-práticas, se entende neste artigo considerar pertinente num contexto de influência: os índices de doutorados que as instituições de ensino superior passaram a ter de enquadrar com perfil adequado ao funcionamento creditado dos seus ciclos de estudos (50% no mínimo).

Em Design, como noutras áreas de projeto, e pelas particularidades inerentes à disciplina, até 1999 a maioria dos docentes designers eram superiormente creditados pelas suas competências de experiência adquirida em contexto real, pela prática. No final do século XX, grande parte desses docentes designers vêm-se gradualmente levados a investir na formação de doutoramento como modo de tentarem garantir a continuidade da respetiva carreira docente (além da de projeto). A adaptação de um a outro processo nem sempre é linear, muito pelo facto de as lógicas inerentes a ambos os métodos serem de natureza geralmente diferente. Como refere Archer (2007):

[7] Em Portugal, o primeiro encontro internacional para debate sobre Investigação em Design no contexto do Processo de Bolonha ocorreu, em 2005, em Lisboa: Cumulus Lisbon 2005, uma parceria entre a Cumulus: European Association of Universities and Colleges of Art, Design and Media e a UNIDCOM/IADE.

> There are absolutely fundamental differences in priorities and attitudes of mind between practitioners, who are obliged to take decisive and early action, whether they are in possession of perfect information or not, and researchers, who are obliged to remain sceptical indefinitely, even when the information before them appears to be unequivocal (p. 24)[8].

Sendo os doutoramentos em Design pelo Processo de Bolonha uma realidade relativamente recente, ainda existe alguma controvérsia sobre o entendimento do que é, em que consiste, uma tese de tipo teórica-prática. Verificando-se por agora a existência de um número relativamente reduzido de doutores em design, comparativamente a outras áreas do conhecimento de tradição mais antiga, parte significativa dos docentes da área são ao mesmo tempo orientandos ou orientadores mas maioritariamente, também, profissionais do design detentores da praxis metodológica própria da área; reforçando-se desse modo a pertinência do debate sobre a natureza dos modelos metodológicos que podem subjazer à investigação científica em design.

Se compararmos as estruturas do método científico e do método de design verificamos que, em ambos os casos existe a aplicação de uma metodologia definida em função das especificidades da questão/problema a investigar, em ambos os casos também existe um processo de investigação de fundo (estado da arte/análise de fatores tecnológicos, sociais, funcionais, de mercado e de usabilidade) através do qual se definirão posteriormente as hipóteses e pressupostos conceptuais e operativos a desenvolver. Em ambos os casos se experimentam e testam resultados de validação da solução ao problema, em ambos os casos se objetiva um resultado/produto que responda à questão, ao problema, que motivou o processo de investigação e em ambos os casos se tem como objetivo a partilha e disseminação desses mesmos resultados.

---

[8] "Existem diferenças absolutamente fundamentais nas prioridades e atitudes mentais entre os profissionais, que são obrigados a tomar medidas decisivas a curto prazo, quer estejam na posse de informação perfeita ou não, e os investigadores, que são obrigados a permanecer céticos indefinidamente, mesmo quando as informações diante deles parecem ser inequívocas." (tradução livre).

Então, em que residem as diferenças estruturais entre o método de desenvolvimento de um projeto de design em contexto profissional e de um projeto de design desenvolvido em contexto de investigação científica?

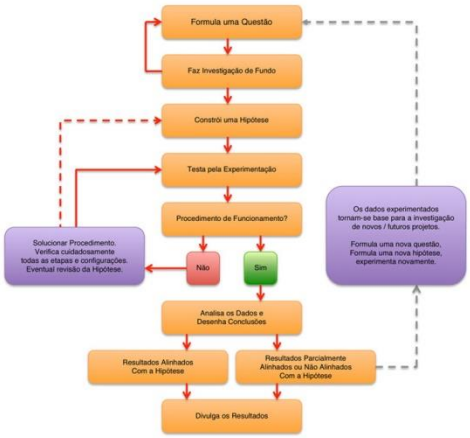


Fig. 1: Método Científico, por Amy Cowen (2013)[9]

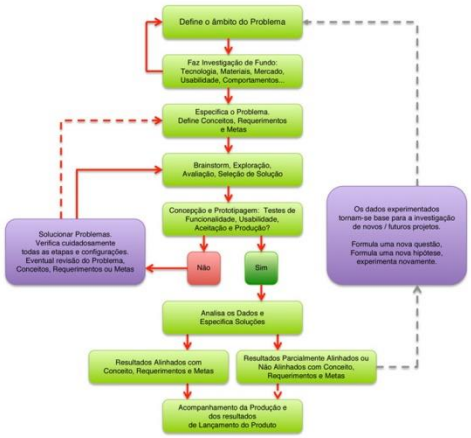


Fig. 2: Método de Design, por Inês Secca Ruivo (2013)[10]

Moreira da Silva (2010) distingue prática do design de investigação científica em design, apontando quatro diferenças de natureza metodológica entre ambos os processos: análise versus síntese; produto versus conhecimento científico; possibilidades versus probabilidades; caráter normativo baseado em preferência versus caráter empírico baseado em factos:

> A investigação trata sobretudo com a análise, enquanto que o processo de projetar em design focaliza-se na síntese. [...] O acto de desenvolver a prática em design foca-se no produto, enquanto que a investigação se foca no conhecimento de base científica; a prática procura novas possibilidades, enquanto que

[9] Fonte: Amy Cowen (2013) "Understanding the Engineering Design Process: Teachers Embracing Engineering Design" [consultado a 20 de Setembro de 2013 – 22:00]. Disponível em URL: http://www.sciencebuddies.org. Esquema do Método Científico adaptado por Cowen e graficamente adaptado por Secca Ruivo, incluindo a integração da seta de interatividade ao nível da eventual revisão da Hipótese em função da não validação de resultados.

[10] *Idem*. Esquema adaptado por Secca Ruivo com revisão e integração de conteúdos centrados no Método de Design. O esquema original de Cowen, compara o Método Científico com o Método da Engenharia do Design (Diferente do Método do Design).

> a investigação em design procura probabilidades; a prática tem um caráter normativo baseado nas preferências, pontos de vista e ideologias pessoais, enquanto que a investigação tem um caráter empírico (teste, análise), baseado em factos (p. 86).

A esta noção pode acrescentar-se que na investigação científica se pressupõe que, independentemente da área do saber, os objetivos do investigador devem incluir sempre resultados de aplicação externos e duradouros: contribuir para a geração de conhecimento que vá para além das motivações pessoais de quem atua (investigador), considerando o reverberar dos seus impactos no tempo (sociedades). Por contraponto a esta noção, e ainda considerando a perspectiva de quem atua (artista ou designer), Moreira da Silva classifica os objetivos da Arte como internos e temporais[11] e, os do Design, como externos e temporais [Moreira da Silva 2010: 85]. Externos na medida em que o produto de design se destina ao usufruto utilitário da sociedade, independentemente das motivações pessoais do designer e temporais, na medida em que o produto de design tem um ciclo de vida limitado e os processos de desenvolvimento a si associados nem sempre são originadores de novo conhecimento.

Por seu lado, Archer (2007) refere uma outra dimensão de particularidade entre os dois métodos que assenta na direção do enfoque do processo: "Design, in a certain sense, is research done backwards. Research starts with the particular, and moves towards the general. Design starts with the general and works towards the particular"[12] (p. 24). Esta concepção de Archer do Método de Design é referida por Munari (1981) como assente na noção de que "Desmontar um problema nas suas componentes significa descobrir muitos subproblemas. 'Um problema singular de *design* é um conjunto de muitos subproblemas. Cada um deles pode ser resolvido por forma a obter um campo de soluções aceitáveis'(...)" (p. 48). Esse mesmo conceito é ilustrado pelas propostas

[11] Na perspectiva da autora os objetivos das Artes, também podem ser considerados duradouros.

[12] "Design, num certo sentido, é a investigação feita de trás para a frente. A investigação começa com o particular, e move-se em direção ao general. O design começa com o geral e trabalha em direção ao particular." (tradução livre).

metodológicas da Fig. 3. Mas será ele sinónimo de que o Método de Design se inicia sem a identificação prévia de um problema? Não. Significa sim que depois de identificado o âmbito do problema (definição da questão no Método Científico) se devem cumprir as etapas necessárias de investigação, recolha de dados, análise da situação corrente (Investigação de fundo) que levem à definição objetiva dos subproblemas e metas cuja resolução permite identificar o caminho (Hipótese / Problema específico, conceito, requerimentos e metas) de resposta ao problema matriz (fases seguintes do método) por intermédio do planeamento, teste e validação de uma solução (produto ou, no caso de novos métodos, procedimentos).

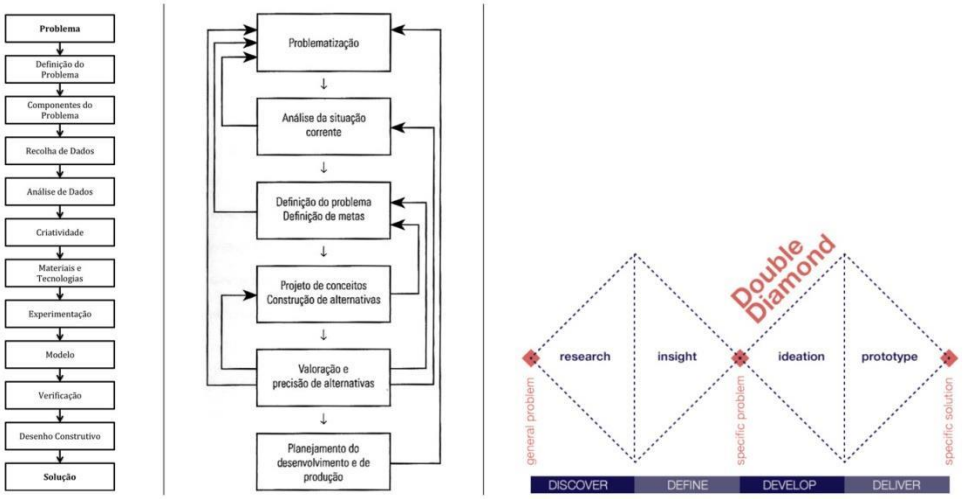


Fig. 3: Método do processo do Design, por Bruno Munari (1981)[13] – esquerda –, por Bernard E. Buerdek (2010)[14] – centro – e pelo Design Council UK (2005)[15] – direita

Se retomarmos agora os esquemas das Figuras 1 e 2 e se compararmos o que ambos os métodos implicam em termos de processo verificamos que quer

[13] Fonte: Munari 1981: 66. Adaptado graficamente pela autora.

[14] Fonte: Buerdek 2010: 255. Esquema evolutivo da proposta do mesmo autor publicada, em 1975, no artigo "Einfuhrung in die Designmethodologie" (Introdução à Metodologia do Design).

[15] Fonte: Mena Design Reseach Center (2012), "What is Design Research" [consultado a 18 de Agosto de 2013 – 11:27]. Disponível em URL: http://www.menadrc.org./#!research/c11zh. Esquema desenvolvido em 2005 pelo Design Council UK.

o Método de Design quer o Método Científico se iniciam com a identificação de uma questão/problema ou campo de problemas prévio, movendo-se em direção à sua resolução mediante o cumprimento e validação de etapas comparáveis em termos de estrutura. É certo contudo, que a grande diferença entre os métodos, tal como referido por Moreira da Silva (2010), se situa na formulação dos pressupostos que acompanham as diferentes fases do processo: "A prática do design pode envolver investigação, mas em si, a prática do design não é investigação. (...) Investigação envolve a criação de conhecimento novo, o que é diferente de acumular informação, o que não é mais do que a organização do conhecimento existente" (p. 84).

É um facto que, tal como refere Moreira da Silva, investigar "é diferente de acumular informação" pela "organização do conhecimento existente" e que, a maioria dos produtos de design lançados diariamente para o mercado não implicam a geração de novo conhecimento (tal como acontece com os de engenharia ou da industria farmacêutica). Defende-se contudo neste artigo que, o Método de Design pode compreender análise, e não apenas síntese, probabilidades, e não apenas possibilidades, e gerar novo conhecimento de caráter empírico baseado em factos, e não apenas gerar produtos assentes num "caráter normativo baseado nas preferências, pontos de vista e ideologias pessoais" do designer. Basta recordar que a Inovação e Desenvolvimento (I&D) pelo Design é, desde 2005, um factor internacionalmente reconhecido pela Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico – OCDE e pela Eurostat (2005), aquando da publicação da terceira edição do Manual de Oslo: "Design can include a wide range of activities aimed at planning and designing procedures, technical specifications and other user and functional characteristics for new products and processes. […] Some elements of industrial design should be included as R&D (…) if they are required for R&D" (p. 94).[16]

[16] "O design pode incluir um amplo leque de atividades de planificação e concepção, de especificações técnicas e outras e de características funcionais a definir para os novos produtos e processos. […] Alguns elementos do design industrial deveriam ser, sempre que necessário, considerados como atividades de I&D." (tradução livre).

Não obstante esse reconhecimento tardio por parte da OCDE, a inovação pelo Design remonta comprovadamente a diferentes momentos da História, desde Peter Behrens (1868-1940) a Jonathan Ive (n. 1967) (Secca Ruivo, 2008). É um facto também que a produção e comunicação de novos conhecimentos derivados de processos de inovação, sempre verificáveis, é um motor de desenvolvimento que contribui inequivocamente para a evolução de novo conhecimento. Assim, como ilustrado na Fig. 4, podemos constatar que pela dimensão e complexidade de equações inerentes à concepção, desenvolvimento, prototipagem, acompanhamento, lançamento e utilização do produto ou procedimento, enquanto que no Método de Design, o processo geralmente nasce da definição de um problema geral e culmina maioritariamente num resultado temporal (produto), ou duradoiro (procedimento), no Método Científico, o processo nasce da definição de uma questão específica e, mesmo que culmine num produto (uma vacina, por exemplo), tem de ser sempre mediante a validação de um processo verificável, gerador de conhecimento novo e duradouro.

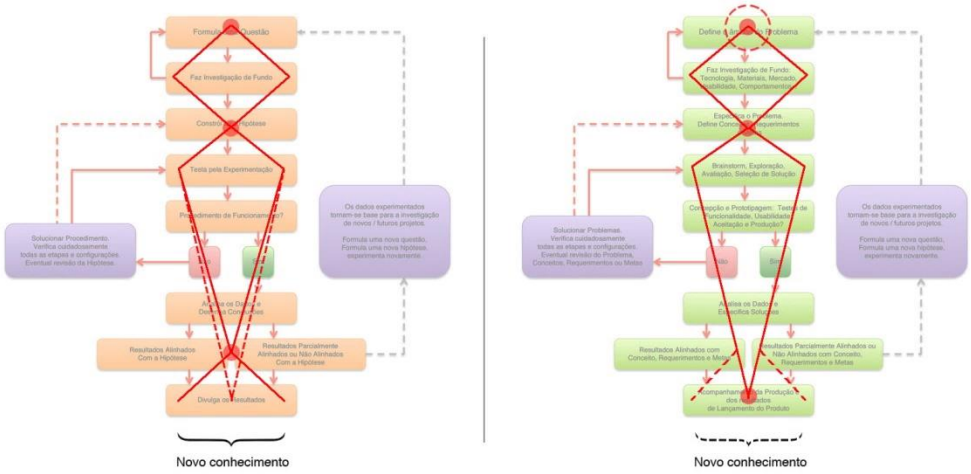


Fig. 4: Enfoque e abertura do Método Científico – esquerda – e do Método de Design – direita –, por Inês Secca Ruivo.

Método de Design e Método Científico: interatividade na Investigação Académica em Design

O Método de Design trata dos processos racionais e organizados inerentes ao estudo, concepção, desenvolvimento, teste, validação, produção e usabilidade da cultura material e/ou digital utilitária, considerando o compromisso entre as dimensões funcionais, estéticas, ergonómicas, antropométricas, lúdicas, tecnológicas, ambientais, produtivas, económicas, éticas e simbólicas dos objetos do quotidiano.

Nessa medida, sendo o designer o criador da cultura material e/ou digital utilitária do quotidiano, é também um mediador operativo e conceptual de dados e métodos provenientes de diversas áreas do conhecimento (Arte, Ciências Sociais, Ciências Naturais e Tecnologia), pelo que a sua especificidade de atuação obriga à definição e aplicação de submétodos próprios que, em função das características e das necessidades inerentes ao projeto, se podem combinar em processos de desenvolvimento de caráter racional, criativo ou misto.

No grupo dos primeiros processos (métodos racionais) enquadram-se as fases metodológicas que correspondem à análise daquilo que Secca Ruivo (2010) define como as *ponderáveis do design* (fases associadas à concepção das dimensões tecnológicas, funcionais e preço do produto, incluindo soluções de produção, utilização e fim de vida do produto, assim como as fases de teste, análise e especificação de soluções, validação, produção e lançamento do produto); no grupo dos métodos criativos (fases associadas ao estudo e concepção das dimensões estéticas e simbólicas do produto) enquadra-se o que a autora define como as *imponderáveis do design*; sendo que a maioria das fases do processo são de caráter misto pelo facto de compreenderem como obrigatória a justa combinação de fatores ponderáveis e imponderáveis (eventual problema a resolver, investigação, definição de conceitos, brainstorming, exploração, avaliação, seleção de solução, concepção, auscultação de públicos alvo, interpretação de resultados de aceitação e das fases de crescimento, estabilidade e declínio do produto):

> (...) functional factors, such as operative performances, safety or ergonomics, are, side by side with the product price, what this article calls design ponderabilities (Behavioural Level and Reflexive-Behavioural Level), i.e., they correspond to the objective and measurable objective of the product's qualitative and quantitative analysis. The factors considered design imponderabilities by the author of this article (Visceral Level and Reflexive Level) include those that, while not jeopardizing ponderable factors, are associated with aesthetics, emotions, symbols or the sensible and useful selection of materials. In other words, they include those attributes most readily perceived by the public and, as such, are more prone to variations in taste, sensitivity and trends (p. 69).[17]

Apesar de, pela sua mensurabilidade, os factores ponderáveis constituírem os que oferecem maior segurança à empresa, são por outro lado os que habitualmente exigem maior investimento financeiro. Por seu lado, e apesar do respetivo valor sobretudo qualitativo e muitas vezes subjetivo, os factores imponderáveis são os que, na maioria dos casos, representam oportunidades superiores de afirmação comercial do produto pela sua diferenciação [Secca Ruivo 2010: 69], na medida em que se relacionam diretamente com a dimensão visceral da emoção (Norman, 2004). Reconhecendo-se a importância incontornável das metodologias de projeto racionais e criativas para o processo de design, o sucesso do Método do Design é tanto quanto maior for o conhecimento do designer sobre o campo de pressupostos e aplicações de submétodos de design já testados e validados, cuja seleção, para integração em determinado momento da fase de projeto, deve ser efetuada em função da adequação do mesmo às necessidades do projeto.

---

[17] "(...) factores de ordem funcional como as prestações operativas, a segurança, ou a ergonomia são, a par das soluções tecnológicas e do preço do produto aquilo que aqui se denomina como *ponderáveis do design* (Nível Comportamental e Nível Reflexivo-Comportamental), ou seja, correspondem aos critérios objectivos e mensuráveis da análise qualitativa e quantitativa do produto. Os factores designados pela autora como *imponderáveis do design* (Nível Visceral e Nível Reflexivo) são aqueles que, não colocando em causa os *factores ponderáveis*, lhes associam a estética, a emoção, o símbolo, ou seleção sensitiva e prestativa de materiais e mensagens. Ou seja, são aqueles que constituem os atributos mais imediatamente apreendidos pelo público e, como tal, estão mais sujeitos às variações de gosto, de sensibilidade e de tendências." (tradução livre).

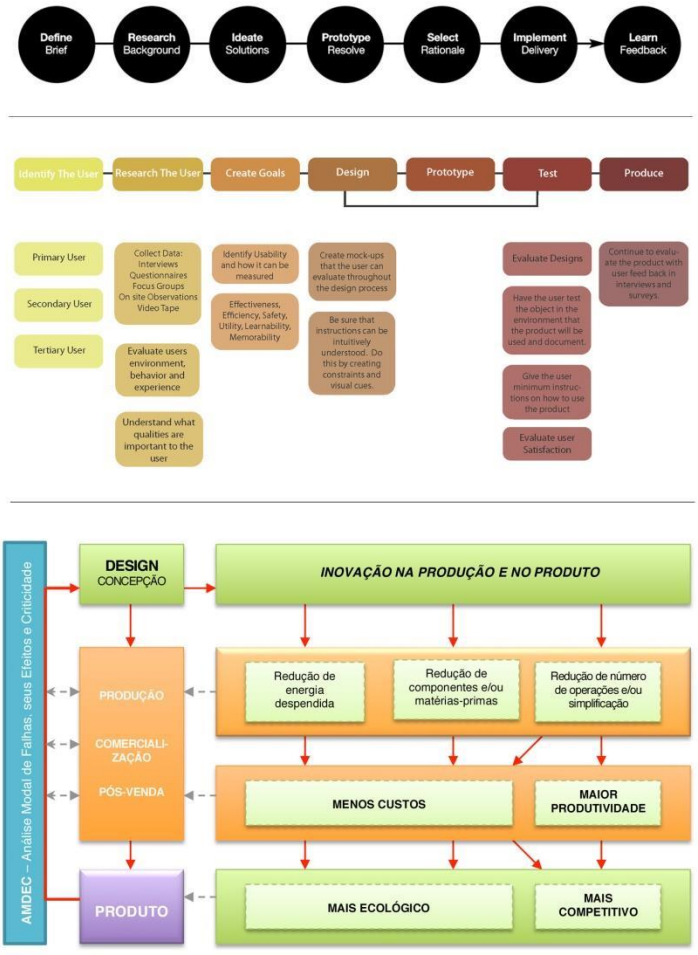


Fig. 4: Os Sete Estágios do Design (2010)[18] – em cima –, por Gavin Ambrose e Paul Harris; Sete Fases do Design Centrado no Utilizador (2010)[19] – ao centro –, por Britt Wilcox, Kyun Hur e Mary Elizabeth Miller; Inovação Tecnológica na Concepção em Design Industrial (2008)[20] – em baixo –, por Inês Secca Ruivo.

A título de exemplo, na Fig. 4, apresentam-se algumas dessas propostas. O modelo do método de Design Thinking, de Gavin Ambrose e Paul Harris, dá

[18] Fonte: Ambrose / Harris 2010: 11.

[19] Fonte: Britt Wilcox, Kyun Hur, Mary Elizabeth Miller (2010) "7 Phases of User-Centred Design: When user becomes the Co-designer" [consultado a 23 de Setembro de 2013 – 19:45]. Disponível em URL: http://kybritt.files.wordpress.com/2010/01/usercentereddesignmap1.png.

[20] Fonte: Inês Secca Ruivo 2008: 245.

enfoque ao processo de design em sete fases centradas na exploração das oportunidades de inovação pela criatividade, em compromisso com a equação de metas económicas (imponderáveis e ponderáveis). Já o modelo do método do Design Centrado no Utilizador, proposto por Britt Wilcox, Kyun Hur e Mary Elizabeth Miller, também composto por sete fases, dá ênfase ao processo de auscultação e interpretação do utilizador com vista à satisfação das suas necessidades e expectativas (tornar imponderáveis em possíveis ponderáveis). Por seu lado, o modelo do método de Inovação Tecnológica na Concepção, de Inês Secca Ruivo, centra-se na equação de fatores tecnológicos durante a concepção, com vista ao alcance de uma maior eficácia do processo produtivo e do produto, aos níveis económico e ambiental (ponderáveis). Outros modelos como os inerentes à Gestão do Design, Design para a Sustentabilidade, Design Emocional, Design Interativo, Design Inclusivo, etc., podem servir igualmente de referência complementar ao processo de design, em função dos desígnios do projeto a desenvolver e do seu contexto.

Um dos fatores que subjaz ao debate sobre o que é investigar academicamente em Design é o facto de até há cerca de uma década a maioria das teses existentes na área das Ciências do Design (Science of Design) terem sido empreendidas por investigadores de outras áreas, resultando em obras de caráter maioritariamente teórico proveniente de uma visão de *construção exterior*. Por contraponto, e apesar de se basear num processo histórico recente, a investigação académica em design pela prática é um campo de evolução em construção, contando com resultados já partilhados publicamente que abrem espaço à consolidação daquilo que Redstrom (2007) define como *possibilidade de uma evolução interior*:

> Conceptual and critical design might be said to represent a shift in attention away from the spatial object in and of itself to the ideas behind form and emergent in formation. Explicitly dealing with the materialization of concepts, such concepts become not only external or retrospective descriptions of design objects, but an integral part of the design objects as such. In this way, the concepts and theories embodied in an artifact might be differentiated from tacit or propositional knowledge (…). Critical practice seems to point to the possibility of an internal evolution – rather than external construction – of design theory.

> This opens up for a design practice that is not only an operational, but also an intellectual basis, for design research (p. 7).[21]

Rachel Cooper e Mike Press (2003), no artigo "About: Academic Design Reseach", definem que "The overall aim of design research is to develop an accessible, robust body of knowledge that enhances our understanding of design process, applications, methods and contexts"[22] (p. 1). Considerando que a investigação em design envolve uma ampla gama de disciplinas, questões e metodologias, os autores definem sete áreas principais de investigação, das quais quatro se podem enquadrar no âmbito de teses teórico-práticas:

> Design discipline-specific research such as industrial, fazhion and textil, interactive design, which may have a speciphic technical or product focus, and can include material and process research. Research into usability, applied ergonomics, ethnography, and other studies which aim to develop methods to get design closer to user needs. (...) Applied research into design problem areas, such as crime prevention, sustainability, demographic change and healthcare, which aims to develop new methods and design exemplars for dealing whith contemporary problems. Design management research which examines how design can be managed in the context of new product development, branding, environmental design and economic competitiveness (pp. 1-2).[23]

---

[21] "Pode-se dizer que o design crítico consiste num deslocamento da atenção do objecto espacial em si próprio e de si próprio para as ideias que subjazem à sua forma e que emergem na sua construção. Trata-se explicitamente da materialização de conceitos (concepções), daí que tais conceitos se tornam não apenas descrições exteriores e retrospectivas dos objetos de design, mas também parte integrante dos mesmos objetos, enquanto tal. Daí que os conceitos e as teorias materializados num artefacto possam ser diferenciados do conhecimento tácito ou proposto (...). A prática crítica parece apontar mais para a possibilidade de uma evolução interior – do que para uma construção exterior – da teoria do design, o que abre as portas a uma prática do design que não seja somente uma base operacional mas também uma base intelectual na investigação em design." (tradução livre).

[22] "O objetivo geral da investigação em design é desenvolver um corpo robusto e acessível de conhecimento que melhore a nossa compreensão do processo, aplicações, métodos e contextos do design." (tradução livre).

[23] "Investigação centrada em áreas específicas da disciplina, tais como industrial, moda e têxtil, design interativo, e que pode ter um foco numa técnica ou produto específico, e ainda incluir investigação sobre materiais ou processos. Ergonomia aplicada à investigação sobre usabilidade, etnografia ou outros estudos que visem desenvolver métodos para obter modelos de design mais próximos das necessidades do utilizador. (...) Investigação aplicada a áreas com problemas de design, como a prevenção do crime, a sustentabilidade, as

Moreira da Silva (2010) considera também quatro formas diferentes de "relacionar a *investigação* com a *prática do design*, exigindo cada uma delas diferentes contextos: (*i*) investigação através do design, (*ii*) estudo do design, (*iii*) investigação tipológica em design e (*iv*) estudo por design" (p. 87).

Independentemente da área científica investigada e da formação científica do investigador, e independentemente também do termo ou expressão que define o campo de determinada área de investigação (Ciência do Design, Método do Design, Investigação em Design, Investigação Académica em Design), é unanimemente aceite que uma investigação de caráter académico tem de resultar em conhecimento verificável como novo. Nessa medida, como processo de alcance desse desígnio, o Método Científico, com contributos de evolução que remontam ao século XIII, revela-se extremamente eficaz.

Como vimos também, e independentemente das suas variáveis interpretações e campos específicos de aplicação, o próprio Método de Design, (Figs. 2, 3 e 4) baseia a sua estrutura na do Método Científico. A identificação visível das semelhanças estruturais entre ambos os processos dificulta comummente ao designer investigador o reconhecimento das respectivas diferenças essenciais. No entanto, como vimos antes, os dois métodos diferem em pontos fundamentais. Revisitando Moreira da Silva, não é demais relembrar que: análise é diferente de síntese; produto é diferente de conhecimento científico; possibilidades é diferente de probabilidades; caráter normativo baseado em preferência é diferente de caráter empírico baseado em factos.

Assim, e não obstante as diferentes visões em torno da categorização e caracterização de possíveis tipologias de investigação teórico-prática em Design, quando nos referimos à investigação que implica projeto, deparamo-nos inevitavelmente com o desafio de fornecer ao estudante as ferramentas que lhe permitam desenvolver um pensamento sistémico de busca e encontro, com sentido lógico para si e para a comunidade científica, da metodologia geral a adotar na investigação.

---

alterações demográficas e de saúde, visando o desenvolvimento de novos métodos e exemplos de design destinados a tratar problemas contemporâneos. Investigação em Gestão do Design que incide em como o design pode ser gerido no contexto do desenvolvimento de novos produtos, branding, design ambiental e competitividade económica." (tradução livre).

Na perspetiva da autora, essa capacidade de visionamento a adquirir por parte do estudante passa pelo reconhecimento geral dos pressupostos e fases do Método Científico – incluindo noções como *questão da investigação*, *síntese*, *probabilidades*, *caráter empírico baseado em factos*, *resultados externos e duradouros* (cf. *supra*) – e pelo reconhecimento particular, e comparado, do Método do Design, sublinhando-se as suas especificidades.

Essa identificação permitirá que o estudante compreenda mais objetivamente que numa investigação académica, a questão da investigação não nasce obrigatoriamente pela identificação de um problema de projeto. Na realidade, na maioria das vezes, ela nasce da identificação intuitiva ou dedutiva de uma lacuna registada ao nível do conhecimento sobre determinado tema da área. A fase de investigação aprofundada, onde se inclui o Estado da Arte, permite ao estudante mergulhar no conhecimento já produzido sobre esse mesmo tema e validar, ou corrigir, a pertinência da questão formulada. Sendo validada, reúnem-se as condições necessárias à definição da Hipótese de resposta à questão. Numa tese teórico-prática, a hipótese de design pode consistir na especificação de um problema registado na concepção e planificação de um produto, componentes de um produto, sistema de produtos, ao nível funcional, de usabilidade, técnico ou do processo. A hipótese pode igualmente consistir na especificação de um problema ou lacuna registados ao nível da concepção e planificação de um método de design. Desse modo, tendo por base os pressupostos do método científico e das noções de construção do pensamento racional e organizado a si subjacentes, o estudante passa a partir dessa fase, inclusive, a mediar a aplicação em conjunto dos dois métodos, científico e de design, tirando partido das especificidades de cada um em função das necessidades do projeto. Nessas etapas, o estudante pode e deve recorrer à integração de métodos racionais e criativos de design, potenciadores no seu conjunto de resultados inovadores, sendo que deve registar metodicamente todo o processo de modo a que resulte num registo validável quer da metodologia por si desenvolvida, quer dos resultados. Após a fase de validação dos resultados da parte prática, e estando esta devidamente concluída, o estudante regressará ao modelo de investigação científica, centrando-se nas fases de análise de dados e de desenho das conclusões da

investigação, verificação do seu alinhamento com a hipótese e divulgação dos resultados.

Nesta proposta de orientação, considera-se que a aplicação dos pressupostos inerentes ao Método Científico devem ser cumpridos nas fases que, na Fig. 5, se encontram a laranja, e a exploração aplicada do Método do Design e submétodos devem ser aferidos às fases do processo indicadas na mesma figura, a verde.

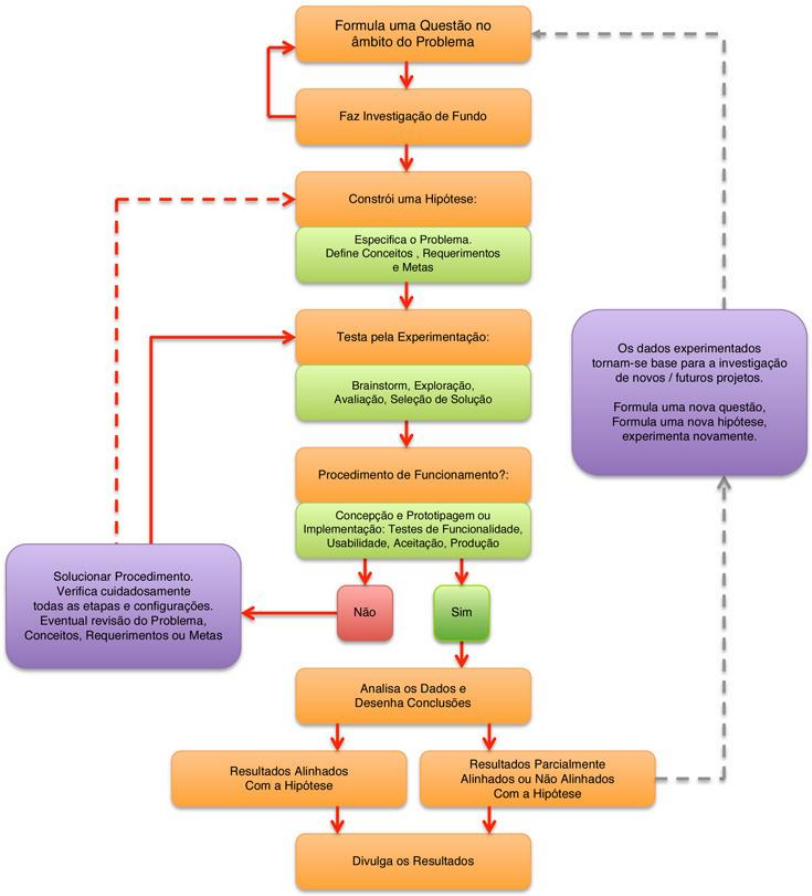


Fig. 5: Método de Investigação teórico-prática em Design, por Inês Secca Ruivo.

Como resultado, deve perseguir-se a obtenção de um produto, sistema de produtos, componente ou processo cuja planificação e concepção de

especificações técnicas, de características funcionais, de usabilidade (na dimensão cognitiva e/ou operativa), de classificação, ou metodologia resulte em novo conhecimento que responda à questão que motivou a investigação.

Referências Bibliográficas

AA.VV (2005),"Measuring Inovation Activities" *in Oslo Manual. Guidelines for Collecting and Interpreting Innovation Data* (Third Edition), Brussels: OEDC e Eurostat.

Archer, Bruce (2007), "The nature of Research into Design and Design Education", *IDATER 2007- International Conference on Design and Technology Educational Research and Curriculum Development*, Loughborough University. [consultado a 26 de Agosto de 2013 – 12:22]. Disponível em URL: http://idater.lboro.ac.uk/wp-content/uploads/AR_LP2_Bruce_Archer.pdf

Buckminster Fuller, Richard (1965), "Comprehensive Thinking" *in* John McHare (ed.) *World Design Science Decade: 1965-1975*, Phase 1 Document 3, World Resources Invetory Southern Illinois University.

Burdek, Bernard E. (2010), História, Teoria e Prática do Design de Produtos, São Paulo: Blucher.

Cooper, Rachel/Press, Mike (2003) "About: Academic Design Reseach" *Design Council* [consultado a 21 de Setembro de 2013 – 14:22]. Disponível em URL: http://www.designingbusinessexcellence.org.uk

Cowen, Amy (2013), "Understanding the Engineering Design Process: Teachers Embracing Engineering Design" *Sciencebuddies* [consultado a 20 de Setembro de 2013 – 22:00]. Disponível em URL: http://www.sciencebuddies.org/engineering-design-process/engineering-design-compare-scientific-method.shtml.

Cross, Nigel (2001), "Designerly Ways of Knowing: Design Discipline Versus Design Science" *Design Issues*, Vol. 17, Number 3, Summer.

Cross, Nigel / Naughton, John / Walker, David (1981), "Design method and scientiphic method", *Business Press*, Vol. 2, Número 4, October.

Gant D. (1979), "Design Methodology and Design Methods", *Design Methods and Theories* 13:1.

Mazé, Ramia / Redstrom, Johan (2007), "Difficult Forms: Critical Practices of Design and Research", IASDR 2007-International Congress of International Association of

Societies of Design Research. [consultado a 22 de Setembro de 2013 – 11:34]. Disponível em URL: http://eprints.sics.se/2607/1/0...es_in_design_and_research.pdf

Mena Design Reseach Center (2012), "What is Design Research" [consultado a 18 de Agosto de 2013 - 11:27]. Disponível em URL: http://www.menadrc.org./ /#!research/c11zh

Moreira da Silva, Fernando (2010), "Investigar em design versus investigar pela prática do design – um novo desafio científico" in *INGEPRO-Inovação, Gestão e Produção* Vol. 2, n.º 4.

Munari, Bruno (1981), Das coisas nascem coisas, Lisboa: Edições 70.

Norman, Donald A. (2004), Emotional Design: Why We Love (or Hate) Everyday Things, New York: Basic Books.

Secca Ruivo, Inês

(2008), Design para o futuro: O indivíduo entre o artifício e a natureza, tese Ph.D, Universidade de Aveiro. Repositório digital da Universidade de Aveiro.

(2010),"Rhetoric in Industrial Design", in *The Poster* 1:1, London: Intellect Ltd.

«Ver o pensamento a correr»: Arte, investigação e contraditórios

Sandra Leandro ✉
Universidade de Évora
Universidade Nova de Lisboa,
Instituto de História da Arte, Portugal

RESUMO A investigação em Arte é uma área com poucos anos de consciencialização no domínio académico. Esta é uma das razões que gera desconfianças, mal entendidos mútuos e perpétuas implicâncias que a fazem avançar em passada lenta. No processo de concepção do objecto artístico, a obra apresenta-se por vezes como espaço ambíguo, algo que vagueia, estrutura inexplicável, jogo aberto que permanece como enigma para muitos que o pretendem decifrar. O carácter singular da investigação em Arte, mas também da investigação sobre Arte, reclama um espaço próprio. Partindo das expressões artísticas como lugares onde se «podem viver perigos em segurança», onde se geram activos tóxicos, sensações, percepções, instrumentos de pensamento, chaves de leitura, fontes de conhecimento, importa considerar a sua natureza particular. Obstáculos da realidade actual exigem uma investigação específica. Resolvê-los pode ser um sonho técnico… Como ultrapassar alguns contraditórios? É atribuída a Platão uma frase que pode ajudar a pensar alguns caminhos: «Quem melhor conhece o instrumento não é quem o fabricou, mas quem nele toca»...

Palavras-Chave arte, investigação em arte, conhecimento, contradições.

ABSTRACT Research in Art is an area with few years of awareness in the academic fiel. This is one of the reasons that generates mistrust, misunderstandings, mutual and perpetual bickering that generates a slow progress. In the creation of the artistic object, the work presents itself sometimes as ambiguous space, something like an inexplicable structure, open game that remains as an enigma to many who wish to decipher it. The singular nature of research in art, but also research on art, claim their own space. The artistic expressions are places where we can live «dangers in security», which generate toxic assets, sensations, perceptions, tools for thinking, reading keys, sources of knowledge, and it is important to consider its particular nature. Obstacles of the current situation require a specific investigation. To solve them may be a technical dream ... How to overcome some contradictions? It is attributed to Plato a phrase that may help to think some paths: «Who knows better the instrument is not who manufactured it, but whoever touches it»...

Keywords art, research in art, knowledge, contradictions.

> *«Nós, os pintores que vivemos muito tempo, possuímos muito saber que não se pode transmitir a não ser através dos olhos».*
> Vieira da Silva in *Vieira da Silva*. Genève: Skira; Centre National des Arts Plastiques Paris, 1988, p. 18.

«Ver o pensamento a correr» é o título de um documentário dedicado a António Palolo (1946-2000), que me parece expressar o que muitas vezes acontece no processo de criação. Se hoje quisesse trilhar um caminho sereno, teria vindo apresentar os resultados dos projectos de investigação a que felizmente me dedico, mas resolvi abordar tematicamente o motivo deste encontro que é esquivo e polémico, mas que pode ser também um assunto federador, mesmo que fale dos nossos infernos.

Optei por um discurso duplo, bicéfalo: um que corre por imagens, outro que circula por palavras. A maioria das figuras apresentadas foram colocadas a par daí não serem identificadas como figuras, mas como imagens e assim entrelaço, com as margens de desvio e possibilidade, a linguagem verbal e a linguagem visual.





Imagem 1 | Paula Rego – *Mulher cão*, 1994. Pastel de óleo. Tate Gallery, London | Pormenor da capa da revista *Ilustração*, 1927.

Nunca se falou tanto de investigação como hoje, todavia, temo que esta preocupação não se relacione com questões propositivas sobre conhecimento, investigação e ensino, mas com os modelos de financiamento a que actualmente estamos sujeitos nas Universidades neste tempo ferido por uma estranha crise económica… Ao prestígio antigo desta palavra somou-se um valor financeiro que outrora estava presente de forma discreta.

Os cursos de Artes Visuais e de Design provém das Academias mais tarde Escolas de Belas-Artes e esta é uma condição que não devemos esquecer. Estabelecimentos de gentes atiradas de formas diversas para a esquisitice, o que era expectável das Academias e Escolas era que ensinassem a produzir objectos artísticos. Creio que parte da confusão que por vezes existe entre investigação, criação e produção pode ter aqui a sua origem.



Imagem 2 | Luchino Visconti – *Senso*, 1954; Composição a partir de *Senso* in http://www.iicmonaco.esteri.it/IIC_Monaco/webform/SchedaEvento.aspx?id=565



Imagem 3 | Soares dos Reis – *O desterrado*, 1872. Mármore, 178 x 68 x 73 cm. MNSR. | Soares dos Reis – *O desterrado*, 1872. Bronze, 172 x 65 x 83 cm. MC-MNAC.

As Escolas passaram a Faculdades e foram integradas nas Universidades e exigiu-se um enquadramento numa investigação formal e mensurável que faz com que grande parte "ande hoje aos *papers*". Esta fúria e sobressalto de "andar aos *papéis*", esta corrida cega para "congresseidas" supostamente cumprindo exigências de "produtividade", põe todos a escrever e poucos a ler e parece-me profundamente errada em primeiro lugar porque é um domínio que não se compadece com a precipitação, nem com informação minguada ou com acrobacias variadas. Isto não quer dizer que quem tem talento para estas actividades não o deva fazer, pelo contrário, tem é que existir uma distinção. Nem todos são chamados a ser artistas, nem todos são chamados a ser investigadores.



Imagem 4 | Nanni Moretti – *Habemus Papam*, 2011. | Fotografia de Sua Santidade o Papa Francisco.

Temo que em alguns casos se esteja a cair num regime protocolar, em que parece que se faz investigação, que se torne no fundo o refúgio de uma inexistência… Uma memória descritiva, por exemplo, não é investigação é uma memória descritiva… Não é novidade maior que o domínio da Arte seja extremamente ambíguo e dificilmente quantificável. Faz parte dos seus férteis encantos. Várias obras arriscaram e arriscam a incompreensibilidade e o ilógico. Porém, no caso da investigação não é possível ficar apenas no abtracto, porque há, ou deveria haver, uma exigência social que interrogasse que novos

conhecimentos se estão, de facto, a por em comum. Se os agentes sociais e políticos tivessem realmente em conta a dimensão cultural, ideológica, funcional, económica da Arte e do Design não iriam deixar de ter em conta o que está, ou não está, a ser feito.

Esta entrada do sistema universitário no domínio das artes teve talvez o efeito inverso ao que possivelmente se pretendia. Conservou-se evidentemente o estatuto de professor, mas menorizou-se o estatuto de criador, artista ou autor, ao impor-se a figura de investigador como uma nova e, na maioria dos casos, extremamente forçada construção de identidade.





Imagem 5 | Isabel Boaventura – *[Interior de atelier]*, 1900. Óleo s/tela, 71,5 x 58, 3 cm. Colecção CBS-EN. | Gustave Courbet – *L'atelier du peintre*, 1855. Óleo s/tela, 359 × 598 cm. Musée d'Orsay.

Ontem como hoje, não são muitos os que conciliam criação e investigação. Creio que seria vital reforçar a singularidade e o estatuto de criador, reivindicar um espaço próprio justamente porque traria efeitos benéficos ao ensino. Se finalmente se conciliasse a prática profissional e a prática académica seria de extrema utilidade para todos. Valorizar e tornar a valorizar as práticas de *atelier*, estúdio ou laboratório. Voltar de forma mais segura ao modelo oficinal de transmissão do saber fazer, tão pouco apreciado pela maioria dos conceptualistas puros, mas com a vantagem de que se pode ser conceptualista sabendo fazer. Não é só *cosa mentale*, é também coisa que se faz, que é para ver, que tem obrigação de por os olhos a mexer.



Imagem 6 | Elias Garcia Martinez | Santuário da Igreja da Misericórdia, Zaragoza.
Antes e depois da "intervenção".

Numa entrevista em 1923, Picasso afirmou que não era investigador. Apesar de se valer de algumas fontes para pintar ou esculpir, considerava que isso não era investigação pois o seu objectivo não era «recolher informação para chegar a alguma conclusão. O seu objectivo [era] fazer uma pintura e isso, segundo Picasso, não se procura, encontra-se»[1]. Para ele o artista era «um fazedor e não um investigador»[2].

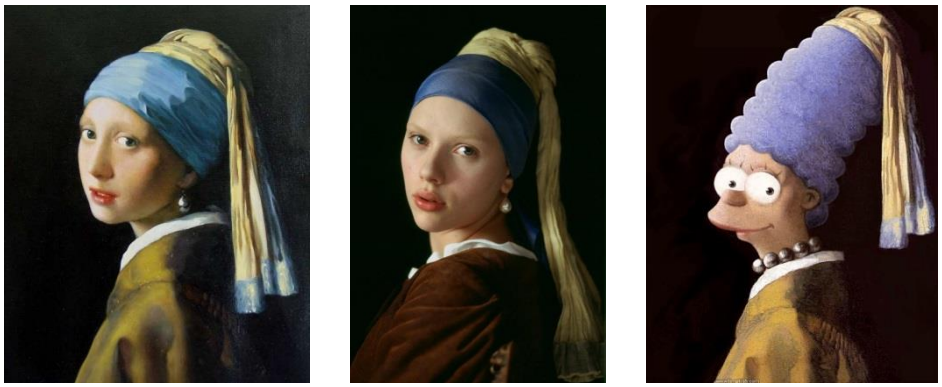


Imagem 7 | Johannes Vermeer – *Rapariga com brinco de pérola*, 1665-1666.
| Petter Webber – Scarlett Johansson in *Girl with a pearl earring*, 2003.| Marge!

[1] COSTA, Rui – *Investigação em/por design*, p. 22.
[2] Idem, *ibidem*, p. 22.

Por outro lado, Herbert Read formulou uma distinção sobre três tipos de investigação no ensino da arte: investigação para a arte; investigação sobre a arte; e investigação através da arte. Christopher Frayling no seu livro *Research in Art and Design* acrescentou o Design a estes três tipos de investigação[3].

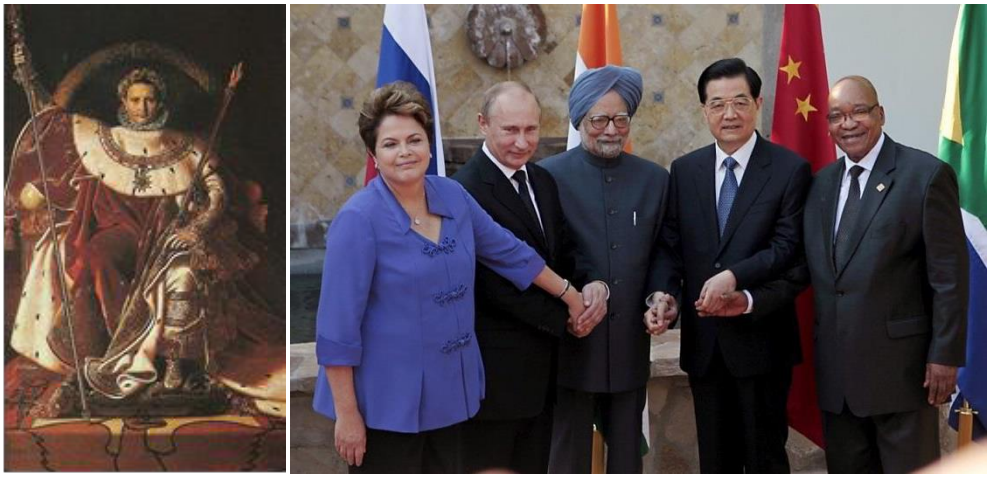


Imagem 8 | Jean Auguste Dominique Ingres – *Napoléon 1er sur le trone impérial*, 1806. Óleo s/tela, 260cm x 163 cm. Musée de l'Armée. Paris. | Fotografia dos representantes dos BRICs.

José Quaresma refere «O artista que se propõe Investigar em Arte submete-se à condição de viver duas angústias; "ruminar" o mundo a dobrar; duplicar-se em duas esferas egológicas e inventar um terceiro "eu" que religue e confira sentido à aventura investigativa que empreendeu, ou para (sic), para a qual foi impelido pelo rodado académico»[4].

António Pedro refere por seu turno: «O médico quando opera não faz investigação. O advogado quando litiga em tribunal não incorre num acto investigativo. O artista quando desempenha a sua actividade criativa não está a

[3] Idem, *ibidem*, p. 23.

[4] QUARESMA, José - «Da investigação e da ambivalência metodológica no mundo da arte». In QUARESMA, José; DIAS, Fernando Rosa; RAMOS, Juan Carlos (coord.) – *Investigação em arte: uma floresta, muitos caminhos*, vol. I. Lisboa: CIEBA, 2010, p.282.

fazer investigação, mesmo quando o trabalho que executa implica "pesquisa" e "experimentação"»[5].

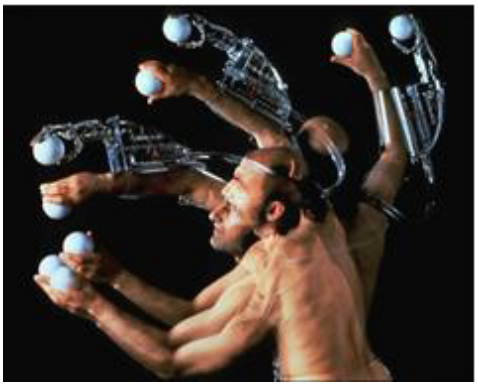




Imagem 9 | Stelarc – *Braço robótico*, 1993. | Baluarte da Pata de Aranha, Arzila.

Como não poderia deixar de ser, fazer ou não fazer investigação depende na maioria dos casos da interpretação da palavra, daí surgirem opiniões tão contraditórias.

O motor essencial de qualquer investigação é a pergunta. Quando me proponho investigar determinado fenómeno há uma permanente atitude indagadora. Quero aprofundar o saber para que se torne mais claro não só para mim, mas para todos.

[5] MARQUES, António Pedro - «Investigação em arte: linhas de horizonte». In QUARESMA, José; DIAS, Fernando Rosa; RAMOS, Juan Carlos (coord.) – *Investigação em arte: uma floresta, muitos caminhos*, vol. I. Lisboa: CIEBA, 2010, p.157.



Imagem 10 | Andrea Fraser – *Museum Highlights, A Gallery Talk*, 1989, *performance*. Philadelphia Museum of Art | Visita guiada à cidade de Graz, Áustria.

Existem diversas formas de conhecimento, dado central para o tema da investigação. O que distingue os diversos tipos de conhecimento é o método. O conhecimento popular não é menos verdadeiro que o conhecimento filosófico, mas a sua natureza é diferente. Baseia-se em estados de ânimo, é sensitivo, colhe dados imediatos, reporta-se a vivências, não é sistemático, não tem de forma directa referenciais teóricos, entre outras características[6]. O conhecimento filosófico é também valorativo. Baseia-se em hipóteses não verificáveis, mas é um conhecimento sistemático e racional que tem raiz num conjunto de postulados que passaram pelo crivo da lógica[7]. O conhecimento científico parte de factos reais, «que se podem constituir em problemas de investigação»[8]. É um conhecimento verificável através do método científico e organizado de forma sistemática em teorias. O conhecimento teológico parte de verdades de fé, mas contém uma metodologia e controlo de aspectos subjectivos[9].

Para desenvolver o conhecimento em qualquer área é necessária a intuição e a criatividade. «La intuición y la creatividad, son aspectos fundamentales, condiciones *sine qua non*, tanto en la investigación como en la

[6] AZEVEDO, Carlos Moreira de; AZEVEDO, Ana Gonçalves de – Metodologia científica. 6ª ed. Lisboa: UCE, 2003, p. 16-17.
[7] Idem, *ibidem*, p. 17.
[8] Idem, *ibidem*, p. 17.
[9] Idem, *ibidem*, p. 17.

producción artística. Lo qual no implica, que la producción artística sea entendida como investigación. Pues desde nuestro punto de vista, ésta no puede ser entendida como investigación»[10].



Imagem 11 | Mary Cassatt – *At the Opera*, 1879. Óleo s/ tela. Museum of Fine Arts, Boston. | Alfred Hitchcock – *Rear window*, 1954.

Ao investigar procura-se saber, conhecer, encontrar soluções para determinados problemas. É uma actividade que exige um método, ou seja, um caminho e portanto uma reflexão prévia que traçará um plano adequado para cada caso. O plano de trabalho é extremamente importante, permite aferir se quem o está a propor se está a transformar em agente activo na produção de saber[11]. Nunca é de mais afirmar que cada caso é um caso e que as excessivas parametrizações não costumam dar bons resultados no campo artístico. «Todos os modelos são redutores e perigosos se transpostos mecanicamente. Mas quando usados como auxiliares podem constituir-se em elementos de grande utilidade»[12].

[10] SOUZA, Bethânia; RAMOS, Juan Carlos - «De la fuerza intuitiva y sensible a la racionalidade lógica». In QUARESMA, José; DIAS, Fernando Rosa; RAMOS, Juan Carlos (coord.) – *Investigação em arte: uma floresta, muitos caminhos*, vol. I. Lisboa: CIEBA, 2010, p. 49.

[11] AZEVEDO, Carlos Moreira de; AZEVEDO, Ana Gonçalves de – *Op. cit.*, p. 16.

[12] Idem, *ibidem*, p. 17.



Imagem 12 | Cartaz da exposição *L'age du Faux* (Neuchatel, 29 Abr. 2011 - 8 Jan. 2012) | Orson Welles – *F for Fake*, 1975.

A metodologia no domínio das artes refere-se ao processo[13]. Em arte quando se começa não se sabe exactamente onde se vai chegar, os dados não se encaixam numa matriz lógica. O objecto artístico é e está em processo de formação, em construção de significado no seu fazer. Muitas vezes foge de um raciocínio intelectual, não é um produto final. Certo tipo de redacção, por exemplo, apresenta estas mesmas características, mas lidando com matéria diferente.

A investigação coloca metodologia onde a arte põe sobretudo intuição e emoção[14]. Não quero com isto dizer que a investigação não conte com a intuição e a emoção: «O que caracteriza a actividade artística não é o acto investigativo. É o acto criativo»[15]. Investigadores e criadores trazem de formas diferentes novos mundos ao mundo, ou sistematizam mundos. Por agora parece existir sobretudo uma luta surda pelo prestígio das palavras.

[13] SOUZA, Bethânia; RAMOS, Juan Carlos – *Op. cit.*, p.53.
[14] MARQUES, António Pedro – *Op. cit.*, p.150.
[15] Idem, *ibidem*, p.151.

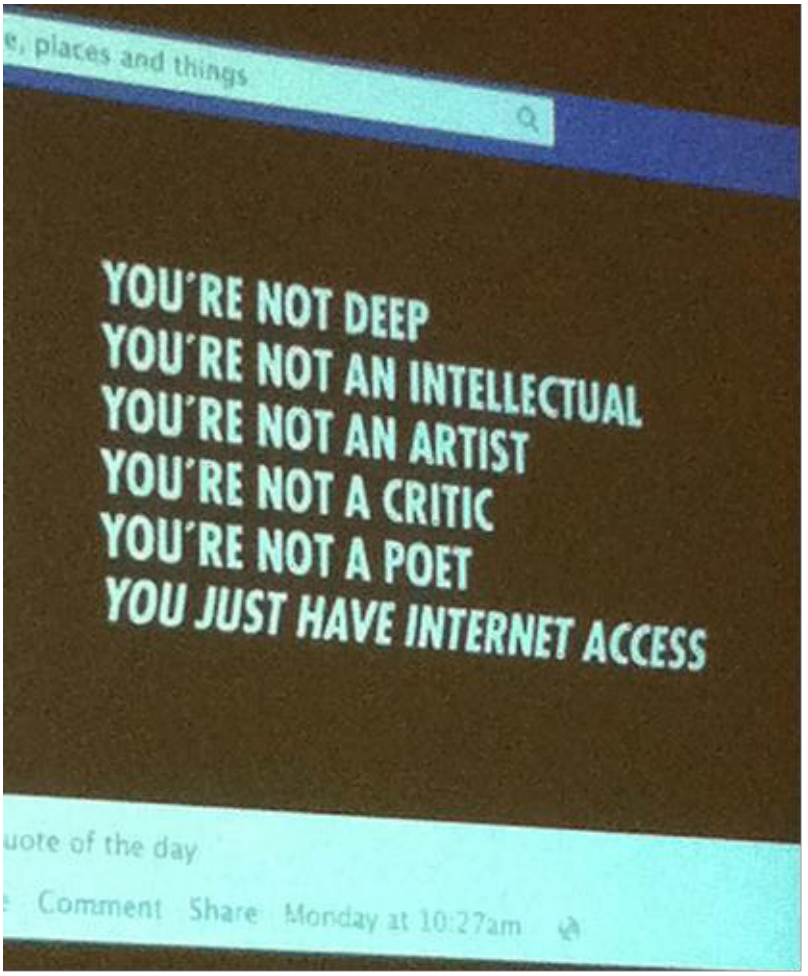


Imagem 13 | Dispositivo de Heitor Alvelos.

Parece-me importantíssimo propor que se instaurem parâmetros de avaliação distintos para criadores e investigadores. De uma forma geral, e sublinho este «de uma forma geral», creio que será mais produtivo para todos se no domínio das Artes Visuais os Professores fizerem mais exposições e escreverem menos *papers*. Os resultados não se podem escrutinar pelos mesmos processos, pois não têm os mesmos sistemas de verificação. É certo que são complexas as mecânicas do sucesso e avaliação artística, há circuitos que valorizam o artista… Quantas vezes *ser(em) reconhecido(s) pelos seus pares é ser(em) reconhecido(s) pelos mesmos bares*? Espanta-me e preocupa-me a

tranquilidade com que se aceita que, nas variadíssimas avaliações a que somos sujeitos, seja mais valorizada a publicação numa revista internacional do que numa publicação nacional, mesmo que a qualidade seja muitíssimo melhor. Não é por estar em inglês que um ensaio tem qualidade, mas a longa via da auto-menorização do que é português persiste. Se continuarmos a deixar que certo tipo de avaliação prossiga, continuaremos a trilhar um caminho conhecido…

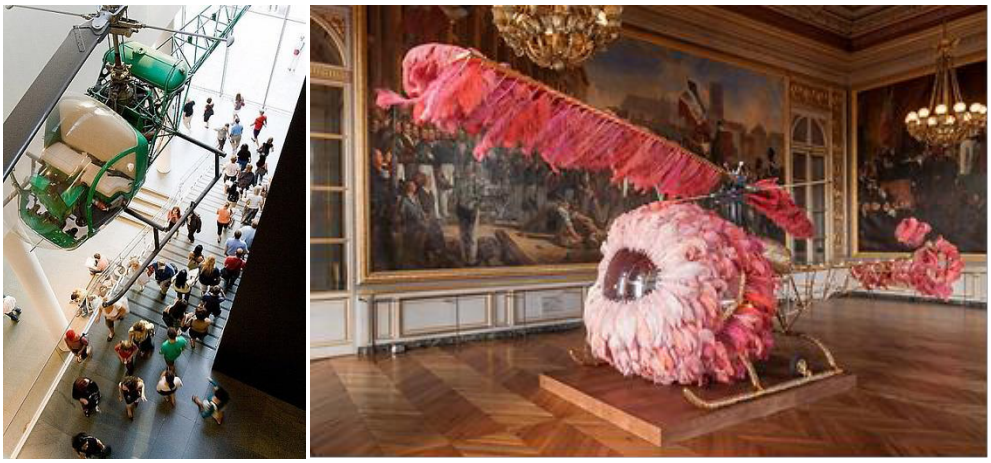


Imagem 14 | Arthur Young – *Bell* – 47D1, 1945. Alumínio, aço, e acrílico, 2813 x 302 x 1271,9 cm.| Joana Vasconcelos – *Lilicoptère*, 2012. Helicóptero Bell 47, plumas de avestruz, cristais Swarovski, folha de ouro, tinta industrial, revestimentos com pele tingida gravados com ouro fino, tapetes de Arraiolos, madeira de nogueira, pintura decorativa em imitação de madeira, passamanaria.

O conhecimento constrói-se a partir de diferentes pontos de vista. Cada um saberá também o que é mais adequado para si e, como dita o senso comum, nunca vale a pena forçar um individualista a pertencer a um grupo, ou o inverso. Todos sabemos como muitas vezes é absolutamente necessário romper as malhas normativas. A produção de conhecimento em arte pode fazer-se por diversos agentes, com diversos tipos de formação - artistas, historiadores, designers, sociólogos, antropólogos, psicólogos, entre outros. «Quem melhor conhece o instrumento não é quem o fabricou, mas quem nele

toca»... Parte do paradigma ideal e utópico da investigação é a paixão que se tem pelo objecto de estudo. Não é menorizando o saber de uns e outros, nem cultivando as perpétuas implicâncias com os Teóricos, que os Artistas revelam a sua inteligência, nem é apoucando o saber dos Artistas que os Teóricos se engrandece(m). Todos são necessários, ninguém é mais ou é menos. Continuo a acreditar numa relação simbiótica em que há lugar para cada um e em que vale a pena esbater hostilidades. A sabedoria sempre encontrou e encontrará espaço para todo o tipo de conhecimento.

UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ESCOLA DE ARTES

CHAIA
CENTRO DE HISTÓRIA DA ARTE E INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA

DEZEMBRO 2014