

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE BELAS-ARTES
FACULDADE DE LETRAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
INSTITUTO DE EDUCAÇÃO

Em colaboração com a Escola Superior de Teatro e Cinema,
a Escola Superior de Dança e a Escola Superior de Música do
Instituto Politécnico de Lisboa



SOUNDS AT AN EXHIBITION

**Uma proposta de intervenção performativa musical
para os museus de arte moderna e contemporânea**

Isabella Fabbri

Orientadores: Prof. Doutor José Bogalheiro
Prof. Doutor António de Sousa Dias

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Artes

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES
FACULDADE DE LETRAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
INSTITUTO DE EDUCAÇÃO

Em colaboração com a Escola Superior de Teatro e Cinema,
a Escola Superior de Dança e a Escola Superior de Música do
Instituto Politécnico de Lisboa



SOUNDS AT AN EXHIBITION

**Uma proposta de intervenção performativa musical
para os museus de arte moderna e contemporânea**

Isabella Fabbri

Orientadores: Prof. Doutor José Bogalheiro
Prof. Doutor António de Sousa Dias

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Artes

Júri:

Presidente: Doutora Patrícia Cristina e Silva Figueira Gouveia, Professora Associada e vogal do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Presidente do júri por nomeação do Presidente do Conselho Científico desta Faculdade, Prof. Doutor Ilídio Óscar Pereira de Sousa Salteiro, nos termos do n.º 1.1. do Despacho n.º 3426/2021, do Diário da República, 2ª série, n.º 62, de 30 de março;

Vogais:

- Doutora Helena Silva Barranha Gomes, Professora Auxiliar do Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa [1º arguente];
- Doutora Liliana Coutinho da Silva, Investigadora Integrada do Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa [2º arguente];
- Doutor Paulo Jorge Ferreira-Lopes, Professor Associado da University of Applied Sciences Mainz;
- Doutor José Bogalheiro, Professor Coordenador do Departamento de Cinema da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa [orientador].

RESUMO

O objetivo deste projeto de doutoramento é construir uma proposta de intervenção performativa que possa ser combinada com atividades culturais e educativas dedicadas aos visitantes dos museus de arte moderna e contemporânea. Tendo como protomodelo a obra *Pictures at an Exhibition* do compositor Modest Mussorgsky, o projeto de criação artística *Sounds at an Exhibition* consiste numa performance *site-specific* em forma de visita guiada com a minha participação na qualidade de performer-músico. A performance, que se baseia num processo de transposição interartística, prevê que um grupo de visitantes seja acompanhado num percurso pelas salas do museu, durante o qual os participantes são convidados a contemplar dez obras de arte previamente selecionadas, enquanto ouvem músicas interpretadas por mim, ao vivo. Desviando-se dos cânones da visita guiada, a ação performativa tem como principal objetivo fazer com que o público se aproxime da arte moderna e contemporânea através de outra forma de expressão artística – a música –, visando reformular a modalidade de fruição dos objetos artísticos expostos no museu, e portanto a relação entre o visitante e a obra de arte. O projeto tem também como objetivo: aumentar a capacidade do público para entrar em empatia com a obra; prolongar o tempo de contemplação acrescentando a dimensão musical; transformar o visitante de observador em participante; viver o museu como ponto de encontro entre as artes e como espaço de experimentação artística. A investigação, ao propor-se como um projeto teórico-prático que procura articular a prática artística com reflexões teóricas, pretende contribuir para responder à seguinte questão: como pode este tipo de performance promover uma nova modalidade de apreciar as obras de arte visual e de visitar o museu, hoje, na época da receção distraída?

Palavras-chave:

Performance; Música; Museu; Transposição Interartística; Empatia.

ABSTRACT

The purpose of this doctorate project is to build a proposal for a performative intervention that can be combined with cultural and educational activities aimed at visitors of modern and contemporary art museums. Having as protomodel the work *Pictures at an Exhibition* by the composer Modest Mussorgsky, the artistic creation project *Sounds at an Exhibition* consists of a *site-specific* performance in the shape of a guided tour with me participating as performer-musician. This performance, based on an interartistic transposition process, calls for a visitors group to be accompanied on a tour through the museum rooms, where participants are invited to admire ten previously selected artworks, all the while listening to music pieces that I play live. Moving away from the guided tour models, this performative action main goal is to make the audience fall in love with modern and contemporary art through a different artistic expression – music –, aiming to reformulate the fruition form of the artistic objects exposed at the museum, and thus, the relation between visitor and artworks. This project also aims to: increase the audience ability to empathize with the artwork; extend the contemplation length adding the musical dimension; turn the visitor from an observer into a participant; experience the museum as a meeting point between arts and as a space for artistic experimentation. The research, proposing itself as a theoretical and practical project which aims to articulate artistic practice with theoretical reflections, seeks to help answering to the question: how can this kind of performance promote a new way of appreciating the artworks and of visiting the museum, today, on an era of inattentive receiving?

Keywords:

Performance; Music; Museum; Interartistic Transposition; Empathy.

AGRADECIMENTOS

Esta investigação artística, que nasceu em França e se desenvolveu posteriormente em Itália e Portugal, foi apoiada e enriquecida por imensas pessoas, para as quais vai o meu mais sentido agradecimento.

Entre elas, desejo aqui mencionar algumas figuras fundamentais.

Todo o pessoal do Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Estrasburgo – e em particular Margaret Pfenninger –, bem como todo o pessoal do Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Trento e Rovereto – e em particular Annalisa Casagrande –, por me terem feito sentir em casa em duas prestigiadas moradas da arte e por me terem permitido transformá-las em verdadeiros laboratórios de experimentação artística. Todos os profissionais e os amigos que documentaram, através de fotografias e vídeos, as minhas aventuras, ou melhor, as nossas. Todo o público que se emocionou comigo e através de mim.

Os membros da minha família, pelo seu afeto e o seu apoio constante, e de modo particular ao meu pai, Giorgio Fabbri, que me deu amorosamente a conhecer a música e que sempre me estimulou a ser curiosa, uma exploradora da vida. A eles dedico esta investigação artística.

Philippe Geiss, um dos meus maiores mestres de música. Artista e docente criativo, poliédrico, aberto, entusiasta. Ele viu nascer esta performance e ele a dedico.

António de Sousa Dias, o meu coorientador, e José Bogalheiro, o melhor orientador que alguma vez poderia imaginar para este projeto de doutoramento. Agradeço-lhe por me ter transmitido, através da sua alma nobre, um vasto conhecimento. Ele viu nascer este texto e a ele o dedico.

À minha família

A Philippe Geiss

A José Bogalheiro

ÍNDICE

Introdução	12
1. Promenade I - O protomodelo <i>Quadros de uma Exposição</i>	17
Imagens materiais e imateriais.....	22
De <i>Quadros</i> a <i>Sounds at an Exhibition</i>	32
2. Andamento 1 - A performance <i>Sounds at an Exhibition</i>	34
O nascimento do projeto	36
A estreia.....	38
A primeira residência artística.....	42
3. Promenade II - A transposição interartística	50
As origens: a éfrase.....	52
A éfrase musical.....	53
Definição e pressupostos teóricos da transposição interartística.....	57
Estética e teoria da tradução de Friedrich Schleiermacher.....	58
Uma abordagem metodológica à transposição interartística baseada no pensamento de Friederich Schleiermacher	62
4. Andamento 2 - Metodologia da performance	65
Fase 1 – Visita ao museu e escolha das obras de arte.....	67
Fase 2 – Estudo das obras de arte	68
Fase 3 – Criação do percurso musical: a transposição	75
Fase 4 – Montagem da performance.....	78
Fase 5 – Ensaio geral no espaço do museu.....	81
Fase 6 – Realização da performance	82
5. Promenade III - Contemplar a arte hoje	84
Dispositivos de representação: margens e ecrãs	86
Representação e representado.....	88
A contemplação no âmbito da fotografia: um modelo possível	90
Contemplação performativa: animação e espelhamento	92
Conduzir a escuta.....	93
Multi-ecrãs como dispositivo de animação e espelhamento.....	94
Montagem como mecanismo para potenciar a emoção.....	96
6. Andamento 3 - A relação entre obra de arte visual e transposição musical no plano dos significados	98
O arquétipo	100
Arquétipo e migração	106
7. Andamento 4 - A relação entre obra de arte visual e transposição musical no plano dos significantes	110
Imitação	113
Paráfrase	118
8. Promenade IV - O termo performance	122
Performance como enação.....	124
Performance como ilocução	126
Performance, uma palavra-chave.....	129
9. Andamento 5 - A relação entre visitante e obra de arte visual com a presença do performer	130

Tempo.....	131
Narração.....	132
Movimento.....	133
Emoção.....	134
Empatia.....	136
Transdução.....	137
10. Promenade V - Artes performativas e museus	140
Artes performativas e necessidades dos museus	146
De que modo as artes performativas entram no museu?	149
Artes performativas e mediação	151
11. Andamento 6 - A relação entre performance e museu.....	155
Espaço mágico.....	156
Espaço ritual	157
Espaço intertextual.....	159
Espaço identitário	160
12. Andamento 7 - A interação entre os elementos.....	162
A ação mágica do performer.....	165
13. Andamento 8 - Performance entre criação artística e mediação	171
O ingrediente musical.....	174
14. Andamento 9 - Entrevista com Annalisa Casagrande	180
15. Andamento 10 - <i>Sounds at an Exhibition</i> em imagens.....	185
03/04/2016 Estrasburgo, MAMCS, salas da coleção permanente de arte contemporânea	191
21/05/2016 Estrasburgo, MAMCS, salas das coleções permanentes de arte moderna e contemporânea.....	196
14/10/2017 Rovereto, Mart, sala da coleção permanente de arte contemporânea.....	199
02/09/2018 Rovereto, Mart, sala da coleção permanente de arte moderna	203
Conclusões	206
Bibliografia.....	210

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 (a) <i>Um Judeu Rico com Chapéu de Pelo</i> e (b) <i>Um Judeu Pobre</i> , apud Michael Russ, 'Returning to the Exhibition: Mussorgsky's Pictures Reconsidered', <i>Music in Art</i> , 39.1-2 (2014), 215-236.....	24
Fig. 2 M. Mussorgsky (1874) <i>Quadros de uma Exposição/Samuel Goldenberg e Schmuÿle</i> , c. 1-2.....	25
Fig. 3 M. Mussorgsky (1874) <i>Quadros de uma Exposição/Samuel Goldenberg e Schmuÿle</i> , c. 9-10.....	26
Fig. 4 M. Mussorgsky (1874) <i>Quadros de uma Exposição/Samuel Goldenberg e Schmuÿle</i> , c. 19-20.....	26
Fig. 5 M. Mussorgsky (1874) <i>Quadros de uma Exposição/Samuel Goldenberg e Schmuÿle</i> , c. 26-29.....	27
Fig. 6 Diagrama de William J. T. Mitchell estabelecendo as diversas relações entre <i>picture</i> e <i>image</i> , apud Rose Melo Rocha, Daniel Portugal, 'Como Caçar (e Ser Caçado por) Imagens: Entrevista com W. J. T. Mitchell', <i>E-Compós</i> , 12.1 (2009).....	31
Fig. 7 Cartaz da estreia de <i>Sounds at an Exhibition</i> no MAMCS de Estrasburgo no âmbito do <i>World Saxophone Day</i> e do <i>SaxOpen, 17th World Saxophone Congress & Festival</i> (2015). Fotografia de Alba Lopez Muñoz.....	41
Fig. 8 Residência artística no MAMCS de Estrasburgo, performance para invisuais e portadores de deficiências visuais (2016). Obra de arte: Pino Pascali, <i>Cascade</i> (1966). Fotografia de Alba Lopez Muñoz.	46
Fig. 9 Residência artística no MAMCS de Estrasburgo, performance para invisuais e portadores de deficiências visuais (2016). Obra de arte: Aurélie Nemours, <i>Vigile</i> (1968). Fotografia de Alba Lopez Muñoz.	47
Fig. 10 <i>Lecture-performance</i> no âmbito da conferência internacional <i>The Museum in the Global Contemporary: Debating the Museum of Now</i> na Universidade de Leicester (2016). Fotografias de Isabella Fabbri.	49
Fig. 11 Cartaz da performance de 2 de setembro no Mart no âmbito do <i>Mart Open Day</i> (2018). Fotografia de Rocco Fidanza.	66
Fig. 12 Francesco Hayez, <i>Venere Che Scherza con Due Colombe</i> (1830). Fotografia de Agnese Stegani.....	70
Fig. 13 Luigi Bonazza, <i>La Leggenda di Orfeo / Rinascita d'Euridice / Morte d'Orfeo</i> (1905). Fotografia de Agnese Stegani.	70
Fig. 14 Medardo Rosso, <i>Bambino al Sole</i> (1891-1892). Fotografia de Agnese Stegani.	71
Fig. 15 Carlo Carrà, <i>Le Figlie di Loth</i> (1919). Fotografia de Agnese Stegani.	71
Fig. 16 Paolo Vallorz, <i>Melo Canada Sotto la Neve</i> (1986). Fotografia de Agnese Stegani.....	72
Fig. 17 Giorgio de Chirico, <i>La Matinée Angoissante</i> (1912). Fotografia de Agnese Stegani.	72
Fig. 18 Luigi Russolo, <i>Intonarumori. Frusciatore/Stropicciatore, Crepitatore, Gracidatore</i> (1914, reconstrução de 2006 por Pietro Verardo). Fotografia de Agnese Stegani.....	73
Fig. 19 Gino Severini, <i>Ritmo Plastico del 14 Luglio</i> (1913). Fotografia de Agnese Stegani.....	73
Fig. 20 Bruno Munari, <i>Otto Colori in un Quadrato</i> (1933). Fotografia de Agnese Stegani.	74
Fig. 21 Luigi Veronesi, <i>14 Variazioni di un Tema Pittorico</i> (1936). Fotografia de Agnese Stegani.....	74

Fig. 22 Ensaio geral da performance nas salas da coleção de arte moderna do Mart (2018). Obra de arte: Luigi Veronesi, <i>14 Variazioni di un Tema Pittorico</i> (1936). Fotografia de Damiano Della Torre.....	82
Fig. 23 Aurélie Nemours, <i>Vigile</i> (1968). Fotografia de Alba Lopez Muñoz.....	113
Fig. 24 S. Reich (1985) <i>New York Counterpoint/Fast</i> , c. 1-3.....	114
Fig. 25 S. Reich (1985) <i>New York Counterpoint/Fast</i> , n. 9-12.	116
Fig. 26 Claude Monet, <i>Champ d'Avoine aux Coquelicots</i> (1890). Fotografia de Alba Lopez Muñoz.....	118
Fig. 27 Após a performance nas salas da coleção de arte moderna do Mart, com Annalisa Casagrande (2018). Fotografia de Damiano Della Torre.....	180

Introdução

9 julho de 2007, Ferrara, Liceo Classico *Ludovico Ariosto*. É de manhã e tenho as mãos transpiradas, não só porque está calor, mas também porque, daí a poucos minutos, terei o exame oral de *maturità*¹. Chegou a minha vez, respiro e, impelida pela adrenalina de quem deve entrar em cena, encaminho-me para a sala onde me espera a comissão. Entre os docentes que me acompanharam nos últimos cinco anos, vislumbro alguns rostos desconhecidos: devem estar a pensar por que razão tenho um saxofone nas mãos. Entrego aos professores uma apresentação onde está brevemente descrita a tese que ilustrarei por palavras. No cabeçalho lê-se o título *Além de Tudo, a Música. A Linguagem Musical Como Essência de Toda a Arte*. Por baixo, escrevi:

Através deste percurso interdisciplinar, propus-me demonstrar que a linguagem musical está presente em todas as formas de arte. Partindo da conceção schopenhaueriana da música, que considera esta última a única arte em condições de entrar em contacto direto com o mundo das ideias, a única arte capaz de exprimir a essência das coisas, evoquei algumas personalidades importantes do mundo das artes para demonstrar que a música é uma componente imprescindível da produção artística, uma presença constante que influencia e guia as evidências específicas de cada linguagem.

Começo a falar de rajada. Avanço sem me deter, até que chega o momento que eu mais esperava, aquele em que dou lugar à música. De facto, eu decidira concluir o meu percurso com uma experiência musical que, naquele dia, pela primeira vez, partilharia em público. Inspirada pela produção e pela pesquisa artística de Wassily Kandinsky, que vê na música a arte que conseguiu manifestar o seu próprio conteúdo interior e, por isso, servir de modelo à pintura para uma renovação rumo à interioridade, propusera-me tocar, no meu instrumento, uma obra de arte sua. A ideia surgira após ter lido o seu texto fundamental *Lo Spirituale nell'Arte* [*Do Espiritual na Arte*], onde o artista reflete não só sobre a pintura, mas também sobre a arte em sentido lato, entendida antes de mais como exteriorização de um conteúdo intrínseco materializado numa forma e gerado por uma necessidade interior. Kandinsky, baseando-se na sua própria experiência de pintor,

¹ Exame de final da escola secundária, em Itália, que concede diploma.

coloca-se aqui na pele do artista investigador e auspicia uma nova arte espiritual que englobe todas as artes e que vá na direção de fazer emergir a interioridade do indivíduo, tornando-se símbolo de uma viragem, de uma nova era do espírito: «Aprofundar uma arte significa estabelecer os seus limites, ao passo que compará-la com as outras artes significa sublinhar a idêntica tensão *interior*»², escrevia o pintor. Neste texto, Kandinsky evidencia ainda as relações entre arte visual e música que são a base da sua produção pictórica: segundo o seu ponto de vista, a cor, aliás, tem um som interior próprio e a obra de arte uma dimensão temporal própria, a qual implica que deve ser descoberta passo a passo, tal como se lê uma partitura musical, ao longo de um percurso traçado pelo artista e acolhido pelo espectador capaz de entrar em empatia com a obra. Diante dos meus olhos vejo projetado na parede branca da sala o quadro *Amarelo, Vermelho, Azul*. Agarro no saxofone e, tomando como ponto de partida as analogias identificadas por Kandinsky entre estas três cores e outros tantos tipos de sons, mas também conceitos, imagens e sentimentos, improviso no instrumento uma música voltada para a obra de arte, com o objetivo de fazer emergir o seu núcleo invisível. Na altura, ainda não sabia que aquela experiência, que me levou a colocar em música uma obra de arte visual, se desenvolveria mais tarde, em 2015, numa performance *site-specific* para museus de arte moderna e contemporânea com o título *Sounds at an Exhibition*, e, agora, numa tese de doutoramento em artes que consubstancia a pesquisa que está na base desta proposta.

Elegendo como protomodelo a suite para piano *Quadros de uma Exposição* do compositor Modest Mussorgsky – que transpõe para música a experiência de uma visita a uma exposição de obras de arte –, *Sounds at an Exhibition* consiste numa performance *site-specific*, em forma de visita guiada, com a minha participação no papel de performer-música. A performance prevê que eu acompanhe um grupo de visitantes num percurso itinerante pelas salas do museu, durante o qual os participantes são convidados a contemplar dez obras de arte visual previamente selecionadas, enquanto ouvem músicas – interpretadas por mim ao vivo – que têm a finalidade de transpor para música tais artefactos. Distanciando-se da tradicional visita guiada, a ação performativa tem como principal objetivo aproximar o público da arte moderna e contemporânea através de outra forma de expressão artística – a música –, reformulando a modalidade de fruição dos

² Wassily Kandinsky, *Lo Spirituale nell'Arte* (SE, 2005), 40.

objetos artísticos expostos no museu e, assim, a relação entre o visitante e a obra, através do corpo do performer. O projeto tem também o objetivo de: desenvolver a capacidade do público de entrar em empatia com a obra; prolongar o tempo de paragem diante desta; transformar o visitante de observador em participante; viver o museu como ponto de encontro das artes e laboratório de experimentação artística. Esta pesquisa, declarando-se um projeto teórico-prático que articula a prática artística através de reflexões teóricas, deseja contribuir para responder à seguinte pergunta: como poderá este modelo de performance promover um novo modo de apreciar a obra de arte e de visitar o museu, hoje, na época do advento do visual e da receção distraída, numa época em que os visitantes passam, em média, 17 segundos diante de uma obra de arte? A estrutura do texto que se segue, ao posicionar-se como discurso performativo, espelha fielmente a estrutura da suite de Mussorgsky, protomodelo da performance: o corpo textual, de facto, alterna entre dez andamentos – os excertos da suite que representam as paragens em frente a obras de arte – e cinco *promenades* – os intermezzos musicais que representam a deslocação do observador de uma obra até outra –, ou melhor, dez secções³ que ilustram a proposta performativa – objetivos, génese, metodologia, fundamentos teórico-metafísicos – e cinco espaços de aprofundamento, onde se discutem, num quadro mais geral, algumas temáticas-chave da pesquisa. Este projeto, nascido do desejo de aproximar o mundo dos sons do mundo das cores, permite que eu me dedique a questões relevantes que dizem respeito às modalidades de fruição da arte dentro dos museus e que se interrogam sobre o possível papel que música e performance poderão desempenhar nesse contexto. Esta pesquisa constitui, por fim, também uma oportunidade de investigar temáticas importantes para mim, como o processo da transposição interartística, a existência de núcleos comuns a todas as artes, o fenómeno da entrada das artes performativas no museu, a natureza da ação do performer. O meu ponto de vista é o de uma música que quis integrar nos seus estudos musicais conhecimentos no âmbito da musicologia, da cognição musical – pedagogia, psicologia e neurociências da música – e das artes performativas: assim, a minha experiência no campo artístico, aliada à minha

³ A fim de manter uma proximidade organizativa com a obra de Mussorgsky, incluem-se no corpo do texto uma entrevista pela autora desta dissertação com Annalisa Casagrande e um capítulo constituído por documentação fotográfica. Estes capítulos documentam assim a dimensão prática da performance *Sounds at an Exhibition*.

formação acadêmica, permite-me formular aqui as bases teórico-metodológicas de uma prática que, em síntese, tem como intenção valorizar a arte através da arte.

No âmbito daquilo que definimos como pesquisa artística, área de estudo que, na última década, se tem vindo cada vez mais a desenvolver e a afirmar no contexto acadêmico, ainda que a figura do artista investigador tenha origens bem mais antigas – além de Kandinsky, pensemos, por exemplo, em Leonardo Da Vinci –, Kathrin Busch explora possíveis novas modalidades investigativas, com diferentes objetivos e abordagens. Este elas, identifica a modalidade *art as research* [arte como pesquisa], que descreve deste modo:

Outra forma de pesquisa artística é a arte que se entende a si mesma como pesquisa, no sentido em que os processos ou conclusões científicas se tornam o instrumento da arte e são usados nas obras de arte. Isto refere-se a um fenómeno específico da arte contemporânea, em particular na crítica institucional, pelo qual a pesquisa é considerada parte do processo artístico e é levada a cabo pelo próprio artista. Neste caso, a arte é, na verdade, uma forma de conhecimento. [...] a teoria é hoje interpretada como um elemento constitutivo da prática artística, e entram no processo artístico métodos científicos de pesquisa e de geração de conhecimento. Não se trata de pesquisar para produzir uma obra de arte; a obra é a pesquisa.⁴

O presente trabalho insere-se nesta abordagem investigativa, em que a produção artística é um fazer que se retroalimenta refletindo sobre si mesmo, e o artista que produz é um ser humano que se observa a existir, que se observa a criar. Este tipo de exploração nasce da necessidade interior – para usar as palavras de Kandinsky – de compreender o processo criativo e, longe de querer ser uma mera descrição de acontecimentos, tem o objetivo de transmitir a quem lê o conhecimento produzido por uma experiência artística integrada. E aqui integrada refere-se a uma abordagem unificada, holística, isto é, que envolve mais áreas do saber humano. Como sublinha Pierre-Luc Landry:

[...] a pesquisa-criação não se contenta com a autopoética. Embora os relatos de prática, de projeto ou os relatos metodológicos possam ter um grande interesse, sobretudo quando se tenta compreender o procedimento de um artista, não constituem, por esse motivo, a pesquisa-criação. O exemplo fornecido pelos textos teóricos de Kandinsky é elucidativo deste ponto de vista: a teoria emerge da prática do artista, mas não se contenta com relatá-la.⁵

⁴ Kathrin Busch, ‘Artistic Research and the Poetics of Knowledge’, *Art&Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 2.2 (2009).

⁵ Pierre-Luc Landry, ‘L’Artiste Universitaire, l’Artiste Théoricien: Vers un Paradigme Intellectuel et Artistique de Recherche-Création. L’Exemple de Wassily Kandinsky, Précurseur de la Recherche-Création’, *Nouvelle Revue Synergies Canada*, 10 (2017).

A perspectiva partilhada é a do artista que pratica, que conhece e vive o seu processo na primeira pessoa, mas que, ao mesmo tempo, sente a necessidade de transformar a sua ação em instrumento do saber, útil para si mesmo e para a comunidade – e, neste caso específico, a comunidade de visitantes e de figuras profissionais que atuam no contexto do museu de arte moderna e contemporânea, mas também a comunidade dos artistas pesquisadores interessados em experimentar novas modalidades expressivas que integrem as linguagens da arte. Neste projeto, a prática artística coincide com a própria pesquisa, entendendo a arte não como «a inútil criação de coisas que se desvanecem no vazio, mas», como afirma Kandinsky, «uma força que tem uma finalidade»⁶.

Nas páginas que se seguem, transmito os desejos, as experiências, as emoções e os conhecimentos que animaram e animam *Sounds at an Exhibition*, partindo do pressuposto de que, como escreve André Malraux, «os artistas colocam em teoria aquilo que gostariam de fazer, mas fazem aquilo que podem»⁷. A arte fala por si. As palavras, embora não criem limites, antes estimulem extensões, podem fazer emergir os conhecimentos por ela preservados, tornando-os passíveis de serem partilhados.

⁶ Wassily Kandinsky, *op. cit.*, 88.

⁷ André Malraux, *Œuvres Complètes*, vol. IV (Gallimard, 2004), 320.

1. *Promenade I - O protomodelo Quadros de uma Exposição*

A primeira *promenade*, que abre este trabalho, é totalmente centrada no protomodelo que serve de base à performance objeto da pesquisa *Sounds at an Exhibition*. De facto, a performance e o seu título inspiram-se num dos exemplos mais significativos e famosos de transposição musical de obras de arte visual da história da música: a suite para piano *Quadros de uma Exposição*, escrita em 1874 pelo compositor russo Modest Mussorgsky.

Quem era Mussorgsky e como nasceu esta obra? Modest Petrovich Mussorgsky nasceu em 1839 na Rússia, na aldeia de Karevo, numa família de proprietários rurais. Começou a aproximar-se do piano ainda muito jovem graças à mãe e continuou a estudar com o alemão Anton Herke quando a família se mudou para São Petersburgo, onde iniciou a carreira militar⁸. Em 1852 entrou para a Escola de Cadetes da Guarda Imperial, de onde saiu em 1856 com o posto de tenente, começando logo de seguida a prestar serviço. A sua carreira militar, contudo, durou muito pouco tempo: de facto, em 1858, após contactar com grandes músicos da época, como Borodin e Balakirev, abandonou tudo para se dedicar exclusivamente à música, podendo contar com o seu rendimento proveniente das terras. Em 1861, com o fim do regime da servidão da gleba, o compositor perdeu a maior parte dos seus recursos e começou a viver uma situação económica muito precária que o acompanhou durante toda a vida, a par de uma saúde instável que se agravou após a morte da mãe, em meados da década de 1860. Em 1862 Mussorgsky entrou para aquele que o crítico musical Vladimir Stasov definiu como o Grupo dos Cinco, denominação que reunia cinco músicos russos – o líder Balakirev, Borodin, Cui, Rimsky-Korsakov e obviamente Mussorgsky – empenhados em criar um novo repertório musical de cunho nacionalista e com raízes na música popular russa⁹. «Não quero apenas conhecer o povo, mas unir-me inteiramente a ele como irmão»¹⁰, escrevia Mussorgsky numa carta de junho de 1872 a Stasov, que se tornou seu mentor e grande defensor. Entre as suas maiores obras-primas contam-se o poema sinfónico *Uma Noite no Monte Calvo*,

⁸ David Brown, *Mussorgsky: His Life and Works* (Oxford University Press, 2002), 1-7.

⁹ Alberto Basso, *Storia della Musica. Vol. 3. Dal 1830 alla Fine dell'Ottocento* (UTET, 2005), 1430-1431.

¹⁰ Jay Leyda, Sergei Bertensson, eds., *The Mussorgsky Reader* (W. W. Norton & Company, 1947), 185.

a obra-prima do teatro musical russo *Boris Godunov* e a suite para piano *Quadros de uma Exposição*, composições nas quais interveio também o amigo e colega Rimsky-Korsakov, corrigindo erros e revendo a estrutura formal e harmónica com vista à publicação. Mais do que na forma e na técnica, Mussorgsky estava interessado em ir além da abordagem estritamente académica da escrita musical. Numa carta de 1872 endereçada a Stasov, escreveu: «Não sou contra as sinfonias, apenas contra os sinfonistas, conservadores incorrigíveis. [...] as fronteiras da arte são sinónimo de estagnação para a religião do artista»¹¹.

Mussorgsky compôs *Quadros de uma Exposição* em 1874 em homenagem ao amigo pintor e arquiteto russo Viktor Hartmann, que morrera repentinamente devido a um aneurisma, com apenas 39 anos, em Abramtsevo, a norte de Moscovo, no verão do ano anterior. Para o compositor foi um grande choque: ligava-os um profundo sentimento de amizade e ambos pertenciam ao grupo de intelectuais russos que aspiravam a uma arte ligada às raízes culturais da sua terra e às suas tradições. Este acontecimento não contribuiu seguramente para melhorar o estado de saúde do compositor, que se tornou cada vez mais dependente do álcool. Entre os meses de fevereiro e março de 1874, Stasov organizou uma exposição de homenagem a Hartmann na Academia Russa de Belas-Artes de São Petersburgo, onde foram exibidas cerca de 400 obras suas. Stasov descreveu assim a exposição:

Metade destes desenhos não mostra nada típico de um arquiteto. São todos esboços vivos e elegantes de um pintor de género, a maioria dos quais retrata cenas, personagens e figuras da vida do dia a dia, captados no meio de tudo o que se passa à sua volta: nas ruas, em igrejas, em catacumbas de Paris e mosteiros da Polónia, em vielas de Roma e aldeias à volta de Limoges. A arquitetura preenche a outra metade dos seus desenhos.¹²

Mussorgsky, que contribuía para a exposição emprestando algumas obras que Hartmann lhe oferecera, ficou muito impressionado com a visita, a ponto de decidir compor uma obra musical para homenagear o talento artístico do seu amigo. Traduzindo em música uma sequência de algumas das suas obras, fez assim nascer a suite para piano *Quadros de uma Exposição*, composição que permite, ainda hoje, recordar o nome de Hartmann. Como atestou Stasov:

¹¹ Michael Russ, *Mussorgsky: Pictures at an Exhibition* (Cambridge University Press, 1992), 14.

¹² *Ibid.*, 16.

Mussorgsky, que adorava Hartmann apaixonadamente e que ficou profundamente chocado com a sua morte, planeava “desenhar em música” as melhores imagens do seu falecido amigo, representando-o a passear-se pela exposição, lembrando com alegria ou tristeza o amigo falecido altamente talentoso.¹³

O manuscrito foi preparado e depois terminado no mês de junho de 1874: nessa época, Mussorgsky parecia muito lúcido, além de apaixonado pelo seu trabalho, ao contrário de outros períodos criativos muito mais lentos e atormentados. Ao chegar a cerca de metade da sua obra, escreveu a Stasov:

Hartmann está a ferver como *Boris* [*Godunov*] fervia – os sons e a ideia pairam no ar, e agora estou a engasgar-me e a ficar demasiado quente. Mal consigo rabiscar isto no papel. Estou a escrever 4 números – com boas transições (em “promenade”). [...] A minha fisionomia pode ser vista nestes intermezzos. Considero-a bem-sucedida até agora.¹⁴

Na dedicatória lê-se: «Dedicado a Vladimir Vasilievich Stasov. QUADROS DE UMA EXPOSIÇÃO. Recordação de M. Mussorgsky de Viktor Hartmann, 1874. A ti, *généralissime*, o organizador da exposição de Hartmann em memória do nosso querido Viktor»¹⁵.

Para a difusão do trabalho musical foi muito importante o contributo de Rimsky-Korsakov, que, após a morte do colega, trabalhou a fundo nas suas obras, corrigindo presumíveis erros e introduzindo algumas variações, para depois passar à publicação que, no caso de *Quadros*, aconteceu pela primeira vez em 1886. Nas edições posteriores procurou-se restituir o texto original do compositor russo do modo mais correto possível, sem introduzir alterações, até se chegar também à publicação do fac-símile do manuscrito autógrafo em 1975. Mussorgsky morreu em 1881 de ataque súbito, após ter vivido os seus últimos anos em condições muito precárias, por isso, não pôde assistir nem à primeira execução pública da sua obra – em 1891, numa versão parcial para orquestra de Mikhail Tushmalov, e em 1903, na versão original para piano –, nem pôde testemunhar o sucesso que a sua composição alcançou nos anos seguintes, sobretudo também graças à orquestração de Maurice Ravel – executada pela primeira vez em 1922 –, que fez dela uma das obras do repertório sinfónico mais executadas de sempre.

A suite evoca a visita a uma exposição de obras de arte e é composta por dez andamentos dedicados a outras tantas obras de Hartmann, intervalados por cinco

¹³ *Id.*

¹⁴ Jay Leyda, Sergei Bertensson, *op. cit.*, 271.

¹⁵ *Ibid.*, 272.

promenades que representam a deslocação do visitante – o próprio Mussorgsky – entre uma obra e outra. Essas passagens marcam o variar dos momentos musicais e conferem unidade a toda a obra. A composição pertence àquele género de suite desenvolvido ao longo do século XIX graças sobretudo a Schumann – pensemos, por exemplo, em *Carnaval* op. 9 –, que se caracterizam, não por danças, mas por um conjunto de andamentos musicais descritivos de carácter diversificado, reunidos por um tema geral e, por vezes, por melodias de ligação. Mussorgsky, em *Quadros*, evoca através da música a sua experiência de visita à exposição, gerando uma composição musical independente, mas que, ao mesmo tempo, está estritamente ligada a dez obras do seu amigo pintor, em boa parte desaparecidas. Apenas seis das obras de arte de Hartmann, atualmente conservadas, foram ligadas a andamentos da suite: a aguarela *Crias de Canário nas suas Cascas* – que se liga ao andamento *Balé dos Pintainhos nas suas Cascas de Ovos* –; as duas obras que retratam um judeu rico e um pobre, *Um Judeu Rico com Chapéu de Pelo* e *Um Judeu Pobre* – que se ligam ao andamento *Samuel Goldenberg e Schmuyle* –; o esboço de um relógio em estilo russo *A Cabana de Baba-Yaga sobre Patas de Galinha* – que corresponde a *Cabana sobre Patas de Galinha (Baba-Yaga)* –; *Catacumbas de Paris* – que corresponde a *Catacombae (Sepulcrum Romanun)* –; e a aguarela *Projeto para Porta da Cidade de Kiev* – que se relaciona com *A Grande Porta de Kiev*¹⁶. A genialidade da composição de Mussorgsky está no facto de ter criado histórias, narrações musicais a partir das obras de arte de Hartmann, como que a querer animar e prolongar no tempo, através de uma sequência de momentos musicais, os mundos captados em cada desenho ou aguarela do pintor, entre cenas populares, de fábula, históricas e da tradição russa. Os episódios musicais autónomos que compõem *Quadros de uma Exposição*, além de uma transposição narrativa de cada desenho e aguarela, parecem ser também uma representação do mundo interior do pintor: é evidente que o compositor quis aproximar-se e ligar-se aos estados de alma e aos temas que estão na base de cada uma das obras do amigo, criando um tecido musical que pudesse narrá-los. Daí resultam sugestões de grande riqueza tímbrica, rítmica e harmónica, que transformam o piano numa grande orquestra. A variedade de personagens e lugares ilustrados nos artefactos de Hartmann, que encontramos mencionados nos títulos dos andamentos da suite, permite a

¹⁶ Michael Russ, *op. cit.*, figuras 1-6.

Mussorgsky criar mundos muito diferentes entre si no espaço e no tempo, na forma e no conteúdo. O tema musical das *promenades* tem o propósito de dar uma forma unitária à composição: é a transposição musical não de um desenho de Hartmann, mas da fisionomia do compositor no ato de se deslocar de um quadro da exposição até outro. A melodia regressa ciclicamente e sempre elaborada: parece ser o espelho da transformação do observador após a contemplação de cada obra de arte. O tema destes intermezzos desaparece progressivamente para depois voltar a surgir de surpresa no último quadro musical, quase a querer testemunhar a imersão da fisionomia do compositor na obra. Já não a observa de fora, mas sim de dentro: fundiu-se completamente nela.

Segue-se a estrutura formal da suite, extraída do texto de *Mussorgsky: Pictures at an Exhibition* do musicólogo Michael Russ¹⁷:

- Promenade;
- (1) Gnomus;
- Promenade 2;
- (2) Il vecchio castello;
- Promenade 3;
- (3) Tuileries (Dispute d'enfants après jeux);
- (4) Bydlo;
- Promenade 4;
- (5) Balet nevylyupivshikhsya ptentsov;
- (6) “Samuel” Goldenberg und “Schmuyle”;
- Promenade 5;
- (7) Limoges le marché (La grande nouvelle);
- (8) Catacombæ (Sepulcrum romanum);
- (9) Izbushka na kur'ikh nozhkakh (Baba-Yaga);
- (10) Bogatyrskie vorota (vo stol'nom gorode vo Kieve).

¹⁷ *Ibid.*, 35-49.

Imagens materiais e imateriais

Imaginamos que o processo de criação de *Quadros de uma Exposição* tenha passado pelas seguintes fases. A visita à exposição organizada após a morte de Hartmann gerou em Mussorgsky a vontade de criar uma composição em memória do amigo, uma espécie de relato do seu passeio pelas salas da exposição. A ação que despoletou o processo foi, assim, a observação de algumas obras de arte. Não sabemos com certeza que desenhos e aguarelas viu na exposição de São Petersburgo e como selecionou as obras a transpor para música, mas podemos encontrar uma possível resposta na frase de Mussorgsky já citada: «A minha fisionomia pode ser vista nos intermezzos»¹⁸, onde os intermezzos se referem aos andamentos de ligação que representam o movimento do compositor pelo espaço expositivo, isto é, as *promenades*. A suite abre com o célebre tema da *promenade*, logo, com uma ação do próprio Mussorgsky, a sua aproximação à primeira obra de arte. O facto de o compositor ter querido inserir-se na composição sugere que são as *promenades*, ou seja, os movimentos do compositor, que guiam a visita à exposição e, por conseguinte, a sequência dos andamentos musicais. O compositor mostra-se nos intermezzos como a querer sublinhar que aquilo que está a contar em música se baseia numa experiência que ele viveu na primeira pessoa, num acontecimento que o impressionou e marcou. Assim, aquilo que as dez obras de arte transpostas para a suite têm em comum é o próprio Mussorgsky, ou melhor, o facto de o compositor se ter emocionado ao contemplá-las, de se ter reconhecido nelas a ponto de decidir incluí-las na sua composição em homenagem ao amigo.

Podemos imaginar que cada um dos desenhos e aguarelas selecionados por Mussorgsky, cada uma destas imagens materiais, tenha depois criado nele uma imagem mental correspondente, uma representação gerada pela mente em substituição da anterior imagem percebida. As figurações mentais geradas em Mussorgsky, de seguida, terão feito emergir outras tantas imagens musicais influenciadas pelas imagens precedentes – materiais e mentais. As imagens musicais mentais terão dado lugar, por fim, a outras imagens musicais materiais: as partituras musicais, a forma escrita da música que confirma cada detalhe de acordo com a vontade do autor. A imagem musical, por oposição à imagem a que chamaremos visual – que aqui indica uma imagem com

¹⁸ Jay Leyda, Sergei Bertensson, *op. cit.*, 271.

conteúdo estritamente visual – poderá parecer um oxímoro, mas tem a sua razão de ser. Afirmo Paolo Gozza em *L'Immagine Musicale*: «Devido a esta natureza dupla, a imagem musical ocupa lugares diferentes da música: ora num suporte material, ora na mente, ora ressoa ao ouvido, ora vive apenas no silêncio da nossa consciência, se não no inefável do Eterno»¹⁹. Nesta ótica, o processo de criação do compositor abrange assim a passagem por quatro tipos de imagens, ou seja, duas visuais – uma material e uma mental – e duas musicais – uma mental e uma material:

- 1) imagem visual material da obra de arte;
- 2) imagem visual mental da obra de arte;
- 3) imagem musical mental da composição;
- 4) imagem musical material da composição.

Este processo que, das imagens visuais, conduz às imagens musicais, reflete-se no contributo de Michael Russ, *Returning to the Exhibition: Mussorgsky's Pictures Reconsidered*²⁰, onde o musicólogo afirma que, na sua opinião, a intenção de Mussorgsky não é representar fielmente as imagens de Hartmann: de acordo com Russ, para criar a música, ele visualiza primeiro uma cena. Entre a imagem visual material – a obra de Hartmann – e a imagem musical material – a obra de Mussorgsky – insere-se assim uma imagem mental visual, que depois se torna musical.

Samuel Goldenberg e Schmuyle, o sexto andamento da suite, é um caso exemplar. O trecho está construído sobre duas imagens que são reunidas numa única composição: trata-se de duas obras de arte que não se perderam, *Um Judeu Rico com Chapéu de Pelo* e *Um Judeu Pobre* (Fig. 1), que eram propriedade do próprio Mussorgsky. É interessante observar o processo que levou o compositor à construção de uma imagem mental visual unitária correlacionada com as duas imagens visuais materiais distintas. As ilustrações dos dois homens judeus são representativas de duas classes sociais opostas: de um lado, os ricos, poderosos e seguros de si, do outro lado, os pobres, frágeis e abandonados. Para sublinhar a separação entre as personagens, no título do andamento Mussorgsky atribui ao judeu rico o nome respeitável de *Samuel*, acompanhado pelo apelido alemão *Goldenberg*, ao passo que ao judeu pobre é dado o mesmo nome, *Samuel*, mas na forma

¹⁹ Paolo Gozza, ed., *L'Immagine Musicale* (Éditions Mimésis, 2014), 7.

²⁰ Michael Russ, 'Returning to the Exhibition: Mussorgsky's Pictures Reconsidered', *Music in Art*, 39.1-2 (2014), 215-236.



Fig. 1 (a) *Um Judeu Rico com Chapéu de Pelo* e (b) *Um Judeu Pobre*, apud Michael Russ, 'Returning to the Exhibition: Mussorgsky's Pictures Reconsidered', *Music in Art*, 39.1-2 (2014), 215-236.

íídiche *Schmuyle*. Deste modo, Mussorgsky cria os pressupostos para construir uma visão clara da cena, uma imagem visual mental em que entram em jogo as figuras do rico e do pobre, do forte e do fraco. Se estes são alguns dos aspetos relativos à criação da imagem visual mental que tem a sua origem nas obras de arte, como se chega à imagem musical mental e material de *Samuel Goldenberg e Schmuyle*? No processo entram seguramente em jogo as competências de Mussorgsky como compositor dramaturgo, ou melhor, a sua capacidade de projetar representações musicais de personagens da vida real, decorrente da sua longa experiência no campo do teatro musical.

A organização formal do andamento parece claramente projetada para representar uma disputa entre duas personagens de características opostas. Estruturalmente, de facto, o andamento divide-se em três secções: à secção A contrapõe-se a secção B, a que se segue a secção C, que consiste numa sobreposição das secções A e B. Para terminar, uma coda, como vemos no esquema seguinte:

Secção A	Secção B	Secção C (A+B)	Coda
Compassos 1-8	Compassos 9-14	Compassos 15-21	Compassos 22-25
Monólogo Samuel Goldenberg	Monólogo Schmuyle	Diálogo Samuel Goldenberg e Schmuyle	Diálogo Samuel Goldenberg e Schmuyle
Si b menor	Re b menor	Si b menor / Re b menor	Si b menor

A primeira secção introduz o monólogo de Samuel Goldenberg, assinalado pela indicação de tempo *Andante. Grave-energico* (Fig. 2):



Fig. 2 M. Mussorgsky (1874) *Quadros de uma Exposição/Samuel Goldenberg e Schmuyle*, c. 1-2.

Para representar musicalmente a imponência do judeu rico, Mussorgsky usa uma linha melódica essencial não acompanhada e duplicada à oitava, caracterizada por células motívicas breves, separadas por pausas de várias durações, sustentadas por uma dinâmica geral forte e pontuadas por repetidos acentos e *sforzati*, com o objetivo de enfatizar os momentos de tensão do discurso declamatório da personagem. Em termos harmónicos, a secção baseia-se na escala menor harmónica de Si b menor com o quarto grau elevado – Mi natural –, que gera o intervalo de trítone face à fundamental. O intervalo é utilizado como elemento de dissolução da organização harmónica e reforçado pelas segundas aumentadas Re b / Mi e Sol b / La, como elementos de instabilidade, de dissonância, que contribuem para traçar com clareza a imagem musical do judeu rico. No conjunto, o avançar lento e pesado do motivo de Samuel Goldenberg confere à personagem um ar pedante, de retórica de sentido único, que não deixa espaço algum para uma possibilidade

de diálogo amigável entre duas pessoas. A secção B introduz o tema de Schmuÿle (Fig. 3), em completo contraste com o de Samuel Goldenberg:



Fig. 3 M. Mussorgsky (1874) *Quadros de uma Exposição/Samuel Goldenberg e Schmuÿle*, c. 9-10.

O episódio está marcado como *Andantino*, um tempo ligeiramente mais rápido do que o *Andante* da primeira secção. As frases musicais do judeu pobre apresentam-se como suplicantes entoações lamentosas, com um andar incessante e repetitivo. Face à melodia de Goldenberg, a de Schmuÿle é, de facto, um *continuum*, completamente desprovido de pausas. A textura, neste episódio, é composta por quatro linhas sobrepostas: a voz superior apresenta uma série de repetições rápidas em tons descendentes ornamentados por acicaturas e mordentes; as duas vozes centrais movem-se por terceiras paralelas, criando uma melodia simples e dolorosa; a voz mais grave é um pedal em $\text{Re } \flat$. Em termos harmónicos, a secção desloca-se para a tonalidade de $\text{Re } \flat$ menor. A disputa dramática de Samuel Goldenberg e Schmuÿle desenvolve-se depois na terceira secção do andamento, marcada como *Andante. Grave* (Fig. 4):



Fig. 4 M. Mussorgsky (1874) *Quadros de uma Exposição/Samuel Goldenberg e Schmuÿle*, c. 19-20.

Nesta secção os temas individuais das duas personagens, apresentados nas secções anteriores, são representados em simultâneo, um sobreposto ao outro: Schmuÿle continua

as suas suplicantes entoações no registo agudo do piano – desta vez repropostas com duplicações à oitava – e cada tempo forte da mão direita é sublinhado por um acento agudo, que gera mais tensão; o tema de Samuel Goldenberg adquire um tom mais imperioso através de frases mais longas, a presença de mais sforzandos e a sua colocação no registo grave. É de notar a organização harmónica deste episódio: ambas as personagens mantêm a sua tonalidade, o judeu rico em Si \flat menor e o pobre em Re \flat menor. Neste caso, a utilização da bitonalidade permite ao compositor ampliar a conflitualidade entre os dois protagonistas. O último acorde da secção, uma tríade aumentada acentuada (Re \flat / Fa / La), a mais dissonante e não resolutive entre as tríades do sistema tonal, simboliza a incapacidade de as personagens chegarem a um ponto de encontro. Após um momento de silêncio, é introduzida uma coda expressiva e dolorosa. Esta é composta por duas breves frases em andamento descendente, construídas sobre uma sucessão continuativa de intervalos de semitom ou de segunda aumentada (Fig. 5):



Fig. 5 M. Mussorgsky (1874) *Quadros de uma Exposição/Samuel Goldenberg e Schmuyle*, c. 26-29.

Para fechar, Mussorgsky deixa para Samuel Goldenberg a última palavra na disputa com Schmuyle, por meio da reiteração de duas afirmações poderosas, quase a descrever simbolicamente uma situação social em que a vontade dos ricos domina a dos pobres.

O que têm em comum as diversas imagens – visuais e musicais, materiais e mentais – que caracterizam o processo de construção de *Samuel Goldenberg e Schmuyle* e dos outros andamentos da suite de Mussorgsky? Em primeiro lugar, como afirma o filósofo Mauro Carbone, é importante sublinhar que as imagens materiais e mentais são

«figuras em ecrãs»²¹, com a diferença de que as primeiras pertencem à dimensão da matéria e as segundas à dimensão da mente. As imagens mentais são, como as define o psicólogo Stephen Kosslyn, «“imagens de superfície” quase pictóricas»²² que se manifestam, tal como as materiais, através de um meio de exposição espacial, ou melhor, o ecrã mental. A imagem musical mental da composição que ainda não se tornou partitura é, também ela, uma representação da mente, por conseguinte, uma imagem num ecrã. Citando novamente Paolo Gozza:

Inúmeras tradições culturais testemunham que se a imagem é aquilo através do qual se define o pensamento, então as imagens musicais não são apenas as representações figurativas de um conteúdo musical dado. Imagens musicais são também as construções da imaginação através das quais a música se dá um conteúdo sensível e se representa. Entendida neste sentido, isto é, como construção, a imagem musical assume formas não exclusivamente redutíveis às representações figurativas da música, e contribui para outros lugares do saber.²³

A imagem musical pode coincidir, então, não só com a versão escrita da música, mas também com a construção mental de uma peça, da sua estrutura, com a visão do alto de algumas das suas partes ou do conjunto. Mozart, antes de colocar preto no branco as suas composições, imaginava-as mentalmente, visualizava a sua estrutura completa e, ao mesmo tempo, escutava os seus sons:

Tudo isto incendeia a minha alma, e desde que eu não seja perturbado, o meu tema alargase, torna-se metodizado e definido, e o conjunto, embora seja longo, surge quase terminado e completo na minha mente, de tal modo que posso analisá-lo, como um bom quadro ou uma estátua bonita, num relance. Também não ouço na minha imaginação as partes sucessivamente, mas ouço-as todas ao mesmo tempo.²⁴

As quatro imagens do processo criativo de Mussorgsky, que já identificámos, têm em comum também a tensão com uma ou mais ideias temáticas, com um ou mais temas. O que despoleta o ímpeto criativo do compositor é o envolvimento emotivo gerado pelo encontro com uma obra de arte, realizada numa linguagem artística diferente da sua por outro autor, o qual, para criá-la, recorreu às suas emoções e imaginários. Como sublinham

²¹ Mauro Carbone, ‘Des Pouvoirs de l’Archi-Écran et de l’Idéologie de la “Transparence 2.0”’, em *Des Pouvoirs des Écrans* (Éditions Mimésis, 2018), 23.

²² Stephen M. Kosslyn, *Image and Mind* (Harvard University Press, 1980), 6.

²³ Paolo Gozza, *L’Immagine Musicale*, 10.

²⁴ Wolfgang A. Mozart *apud* Peter Kivy, ‘Mozart and Monotheism: An Essay in Spurious Aesthetics’, *The Journal of Musicology*, 2.3 (1983), 322-328.

Gallese e Guerra²⁵, a ação de observar o mundo e de contemplar uma imagem é um ato complexo que implica a ativação de diversas áreas do cérebro que controlam a nossa capacidade motora, os nossos sentidos, as nossas emoções: em síntese, somos, essencialmente, criaturas sinestésicas, e isto faz com que a interação com a realidade que nos rodeia no plano visual seja o resultado de um processo de integração multimodal que parte das ações do nosso corpo. Além disso, o ato de olhar para uma imagem, segundo o filósofo Alva Noë, representa um modo diferente de ver:

As imagens podem permitir-nos ver o que, de outra forma, não conseguiríamos, por estar fora da nossa vista ou longe, ou por já não existir; neste sentido, dão-nos um tipo diferente de acesso ao mundo. As imagens dão-nos uma espécie de percepção alargada, tal como os modelos, em geral, dão uma extensão do domínio do concebível. [...] O que sentimos, na verdade, é o nosso próprio modelo interno.²⁶

Podemos conjecturar que a observação das obras de Hartmann por parte de Mussorgsky acionou este mecanismo: cada obra gerou nele uma reação psicofísica que criou da imagem completada um modelo interno, que podemos relacionar com uma ou mais ideias temáticas, definidas neste trabalho como arquétipos. Como veremos na segunda *promenade*, estes imaginários desempenham um papel fundamental no processo de transposição de obras de arte visual para música. Os arquétipos, também chamados ideias-tipo ou imagens arquetípicas – que podemos ver representadas nas figuras do rico e do pobre, protagonistas do andamento *Samuel Goldenberg e Schmuyle* –, são aquilo que Jung define, como será mais tarde especificado no terceiro andamento, como imagens primordiais do inconsciente coletivo²⁷. Acrescentamos assim outra imagem ao processo criativo de Mussorgsky, o arquétipo, que consideramos ser a raiz de todas as outras imagens:

²⁵ Vittorio Gallese, Michele Guerra, ‘L’Emphathie d’une Machine’, em *Des Pouvoirs des Écrans* (Éditions Mimésis, 2018), 160-163.

²⁶ Alva Noë, *Varieties of Presence* (Harvard University Press, 2012), 110.

²⁷ Jolande Jacobi, *Complex, Archetype, Symbol in the Psychology of C. G. Jung* (Psychology Press, 1999), 38.

ARQUÉTIPO



- 1) Imagem visual material da obra de arte
- 2) Imagem visual mental da obra de arte
- 3) Imagem musical mental da composição
- 4) Imagem musical material da composição

Ampliando o campo de investigação relativo à natureza destas imagens, o que diferencia as imagens materiais das imateriais? Para responder a esta pergunta, tomamos aqui como referência o diagrama de William J. T. Mitchell, incluído no livro *Iconology*²⁸, onde se indicam as diversas aceções do termo *image*. Na entrevista *Como Caçar (e Ser Caçado por) Imagens: Entrevista com W. J. T. Mitchell*²⁹, o mesmo diagrama aparece com uma alteração (Fig. 6): duas ovais desenhadas que delimitam respetivamente o reino das *pictures* – que representam as imagens materiais – e o reino das *images* – que indicam as imagens imateriais –, dois mundos que se encontram na área da perceção sensorial. Ao contrário de muitas línguas românicas, em que se utiliza para ambos os casos a palavra *imagem*, a língua inglesa permite não confundir estas duas áreas semânticas, graças precisamente à existência dos termos *picture* e *image*. Pelo diagrama é evidente que a distinção entre as duas macroáreas consiste na presença ou na ausência da forma física da imagem, mas, segundo Mitchell, ambas as tipologias de imagem são quer materiais, quer imateriais. Uma imagem pensamento, de facto, não pode existir sem uma mente, tal como uma pintura impõe necessariamente a presença de uma tela; uma imagem mental e um quadro são ambos suportados por um corpo e, além disso, segundo a perspetiva aqui proposta, emergem a partir de uma imagem arquetípica ou, como diria Jung, um *imago*, um protótipo inconsciente de carácter fantasmático. Todas as imagens têm um lado material e outro imaterial, mas em todas há sempre um dos lados que predomina. Uma imagem gráfica, por exemplo, como pode ser um quadro, é uma transposição gráfica

²⁸ William J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (University of Chicago Press, 2013).

²⁹ Rose Melo Rocha, Daniel Portugal, 'Como caçar (e ser caçado por) imagens: entrevista com W. J. T. Mitchell', *E-Compós*, 12.1 (2009).

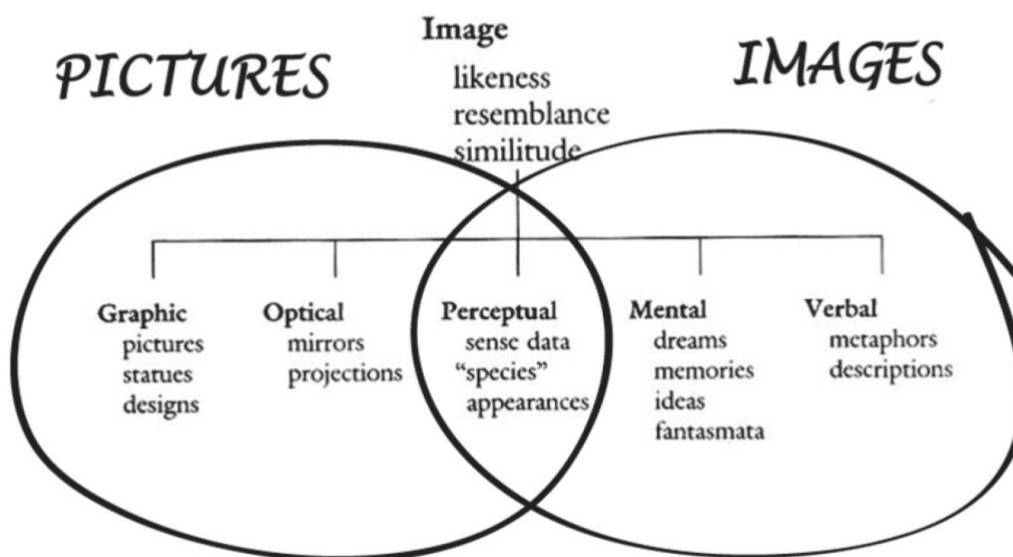


Fig. 6 Diagrama de William J. T. Mitchell estabelecendo as diversas relações entre *picture* e *image*, apud Rose Melo Rocha, Daniel Portugal, 'Como Caçar (e Ser Caçado por) Imagens: Entrevista com W. J. T. Mitchell', *E-Compós*, 12.1 (2009).

de uma forma de pensamento, e no oposto, uma imagem verbal, como uma metáfora, é uma transposição verbal de uma imagem da realidade: na primeira predomina o aspeto material, na segunda o imaterial. Alargando ainda mais esta reflexão, do mesmo modo, toda a expressão artística, tal como o ser vivo que a produz, é composta por uma dimensão física e por uma transcendente, logo, por uma *picture* e por uma *image*. As duas componentes dependem uma da outra: a matéria é o instrumento através do qual se exprime fisicamente a ideia, ao passo que é a ideia que permite à matéria manifestar-se fisicamente. As dimensões material e imaterial da imagem encontram-se na área da percepção: a imagem percecionada, como sublinha Mitchell, representa a área comum aos dois mundos. «Cada imagem tem um duplo aspeto: está lá para nós, como uma coisa tangível, física, e como uma apresentação de», afirma Noë³⁰, porque as imagens não são mais que substitutos, representações, modelos do mundo que nos rodeia. O seu fascínio e a sua complexidade residem na sua presença-ausência.

³⁰ Alva Noë, *op. cit.*, 85.

De *Quadros a Sounds at an Exhibition*

Partindo do pressuposto de que em cada obra de arte, seja de que tipo for, podemos encontrar uma *picture*, ou melhor, um invólucro externo, e uma *image*, um núcleo interno, podemos imaginar que a pergunta que está na base da criação da suite de Mussorgsky seja a seguinte: tendo à frente uma obra de arte visual, o que proponho como composição musical? Ou melhor, considerando esta *picture* visual específica, que tipo de *picture* musical posso criar em resposta? A suite de Mussorgsky relaciona duas *pictures* diferentes – a imagem material da obra de arte visual e a da obra de arte musical – com a mesma *imagem* na base, a ideia-tipo que representa o fulcro temático de ambas. A relação que o compositor investiga durante o seu processo é então principalmente entre *imago* e forma: como se podem transferir os arquétipos identificados na obra de arte visual, entre os muitos possíveis, para uma nova forma musical? O processo compositivo de *Quadros* é seguramente singular em comparação com o de outras obras de Mussorgsky, porque aqui o *imago* que anima o seu trabalho remete diretamente para o trabalho de outro autor que, além disso, se exprime através de uma linguagem artística diferente da sua.

Tendo como protomodelo a composição descrita nestas páginas, a *performance* modelo desta pesquisa, *Sounds at an Exhibition*, baseia-se num programa de dez trechos musicais para instrumento a solo relacionados com dez obras de arte de um espaço expositivo, com a diferença de que se a suite de Mussorgsky foi concebida para ser executada em piano no interior de uma sala de concerto, a *performance Sounds at an Exhibition*, por sua vez, foi pensada para ser realizada de forma itinerante no espaço expositivo onde as obras de arte que inspiraram as transposições musicais estão presentes fisicamente. Neste último caso, obras e músicas interpretadas ao vivo coabitam, envolvendo o espectador num espaço performativo criado sobre a dramatização da ideia-base da suite de Mussorgsky. Também neste caso, as obras de arte do percurso musical são escolhidas na primeira pessoa pela performer segundo a sua capacidade de estabelecer com elas uma relação empática. Além disso, também aqui, a relação que se pesquisa no processo de criação é a relação entre *image* e *picture*, entre o arquétipo identificado nas obras de arte expostas e a forma musical que se propõe como transposição. Seja qual for a tipologia de obra de arte visual dentro da exposição – quadro, escultura, instalação, vídeo, etc. –, o objetivo é colher nela o tema expresso pela *picture* e transportar este

núcleo intangível para outra forma artística, para uma *picture* diferente: ao colher nas linguagens artísticas as dimensões de essência e corpo, de ausência e presença, é possível fazer migrar de uma forma para outra uma obra de arte, partindo do pressuposto de que a comunidade de espectadores se forma antes de tudo sobre sentimentos e ideias subjacentes às obras de arte, às necessidades interiores dos seus autores e não às *pictures*, ainda que estas últimas sejam fundamentais para poder aceder aos mundos invisíveis que as geraram.

2. Andamento 1 - A performance *Sounds at an Exhibition*

O objetivo deste trabalho de pesquisa é construir uma proposta de intervenção performativa, de forte componente musical, que possa ser incluída na oferta de atividades culturais, didáticas, educativas e de mediação dedicadas aos visitantes de museus de arte moderna e contemporânea.

A proposta baseia-se num projeto artístico idealizado por mim, *Sounds at an Exhibition* [*Sons de uma Exposição*], uma performance *site-specific* em forma de visita guiada concebida para museus de arte moderna e contemporânea, a qual assenta na ação de um performer-músico – neste caso, saxofonista. Esta performance prevê que um grupo de visitantes seja acompanhado por mim num percurso itinerante pelas salas do museu, durante o qual os participantes são convidados a contemplar algumas obras de arte previamente selecionadas, enquanto ouvem outras tantas músicas interpretadas por mim ao vivo, no saxofone. De vez em quando, sempre sob a minha orientação, o público é convidado a tomar parte no evento, produzindo sons com a voz. As músicas são escolhidas ou compostas previamente, ou então improvisadas no momento com o objetivo de transpor para música as obras de arte, espelhando o seu conteúdo intrínseco e criando um jogo de correspondências que amplifique um conteúdo comum. O processo que está na base desta ação performativa denomina-se de transposição interartística, um processo de criação, que trataremos na segunda *promenade*, que comporta a migração dos significados e dos significantes de uma obra modelo para outra forma de arte. A performance posiciona-se no museu e define-se relacionando quatro elementos: o performer, o público, o museu – especificamente as obras nele conservadas – e a performance em si. Distanciando-se das modalidades da tradicional visita guiada normalmente realizada nos museus, a intervenção performativa tem como principal objetivo aproximar o público da arte moderna e contemporânea por intermédio de outra forma de expressão artística – a música –, reformulando a relação entre visitante e obra de arte. O projeto tem ainda o objetivo de:

- multiplicar os pontos de vista sobre a obra de arte, ampliando os limites da experiência estética;

- prolongar o tempo de contemplação, acrescentando a dimensão musical e, assim, o elemento tempo;
- estimular a audição e desenvolver a capacidade de o público entrar em empatia com a obra;
- levar para dentro do museu o dinamismo que produz a performance, aumentando deste modo o envolvimento emotivo do público e colocando as pessoas em contacto com o momento presente;
- transformar o visitante distraído em observador participante;
- viver o museu como lugar de encontro entre as artes e espaço gerador de novas expressões artísticas;
- viver o museu como lugar dinâmico, envolvente e interativo, onde no centro está o visitante, convidado a emocionar-se, a compreender, interpretar, ligar-se e religar-se ao significado do encontro com a arte.

Esta ação comporta uma mudança da habitual modalidade de fruição dos objetos artísticos expostos: a desterritorialização do músico no interior do museu tem a finalidade principal de favorecer a construção, por meio do corpo do performer, de uma relação empática entre visitante e obra de arte. Esta ação é definida como:

- performance, enquanto comporta, num espaço preciso e num momento preciso, a presença de um performer e de um público cocriador, envolvido num evento onde estão integradas várias linguagens artísticas;
- *site-specific*, porque se define, se realiza e muda de forma em relação a um local específico, o do museu.

A opção de trabalhar apenas em museus de arte moderna e contemporânea prende-se, em primeiro lugar, com a época em que foi composta a obra *Quadro de uma Exposição*, protomodelo da performance, e em segundo lugar, com o instrumento musical protagonista da ação performativa, o saxofone, que foi introduzido na história da música só a partir da segunda metade do século XIX; além disso, é sobretudo a partir desta época que o tema da correspondência entre as artes começa a desenvolver-se de modo mais evidente, em particular desde a *Gesamtkunstwerk* wagneriana até às produções contemporâneas, passando pelas vanguardas do início do século XX, pelo *happening*, a instalação, a performance de arte, a arte sonora.

Em *Sounds at an Exhibition* a obra de arte é considerada um espaço aberto, gerador de emoções, de ideias e fonte de inspiração para novas formas de expressão artística, partindo da ideia de que, usando as palavras de Umberto Eco, a obra de um artista «exige uma resposta livre e inventiva, pelo menos porque não pode ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o próprio autor»³¹. Nesta ótica, «uma obra de arte, forma acabada e fechada na sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é igualmente aberta [...]. Toda a fruição é assim uma interpretação e uma execução, uma vez que em cada fruição a obra revive numa perspectiva original»³². A tomada de consciência por parte da estética contemporânea da abertura da obra de arte e do ato de fruição entendido como ato de cocriação leva a considerar a expressão artística como objeto infinito de infinitas leituras possíveis que, de facto, multiplicam a própria obra, tornando-a diferente a cada vez na sua singularidade. Além disso, o trabalho de criação baseia-se no pressuposto de que, embora existindo como continentes separados, nem sempre as fronteiras entre as artes são intransponíveis a partir do momento em que, como defende Pierre Boulez, têm pelo menos um aspeto em comum, que é a poética, que confere à obra beleza e credibilidade³³.

As interações entre mundo dos sons e mundo das cores são parte integrante da história do homem, desde a antiguidade, desde o mito de Er descrito por Platão, onde se fala de um sistema solar no qual cada uma das oito órbitas tinha uma cor específica acompanhada por oito sons diferentes que, juntos, produziam uma harmonia singular³⁴.

O nascimento do projeto

O projeto *Sounds at an Exhibition* nasceu em 2014 em França, em Estrasburgo, e ali foi realizado pela primeira vez em julho de 2015. Na primavera de 2014 eu estava a terminar os meus estudos de saxofone no Conservatório de Estrasburgo, na classe do Professor Philippe Geiss, que, naquele ano, tinha a seu cargo a organização da décima

³¹ Umberto Eco, *Opera Aperta. Forma e Indeterminazione nelle Poetiche Contemporanee* (Bompiani, 2013), 36.

³² *Ibid.*, 34.

³³ Pierre Boulez, *Le Pays Fertile: Paul Klee* (Gallimard, 2008).

³⁴ John Gage, *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction* (University of California Press, 1999), 228.

sétima edição do Congresso Mundial de Saxofone, que se realizaria em Estrasburgo, de 9 a 14 de julho de 2015. Este evento internacional – fundado em 1969 pelos saxofonistas Paul Brodie, canadiano, e Eugene Rousseau, norte-americano³⁵ – é organizado de três em três anos numa cidade do mundo e é completamente dedicado ao saxofone, com particular atenção à sua utilização no contexto da música clássica e contemporânea. Concertos, performances, conferências, aulas, projeções, exposições preparadas por fabricantes e artesãos: saxofonistas de todo o mundo reúnem-se para partilhar a paixão pelo seu instrumento e para se atualizarem relativamente às novidades. Normalmente é dado amplo espaço a primeiras execuções de novas composições que envolvem o saxofone, à estreia de projetos artísticos inéditos, a conferências de cunho musicológico e à apresentação de novos instrumentos e acessórios. Philippe Geiss desejava organizar uma edição que se caracterizasse por uma oferta muito diversificada, quer do ponto de vista das linguagens musicais, quer das atividades propostas, para que o evento pudesse ser uma oportunidade de encontro para especialistas, estudantes, apreciadores do instrumento, mas também um festival aberto a todos os cidadãos e presente nos principais pontos de interesse da cidade, desde a Catedral de Estrasburgo ao Parque da Orangerie. Sendo um evento que, por vontade da direção artística, aspirava à abertura e à inclusão, o congresso recebeu o nome de *SaxOpen - 17th World Saxophone Congress & Festival*, e foram eleitos seus presidentes honorários o saxofonista, investigador e didata Jean-Marie Londeix, um dos maiores expoentes da escola de saxofone clássico francês, e o famoso jazzista norte-americano Branford Marsalis. Foi um evento de grande sucesso em termos de público e que contou com a participação de mais de dois mil saxofonistas e com mais de 300 eventos, em Estrasburgo e na região alsaciana. Pouco mais de um ano antes, Philippe Geiss perguntou-me se eu pensara apresentar ao comité artístico do congresso um projeto inédito como solista e, durante essa conversa, surgiu a ideia de criar uma performance para o museu de arte moderna e contemporânea, local que ele queria que fosse um dos que acolheriam os eventos da Jornada Mundial do Saxofone. Geiss, na verdade, desejava realizar uma espécie de evento dentro do evento, um dia específico dedicado ao saxofone e celebrado em todo o mundo, que terminaria com um grande concerto na Praça Kléber, realizado em *streaming* e em ligação com músicos de várias

³⁵ Mario Marzi, *Il Saxofono* (Zecchini, 2009), 160.

partes do globo. Falámos de um percurso musical itinerante dentro das salas do museu e ficou clara de imediato a vontade de propor uma releitura musical das obras expostas nas salas, à semelhança do que acontece na suite *Quadros de uma Exposição* de Mussorgsky, que inspirou depois o título da performance. Ao querer preparar uma proposta a apresentar, juntamente com Philippe Geiss, ao Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Estrasburgo, descrevi deste modo, e pela primeira vez, a performance *Sounds at an Exhibition*:

SOUNDS AT AN EXHIBITION - À escuta da obra de arte
Um projeto de visita interativa unindo música e arte

Sounds at an Exhibition é um projeto de visita interativa sob a forma de concerto itinerante: é um passeio à escuta do “som interior” das obras de arte de um museu. Os visitantes são acompanhados ao longo deste percurso por uma guia insólita, uma saxofonista, que comenta através da voz do seu instrumento as obras de arte do percurso, inspirando-se na sua história e no conteúdo representado. O público será igualmente convidado pela interveniente a produzir, ele próprio, sons com a voz, a fim de experimentar, em determinados momentos da visita, uma interpretação partilhada da obra de arte: a experiência torna-se então coletiva. O projeto *Sounds at an Exhibition* destina-se a um grande público e cada visita dura 40 minutos. O título da visita é inspirado na célebre suite para piano escrita em 1874 pelo compositor russo Modest Mussorgsky, *Quadros de uma Exposição*, orquestrada mais tarde por Maurice Ravel: a obra evoca a visita imaginária a uma coleção de arte e os andamentos são ligados entre eles por *promenades*, que representam a peregrinação de Mussorgsky pelos corredores e a sua passagem de um quadro a outro.

A estreia

Nos meses seguintes, entrei em contacto com Margaret Pfenninger – à época conservadora e responsável pelos serviços educativos do museu –, que me deu uma resposta positiva à proposta de realizar a performance no Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Estrasburgo. O MAMCS, projetado por Adrien Fainsilber, construído na margem do rio Ill e aberto ao público em 1998, é um emblema da modernidade. Semelhante a um grande navio em vidro, com os seus cinco mil metros quadrados de espaços expositivos, é um dos maiores museus franceses e alberga ainda um auditório, uma livraria, uma biblioteca e um restaurante. No piso térreo encontra-se a coleção de arte moderna, mas existem também espaços dedicados a exposições temporárias, e no primeiro piso ficam quatro grandes salas adjacentes dedicadas à coleção permanente de arte contemporânea. No outono de 2014 tive a oportunidade de descobrir as obras

expostas no museu guiada por Margaret Pfenninger e fiquei impressionada com as salas dedicadas à arte moderna, onde tive a oportunidade de admirar, entre outras, obras de Picasso, Monet, Kandinsky. Depois dessa experiência, decidi basear o meu percurso nas obras que mais emoções e ideias estimularam em mim:

- Pablo Picasso, *Personnage Cueillant des Fleurs* (1958);
- Claude Monet, *Champ d'Avoine aux Coquelicots* (1890);
- Paul Signac, *Antibes, le Soir* (1914);
- Paul Gauguin, *Nature Morte à l'Esquisse de Delacroix* (1887);
- Pablo Picasso, *Femme à la Guitare* (1924);
- Wassily Kandinsky, *Salon de Musique* (1931);
- Aurélie Nemours, *Vigile* (1968);
- Auguste Rodin, *Le Penseur* (1904).

Destas obras gostaria de destacar *Salon de Musique* [Sala de Música] (1931)³⁶ de Kandinsky, pois mostrou-se um lugar ideal para experimentar uma improvisação coletiva com os participantes. Para o Fórum de Arquitetura de Berlim, que decorreu em março de 1931, e a pedido de Mies van der Rohe, nomeado em 1930 diretor da Bauhaus, Kandinsky pintou *Trois Maquettes* para as três paredes de uma sala de música, realizadas depois em cerâmica pela empresa berlinense Körting. Para completar o espaço, van der Rohe acrescentou simplesmente um piano de cauda, para englobar a dimensão musical, e uma mesa com três cadeiras à volta em aço tubular, que desenhara em 1927. O espaço, recreado no MAMCS, apresenta-se como uma obra de arte total e convida inevitavelmente o observador a criar uma ponte entre cores e sons.

Nos meses que me separavam do congresso, e conseqüentemente, da estreia, dediquei-me ao processo de criação da performance, decidindo avançar segundo as seguintes fases:

- estudo das obras de arte selecionadas a partir das informações transmitidas por Margaret Pfenninger e dos textos fornecidos pelo museu;
- criação do percurso musical e planeamento das interações com o público;

³⁶ Patrick Javault, *Les Collections du Musée d'Art Moderne et Contemporain de la Ville de Strasbourg* (Éditions des Musées de la Ville de Strasbourg, 2008), 111-113.

- montagem da performance tendo em conta as deslocações pelas salas e o posicionamento dos objetos necessários;
- ensaios gerais no museu.

Para a performance, decidi usar um vestido branco comprido, como que a querer confundir a minha figura com as paredes do museu e deixar espaço à música, como que a querer tornar-me tela branca sobre a qual pintar com o som dos meus saxofones o reflexo da obra exposta.

A estreia de *Sounds at an Exhibition* teve lugar no MAMCS a 12 de julho de 2015 no âmbito do *17th World Saxophone Congress & Festival* e durante o *World Saxophone Day*³⁷ (Fig. 7). Previmos realizar durante o dia três performances para grupos de, no máximo, 30 participantes – às 11h30, às 15h00 e às 16h00 –, uma vez que as salas do museu não comportavam um número mais elevado de pessoas. Para poder participar, o público podia fazer uma reserva, enviando um e-mail ao museu até ao dia anterior. A performance estava incluída no bilhete de entrada no museu, ao passo que o ingresso era totalmente gratuito para quem tinha o passe do congresso.

³⁷ Pablo Chieffo, *Isabella Fabbri - Sounds at an Exhibition | MAMCS, 17th World Saxophone Congress, 2015* <<https://www.youtube.com/watch?v=SKd36K4wvcI&feature=youtu.be>>.



Fig. 7 Cartaz da estreia de *Sounds at an Exhibition* no MAMCS de Estrasburgo no âmbito do *World Saxophone Day* e do *SaxOpen, 17th World Saxophone Congress & Festival* (2015). Fotografia de Alba Lopez Muñoz.

A primeira residência artística

Dada a vontade de Margaret Pfenninger de me apoiar para continuar com a minha pesquisa artística, após a estreia tive a oportunidade de realizar no MAMCS uma residência artística centrada no projeto *Sounds at an Exhibition*. Procurámos formas de financiamento que pudessem suportar as despesas de produção, como complemento ao cachet que o museu me pagaria pelas performances a realizar, por isso, candidatei o projeto ao Prémio *Movin'Up* 2015 atribuído pelo Ministério Italiano dos Bens e das Atividades Culturais e do Turismo, em parceria com a GAI, Associação para o Circuito de Jovens Artistas Italianos. Fiquei entre os vencedores do apoio financeiro para a produção de um projeto artístico no estrangeiro, e assim pude fazer uma residência de seis meses no MAMCS em 2016, durante a qual experimentei diversas versões da performance – para situações e tipos de público diferentes – e pude alargar a pesquisa à coleção de arte contemporânea. Após um primeiro período de estudo, realizei três performances diferentes entre os meses de abril e junho.

A primeira performance decorreu a 3 de abril – às 11h00 e às 15h30 – no contexto dos domingos de entrada livre e destinou-se a um público heterogéneo: neste caso, foi mantida a estrutura da primeira representação de 2015, mas a performance teve lugar no primeiro piso, nas salas da coleção permanente de arte contemporânea. Além disso, foi colocado à disposição do público um texto – em forma de folha de sala – onde eram explicadas as ligações entre as obras e as músicas executadas, para permitir que as pessoas, se assim o desejassem, aprofundassem a compreensão da pesquisa que estava na base da performance. Segue-se o texto escrito para a ocasião:

SOUNDS AT AN EXHIBITION – À escuta da obra de arte
Isabella Fabbri, performance/saxofones

Programa

Nam June Paik, *Mac Ever's* (1989-1991)

George Maciunas, *Solo for Rich Man* (1962)

Paik é reconhecido como o fundador da arte em vídeo. *Mac Ever's*, uma das suas obras menos videográficas, é uma homenagem ao fundador do movimento Fluxus, George Maciunas, falecido em 1978. Isabella presta homenagem a Maciunas, também ela, interpretando a sua performance *Solo for Rich Man*.

Niele Toroni, *L'Empreinte de Pinceau N° 50 Répétée à Intervalle Régulier de 30 Cm* (1973)

Ezio Bosso, *Rain, in Your Black Eyes* (2013)

L'Empreinte de Pinceau N° 50 Répétée à Intervalle Régulier de 30 Cm é o fundamento da obra de Niele Toroni. A repetição deste gesto simples e essencial a cada 30 cm faz nascer

obras únicas, porque são compostas por impressões aproximadamente semelhantes, mas fundamentalmente diferentes. Ao observar este quadro, Isabella imagina ver gotas de chuva e, sentada sob a obra, toca a peça minimalista *Rain* de Ezio Bosso.

Asger Jorn, *Sans Titre* (1971)

Isabella Fabbri, Philippe Petit, *Décollage: Music by Barry Cockcroft* (2015)

O *detournement*, antes de ser uma prática pictórica, afirma-se como uma atitude em Jorn, um artista que adora transgredir as categorias estabelecidas. Na *décollage Sans titre*, atribui a cartazes um novo destino, diferente do que fora atribuído pelas suas condições iniciais. A música, criada por Isabella e pelo músico eletrônico Philippe Petit, exprime esta atitude: trechos para saxofone solo do compositor Barry Cockcroft são aqui cortados, misturados, sobrepostos, filtrados, elaborados. No final mudam de pele.

Pino Pascali, *Cascade* (1966)

Isabella Fabbri, *Cascade*

Pascali exalta o valor poético da bricolage e acrescenta ao rigor da *minimal art* uma dimensão simbólica. *Cascade* pertence à série *False Sculpture*: trata-se de seis elementos em madeira e tecido pintado de branco que são dispostos na parede de modo a compor o movimento de uma queda de água. O artista parte de uma imagem para evidenciar um princípio escultural inédito. Isabella toca imaginando que está a fundir-se com a escultura de água e assim tornar-se cascata.

A. R. Penk, *Vor dem Ausschuss* (1989)

Isabella Fabbri, *Improvisação*

Pintor, escultor, poeta e músico, Penk quis romper com o realismo socialista e com o modernismo ocidental. Criou uma arte a meio caminho entre pintura e escrita, concebendo um sistema complexo de sinais gráficos. Neste quadro, há uma referência evidente à arte tribal africana; além disso, a presença de figuras escuras que se sobrepõem sobre um fundo vermelho testemunha conflitos da nova realidade contemporânea. O improviso musical segue esta atmosfera, imaginando descrever a ação de um homem primitivo enquanto caça a sua presa.

Richard Deacon, *Quick* (2009)

Johann Sebastian Bach, *Suite para Violoncelo N. 1 em Sol Maior, Prelúdio* (1717-1723)

Richard Deacon é reconhecido como uma das figuras marcantes da escultura contemporânea. Exibindo no espaço as suas linhas serpentiformes, *Quick* afirma-se como uma das suas obras-primas. O título, com os diversos sentidos em inglês de animado, vivo e rápido, sugere a energia e a ductilidade da matéria viva. O *Prelúdio* da *Suite para Violoncelo N. 1 em Sol Maior* de Bach inscreve-se neste esforço: a estrutura musical, sinuosa e rápida, exprime-se com fluidez, equilíbrio e intensidade. Assemelha-se a um movimento perpétuo: um fluxo sem fim que harmoniza geometria e lirismo expressivo.

Malcolm Morley, *Wall Jumpers* (2002)

Trio Joubran, *Masar* (2013)

Malcolm Morley é um dos primeiros artistas hiper-realistas. Neste quadro inspirado no fotojornalismo, pinta palestinianos a saltar um muro. A música é a do Trio Joubran, um grupo de música tradicional da Palestina formado em 2004, constituído por três irmãos Joubran que tocam oud. O título do trecho, a palavra árabe *masar*, significa caminho.

Mimmo Paladino, *Hortus Conclusus* (1992)

Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Sicut Cervus* (1604)

O artista Paladino reapropria-se da memória dos mitos e da História ancestral: com a arte, tenta reaproximar-se do divino. Esta figura do cavalo hierático – sem orelhas, sem crina nem cauda –, que em inúmeras civilizações ou mitos encarna a passagem funerária entre a vida e a morte, aparece com frequência nas obras do artista. *Sicut Cervus* de Palestrina, um exemplo notável de música polifónica sacra do Renascimento, exprime a necessidade indispensável do homem de se elevar rumo a uma dimensão transcendental e de se alimentar de espiritualidade.

Com o apoio do projeto *Movin'Up* 2015 do Ministério dos Bens e das Atividades Culturais e do Turismo de Itália (MiBACT) e da Associação para o Circuito de Jovens Artistas Italianos (GAI).

De seguida, alguns comentários que os visitantes partilharam comigo e com o staff dos serviços educativos, após a performance:

- «Achei muito original e acertada a associação entre arte e música»;
- «Tinha a sensação de que o quadro vibrava como se, com o complemento da música, ganhasse vida, se mexesse»;
- «Com a música fizeste-me entrar noutra dimensão, fizeste-me ir mais longe e, a dada altura, senti a necessidade de fechar os olhos para pôr a minha imaginação a trabalhar»;
- «A música ajudou-me a compreender a obra de arte, enfatizou a sua força»;
- «Um percurso muito tocante».

A segunda intervenção foi organizada para a Noite Europeia dos Museus, um evento de entrada livre que se realiza todos os anos em simultâneo com outros museus europeus e que prevê a abertura do museu em horário noturno e a organização de várias atividades, entre as quais visitas guiadas, conferências, performances, concertos e espetáculos. Das 19h00 até à meia-noite, exibiram-se vários artistas nas salas do MAMCS e eu fiz três breves intervenções de 15 minutos, cada uma das quais sobre duas obras de arte presentes numa sala. Ao contrário da anterior intervenção performativa de abril, o público não era agrupado numa sala a uma hora exata, mas a performance começava sem pré-aviso, de surpresa³⁸.

A terceira e última performance de 25 de junho inseriu-se no ciclo de visitas especiais dedicadas a visitantes invisuais e portadores de deficiências visuais. Dada a forte presença do ingrediente musical no projeto, e existindo no MAMCS um programa específico para esta tipologia de público, pensei que poderia ser interessante fazer uma experiência nesta direção. Com a colaboração de Isabelle Bulle – então responsável pelas atividades destinadas ao público especial –, criei um percurso feito de palavras e de músicas para um grupo de pessoas invisuais e portadoras de deficiências visuais acompanhadas. O percurso, com hora e meia de duração, previa que os participantes,

³⁸ Benjamin Auer, *Isabella Fabbri - Sounds at an Exhibition | MAMCS, European Night of Museum, 2016* <<https://www.youtube.com/watch?v=reaxWACbR18&t=3s>>.

juntamente com os seus acompanhantes, fossem conduzidos por mim pelas salas das coleções permanentes de arte moderna e contemporânea, à descoberta de oito obras. Para cada uma preparei uma descrição focada na sua história e nas suas características formais, seguida de uma breve explicação das correspondências entre obras e transposições musicais propostas. A performance musical, introduzida por esta descrição, conduziria depois a um diálogo entre mim e os participantes, para trocarmos impressões sobre a experiência acabada de viver. No *Salon de Musique* de Kandinsky experimentei outra vez uma interação coletiva, como acontecera na performance de 2015. Escolhi para cada uma das três paredes um som que as pessoas poderiam reproduzir e repetir com a voz, para criar um tapete sonoro sobre o qual eu improvisaria, reproduzindo e variando o mesmo som com o saxofone. Seguiria a estrutura formal da obra de Kandinsky como se fosse uma partitura gráfica, isto é, uma partitura na qual «símbolos que não os usados na anotação musical tradicional são usados para especificar a música»³⁹. Os visitantes acompanharam-me numa improvisação dividida em três partes, reproduzindo o som da consoante ‘s’, seguido da consoante ‘n’ – entoado a uma altura precisa – e, por fim, pelo som do estalido da língua contra o palato, com a liberdade de poder variá-los em termos de duração e dinâmica, em resposta à minha improvisação. Foi experimentada outra interação em frente à obra de arte *Cascade* (1966)⁴⁰ do artista Pino Pascali (Fig. 8). Na sua produção, Pascali exalta o valor poético da bricolage e acrescenta ao rigor da arte minimalista uma dimensão simbólica. *Cascade* [*Cachoeiras*] pertence à série *False Sculpture* e é composta por seis elementos em madeira revestidos por telas pintadas de branco e dispostas contra uma parede, de modo a criar o movimento da queda da água: no seu modo de se desenvolverem, apresentam-se como extensões do dispositivo de representação do quadro, do qual conservam os elementos moldura, tela, pintura. O artista parte de uma imagem para depois gerar um princípio escultórico inédito. Inicialmente, para criar uma ligação com a obra, pedi ao público que abrisse o trecho musical reproduzindo

³⁹ Thom Holmes, *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture* (Routledge, 2015), 381.

⁴⁰ Patrick Javault, *Les Collections du Musée d'Art Moderne et Contemporain de la Ville de Strasbourg* (Éditions des Musées de la Ville de Strasbourg, 2008), 179.



Fig. 8 Residência artística no MAMCS de Estrasburgo, performance para invisuais e portadores de deficiências visuais (2016). Obra de arte: Pino Pascali, *Cascade* (1966). Fotografia de Alba Lopez Muñoz.

com recurso à voz o som da cascata. Cada um foi convidado a produzi-lo de modo autónomo e o ambiente sonoro criado pelos participantes foi o tapete sobre o qual comecei a tocar a minha transcrição musical, a composição *Cascade*. O objetivo de realizar uma versão de *Sounds at an Exhibition* para um público deste tipo era aproximar os visitantes invisuais e portadores de deficiências visuais da arte através de outro canal sensorial, o auditivo, por meio da música. Tal como a musicóloga e compositora Pascale Criton propôs uma «escuta sólida»⁴¹ – ou melhor, uma escuta do som através do tato via dispositivos específicos, destinado a um público surdo –, de modo análogo *Sounds at an Exhibition* dirige-se também a pessoas com deficiência visual, a fim de permitir que este tipo de público viva a experiência da arte através do sentido da audição, através de uma “observação auditiva” (Fig. 9). Uma abordagem, então, intermodal que, segundo Pascale Criton, pode reservar experiências subjetivas inéditas para todos:

⁴¹ Pascale Criton, ‘O Ouvido Ubiquista: Escutar Diferentemente’, *Cadernos de Subjetividade*, 14 (2012), 23-31.



Fig. 9 Residência artística no MAMCS de Estrasburgo, performance para invisuais e portadores de deficiências visuais (2016). Obra de arte: Aurélie Nemours, *Vigile* (1968). Fotografia de Alba Lopez Muñoz.

Ouvir com os dedos, as costas ou o queixo, ver com os pés, tatear ruídos com as articulações, como valorizar esta mobilidade transiente? Da complementaridade das atitudes sensoriais à receção – em nós mesmos, uns com os outros e em nossas relações com o mundo – daquilo que habitualmente é separado e ignorado: aquela parte que em nós é cega, surda, afásica... Sem dúvida a intermodalidade sensorial encoraja a perspectiva de experiências subjetivas inéditas, não menos do que os usos, as práticas mistas e a conceção de suportes materiais que as tornarão possíveis.⁴²

Seguem-se alguns dos comentários que os participantes partilharam com Margaret Pfenninger, Isabelle Bulle e comigo após a performance:

- «Imaginei que estava no porto de Antibes à noite, a música era perfeita» – referência a Paul Signac, *Antibes, le Soir*;
- «Quando começou a interação coletiva fiquei impressionada com o facto de, a partir de uma obra de arte, se poder fazer brotar algo tão belo e de pessoas que não se conhecem poderem criar uma música deste tipo, guiada por ti» – referência a Wassily Kandinsky, *Salon de Musique*;

⁴² *Id.*

- «Depois de ter ouvido a descrição da obra, seguida da tua música, via dançar na minha cabeça os pequenos quadrados que compunham a obra de arte» – referência a Aurélie Nemours, *Vigile*;
- «Senti a cascata. Perto do fim, parecia que tu te estavas a afastar. As últimas notas eram como os reflexos da luz sobre a água» – referência a Pino Pascali, *Cascade*;
- «Sentia a sinuosidade serpentiforme da escultura. Tive vontade de começar a dançar» – referência a Richard Deacon, *Quick*;
- «Fizeste-me lembrar a Palestina, terra que visitei e que conheço bem» – referência a Malcolm Morley, *Wall Jumpers*;
- «Guiaste-nos pela recriação na nossa mente de uma imagem da obra de arte. Quando nos é descrita uma obra, a imagem que dela criamos é provavelmente muito distante daquilo que ela é na realidade. Através das tuas interpretações, aproximaste-nos de modo profundo da obra, ajudando-nos a reconstruí-la internamente».

Na apresentação que preparei para os organizadores do Prémio *Movin'Up*, para descrever as atividades realizadas e os resultados obtidos, incluí também o comentário de Margaret Pfenninger, que resumiu com estas palavras a minha experiência no MAMCS, desde a primeira representação de *Sounds at an Exhibition* em 2015 até à residência artística de 2016:

Isabella criou dois circuitos musicais para os nossos visitantes, um para as coleções de arte moderna e outro para as coleções de arte contemporânea. Para cada uma das obras que compunham os circuitos, partilhou com o seu público as suas interpretações no saxofone, que variavam em conformidade. Algumas eram muito engenhosas, outras divertidas e outras ainda muito comoventes e emotivas. Entre as suas performances, Isabella tocou muitas pessoas e recebeu reações muito positivas. As suas notáveis capacidades performativas ultrapassam a mera competência profissional para interpretar, escolher ou compor as peças correspondentes certas. Isabella possui uma empatia instintiva e comunicativa que seduz o seu público e cria um incrível ambiente caloroso de bem-estar partilhado. Esta qualidade inata é muito rara, mas essencial para ajudar a tornar as artes mais acessíveis a todos.

O projeto e os resultados da residência foram apresentados, por fim, durante uma *lecture-performance* (Fig. 10) no âmbito da conferência internacional de estudos museológicos *The Museum in the Global Contemporary: Debating the Museum of Now*, organizada pela Universidade de Leicester em 2016, na qual participei após uma seleção.

Graças à densa e diversificada experiência vivida no Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Estrasburgo nos anos 2015 e 2016, e em particular graças ao apoio de Philippe Geiss, juntamente com a preciosa colaboração de Margaret Pfenninger e da equipa dos serviços educativos do MAMCS, pude criar performances-modelo – para um público heterogêneo, para eventos especiais em abertura em horário noturno e para um público especial –, que me permitiram experimentar a performance e observar o meu processo criativo, para poder construir uma metodologia de referência para os trabalhos posteriores.

No segundo andamento aprofundaremos em detalhe a metodologia do processo de criação, aplicada a uma performance realizada num museu italiano: o Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Trento e Rovereto.



Fig. 10 *Lecture-performance* no âmbito da conferência internacional *The Museum in the Global Contemporary: Debating the Museum of Now* na Universidade de Leicester (2016). Fotografias de Isabella Fabbri.

3. *Promenade II* - A transposição interartística

O aprofundamento que se propõe nesta segunda *promenade* diz respeito à teorização da transposição interartística, isto é, o processo de criação artística que prevê a migração de uma obra modelo de uma forma de arte para outra, procedimento subjacente à performance *Sounds at an Exhibition* e, ainda antes, ao seu protomodelo *Quadros de uma Exposição*. No sentido de investigar este processo, analisaremos a área de estudo em que ele se insere, as suas raízes, os objetivos que estão na base duma sua teorização, para depois propor, por fim, uma abordagem metodológica de referência.

A ação de transpor o conteúdo, intrínseco e extrínseco, de uma obra de arte para outra forma de expressão artística pode-se inserir no contexto mais amplo da intermedialidade, ou melhor, da área de conhecimento que se refere aos processos sinérgicos entre vários meios de comunicação, cujos estudos se ocupam também de investigar as modalidades de interação entre os média e as modalidades de transposição de um conteúdo de um médium para outro – como, por exemplo, acontece no caso da adaptação cinematográfica de um romance. Estamos no seio da dimensão ainda mais ampla das correspondências, ou melhor, das analogias, que representam uma parte fundamental do processo cognitivo humano, no sentido em que permitem compreender a realidade através da identificação de similaridades entre diversos elementos. Já na filosofia da Grécia antiga fora sublinhada a importância da analogia entendida como instrumento para criar conhecimento: na *Metafísica*, Aristóteles afirma, aliás, que a intuição se baseia em relações analógicas⁴³. Até aos nossos dias se observam ecos destas reflexões, como, por exemplo, no recente texto *Surfaces and Essences: Analogy as the Fuel and Fire of Thinking*, onde os estudiosos Douglas Hofstadter e Emmanuel Sander colocam a analogia no centro da atividade mental humana, definindo-a como «o impulso vital que faz bater o coração do pensamento»⁴⁴.

No âmbito dos estudos comparatistas sobre as correspondências entre as artes e, mais especificamente, entre música e artes visuais, a analogia, juntamente com a

⁴³ Giovanni Reale, ed., *Metafísica di Aristotele* (Bompiani, 2004), 1129.

⁴⁴ Douglas Hofstadter, Emmanuel Sander, *Surfaces and Essences: Analogy as the Fuel and Fire of Thinking* (Basic Books, 2013).

metáfora, é um procedimento evocado com frequência, mas, como mostra Jean-Yves Bosseur em *Musique et Arts Plastiques*, não é o único: artistas visuais e músicos, em particular, projetaram-se uns no universo dos outros através do instrumento da analogia, mas também criando paralelismos estruturais, temporais, espaciais e representacionais⁴⁵. A introdução, a partir da segunda metade do século XIX, do conceito de *Gesamtkunstwerk*, a ideia de obra de arte total de Richard Wagner, marca um momento fundamental: em 1850, Wagner escreve que o artista «só pode obter total satisfação com a unificação de todas as formas de arte ao serviço do esforço artístico comum»⁴⁶. A partir deste momento histórico, as disciplinas artísticas seguem cada vez mais na direção de intensificar as contaminações, as sobreposições, as integrações das linguagens, provavelmente também em busca de um núcleo comum, que teóricos e artistas definiram de inúmeros modos: «princípio imanente» para Adorno⁴⁷, «conteúdo interior» para Kandinsky⁴⁸, «núcleo intangível» para Berio⁴⁹.

A transposição interartística promove uma abordagem intermedial da criação e, por conseguinte, um diálogo entre as artes, que pressupõe que o artista alimente e alargue o seu discurso a partir da observação e do estudo de expressões artísticas diferentes da sua. O gesto criativo é guiado pela vontade do autor de se aproximar de uma obra de arte, de interiorizar os seus conteúdos simbólicos e a forma, para depois os transpor através da sua própria linguagem. A transposição interartística torna-se assim metáfora existencial: se cada forma de arte pode constituir-se como o espelho de uma outra, ou seja, a variação formal do mesmo conteúdo intrínseco, assim também cada individualidade – escondida na obra de arte – não é senão o reflexo de outra; se conhecer uma expressão artística diferente significa encontrar nela a sua própria, então conhecer o outro significa encontrar-se a si mesmo.

⁴⁵ Jean-Yves Bosseur, *Musique et Arts Plastiques. Interactions aux XXe et XXIe Siècles* (Minerve, 2015).

⁴⁶ Peter Vergo, *The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage* (Phaidon Press, 2012), 105.

⁴⁷ Theodor W. Adorno, 'On Some Relationships between Music and Painting', *The Musical Quarterly*, 79.1 (1995), 66-79.

⁴⁸ Wassily Kandinsky, *Lo Spirituale nell'Arte* (SE, 2005), 49.

⁴⁹ Luciano Berio, *Scritti sulla Musica* (Einaudi, 2013), 163.

As origens: a écfrese

Um processo próximo do de transposição interartística, que nasce de dúvidas e objetivos semelhantes, mas que tem origens ainda mais antigas, é a écfrese, termo que deriva da palavra grega *èkphrasis*, composta por *ek* ('fora') e *phrào* (com o significado de 'falar', 'indicar', 'descrever'). As primeiras definições de écfrese podem ser procuradas nos *Progymnasmata*, os manuais de exercícios de retórica com origem na Grécia antiga e atribuídos a vários retóricos: entre eles, Hermógenes de Tarso, por exemplo, define a écfrese, em retórica, como «um discurso descritivo que coloca o objeto diante dos olhos com eficácia»⁵⁰. Se na antiguidade o termo *èkphrasis* podia referir-se à descrição de um amplo leque de objetos, a sua definição mais atual, difundida, segundo Janice Koelb, a partir do final do século XIX⁵¹, refere-se mais especificamente ao discurso descritivo em torno de uma obra de arte, e é esta sua aplicação específica que, como veremos, se liga ao conceito de transposição interartística. Como observa ainda Lydia Goehr, «[...] antes de ficar colada de modo demasiado exclusivo às “artes”, a écfrese fazia parte de um leque muito mais amplo de exercícios políticos, legais e pedagógicos»⁵².

De qualquer modo, as fontes gregas que definem explicitamente a *èkphrasis* não se focam tanto no objeto da descrição ecfástica, mas mais na sua vivacidade e no seu poder de envolver emocionalmente quem escuta. O retórico Élio Téon, por exemplo, define a écfrese como «um discurso que nos faz dar uma volta (*periégèmatikos*) por aquilo que mostra (*to dèloumenon*), levando-os aos olhos com evidência (*enargôs*)»⁵³. O aspeto caracterizante da écfrese é a *enargeia*, palavra que encontra uma correspondência no termo em latim *evidentia*, mas também nas palavras *demonstratio*, *illustratio*, *repraesentatio*, que encontramos em autores latinos como Cícero e Quintiliano⁵⁴. Por *enargeia* os textos retóricos entendem a exposição detalhada e a vívida representação

⁵⁰ Ferrabino, Aldo, ed., *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale: C-G. Secondo Supplemento 1971-1994* (Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1994), 432.

⁵¹ Christof Schöch, 'L'Ekphrasis Comme Description de Lieux: de l'Antiquité aux Romantiques Anglais', *Acta Fabula*, 8 (2007).

⁵² Lydia Goehr, 'How to Do More with Words. Two Views of (Musical) Ekphrasis', *The British Journal of Aesthetics*, 50 (2010), 389-410.

⁵³ Christof Schöch, 'L'Ekphrasis Comme Description de Lieux: de l'Antiquité aux Romantiques Anglais'.

⁵⁴ Lynette M. F. Bosch, *Mannerism, Spirituality and Cognition: The Art of Enargeia* (Taylor & Francis, 2020).

visual de um objeto, de uma pessoa, de uma ação ou de um acontecimento. O termo é composto pelo prefixo *en* e pelo adjetivo *argoj*, que significa ‘branco’, ‘claro’, ‘brilhante’, a que se associa também a ideia de movimento, de dinâmica. Como sublinha Alessandra Manieri em *L'Immagine Poetica nella Teoria degli Antichi: Phantasia ed Enargeia*, «esta dupla referência à clareza e à rapidez é importante para se perceber as nuances de *enargeia*, que significa assim *illustratio*, *evidentia*, mas com uma qualidade acrescida de animação e evidência visual, quase de imagem em movimento, que a distingue da simples *safhneia* (clareza)»⁵⁵. A *èkphrasis* não pode ser limitada a uma mera descrição informativa de determinado objeto, mas propõe-se, isso sim, como discurso descritivo que coloque em destaque os aspetos peculiares, levando-os aos olhos de modo nítido, captando e emocionando o espectador, evocando nele determinado imaginário. Assim, a presença do ingrediente *enargeia* faz com que a écfrase se distinga de outros tipos de escrita cuja finalidade principal é narrar ou fornecer uma explicação precisa, clara e detalhada: uma voz enciclopédica ou de catálogo tem claramente uma modalidade expressiva bem distante de exemplos de descrição ecfástica presentes na literatura – estamos a pensar, por exemplo, na célebre descrição do escudo de Aquiles na *Ilíada* de Homero. Em última análise, a écfrase, como sublinha Nicolau, o sofista, tem como intenção transformar os ouvintes em espectadores, uma vez que, como explicam também Filóstrato e Calístrato, ela é uma vívida descrição que apela ao *pathos* de quem escuta, envolvendo-o assim no processo descritivo: na linha dos recentes estudos do investigador Alessandro Stavru, é possível, então, identificar uma forte ligação entre o conceito de *èkphrasis* e o de *pathos* e fisionomia, palavras que nos permitem perceber plenamente a natureza da abordagem ecfástica⁵⁶.

A écfrase musical

Tomando agora em consideração as formas de écfrase criadas a partir de obras de arte, pode-se afirmar que no processo de escrita, o autor, ao representar o objeto da sua

⁵⁵ Alessandra Manieri, *L'Immagine Poetica nella Teoria degli Antichi: Phantasia ed Enargeia* (Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998), 98-99.

⁵⁶ J. Cale Johnson, Alessandro Stavru, *Visualizing the Invisible with the Human Body* (De Gruyter, 2020), 158.

descrição, realiza uma transmedialização, ou melhor, uma transposição de um médium artístico para outro. Essencialmente, a *èkphrasis* pode ser considerada uma figura retórica por meio da qual a arte literária se liga a outra forma de arte qualquer, com o intuito de descrever a essência desta e de trazer à luz os seus detalhes, visíveis e invisíveis. Descreve, mostrando o objeto da descrição de um novo modo com outra forma, que representa uma variação do mesmo conteúdo interior que, na primeira *promenade*, definimos como arquétipo. Ampliando a perspectiva, o processo da écfrase poder-se-á ativar não só através da linguagem literária, mas também recorrendo a outras linguagens artísticas, que, por um lado, possam colocar em evidência, com as suas prerrogativas, o significado oculto e os detalhes formais de qualquer outra obra artística, e, por outro lado, possam alargar a experiência estética dos fruidores. Se uma poesia pode ilustrar um quadro, também um quadro pode dar uma veste nova, por exemplo, a uma coreografia, e vice-versa: deste ponto de vista, qualquer uma das diferentes artes pode descrever outra de modo vívido, como seria de esperar de uma composição ecfástica. Neste sentido, também a linguagem musical pode tomar parte em tal discurso.

A musicóloga Siglind Bruhn, no texto *A Concert of Paintings: 'Musical Ekphrasis' in the Twentieth Century*, define a *èkphrasis* musical como a transformação intencional, por parte de um compositor, do conteúdo e da forma de uma obra não musical numa obra musical⁵⁷. Se a música programática, por exemplo, prevê que o compositor desenvolva na composição ideias narrativas que habitualmente são geradas por ele mesmo, a *èkphrasis* musical prevê que o compositor transponha para música conteúdos que provêm de produções de outros autores que trabalham com linguagens artísticas diferentes. A este propósito, sublinha Bruhn:

A écfrase musical, pelo contrário, narra ou pinta histórias ou cenas criadas por um artista que não o compositor da música, e noutro médium artístico. Além disso, a écfrase musical está tipicamente relacionada não só com o conteúdo do texto-fonte transmitido poética ou pictoricamente, mas também, normalmente, com um dos aspetos que distinguem o modo de representação primária: o seu estilo, a sua forma, o seu espírito, uma evidente disposição de detalhes, etc.⁵⁸

⁵⁷ Siglind Bruhn, 'A Concert of Paintings: "Musical Ekphrasis" in the Twentieth Century', *Poetics Today*, 22.3 (2001), 551-605.

⁵⁸ *Id.*

Michael Russ, partindo dos contributos da agora citada Siglind Bruhn, sintetiza a essência da éfrase musical, definindo-a como uma atividade que:

(1) de um modo geral, mas não exclusivo, privilegia correspondências diretas conhecidas entre obras de arte famosas (mas não necessariamente ainda existentes); (2) dada a natureza da música, tende para uma “interpretação efrástica” e para uma “associação”, como descrito, mas de uma forma em que podem ser feitas ligações demonstráveis entre a obra original e elementos essenciais no ato de éfrase que poderiam ter sido entendidas, se não sempre percebidas, por um público da época; (3) em busca de (2) tenderá a usar toda uma gama de expedientes, desde a onomatopeia e a citação musical, até referências a mitos, lendas e à história.⁵⁹

Como escreve Lidya Goehr no texto *How to Do More with Words. Two Views of (Musical) Ekphrasis*, «para uma obra ser efrástica, deve não só representar ou expressar, mas também representar *explicitamente* ou reexpressar outra obra»⁶⁰. Na linha da abordagem original da retórica grega, a éfrase, também na música, tenderá assim a representar a obra identificada de modo vívido e expressivo, enfatizando até os seus detalhes mais escondidos, quase a querer prestar homenagem à maneira de uma ode. O andamento *Samuel Goldenberg e Schmuyle* da suite *Quadros de uma Exposição* de Modest Mussorgsky, que já foi aqui analisado, pode ser considerado um exemplo de *ekphrasis* musical. Como já vimos, a composição reúne num só discurso a descrição de dois retratos, transpondo para música, com expressividade, as características contrastantes das duas personagens: uma melodia austera para representar a atitude prepotente do rico e uma sequência de tercinas reiteradas a sublinhar o tom lamentoso do pobre. Relativamente a este exemplo, escreve Russ:

Embora a música não consiga retratar aqui o detalhe – o chapéu de pelo do judeu rico ou o saco de bens terrenos do pobre –, representa os dois quadros como um comentário social de um modo que o pintor falecido, o compositor e o público da época de Mussorgsky teriam pouca dificuldade em perceber, e ao fazê-lo homenageia a acuidade do artista original, criando algo que o excede.⁶¹

O processo da éfrase levanta automaticamente um problema que diz respeito à relação entre a obra de arte modelo e a sua releitura: a obra efrástica deve manter-se fiel à original, ou deve ser uma obra que considera a original como ponto de partida, para depois reinterpretá-la livremente? Para responder a esta questão, podemos analisar o

⁵⁹ Michael Russ, ‘Returning to the Exhibition’, *Music in Art*, 39.1-2 (2014), 215-236.

⁶⁰ Lydia Goehr, *op. cit.*, 389-410.

⁶¹ Michael Russ, *op. cit.*, 215-236.

Trittico Botticelliano (1927) de Ottorino Respighi – *La Primavera / L'Adorazione dei Magi / La Nascita di Venere* –, uma obra que Bruhn considera um exemplo que se posiciona num meio caminho entre *èkphrasis* musical e *èkphrasis* musical por associação livre, ou melhor, o resultado de um processo que não se contenta com transmedializar exatamente aquilo que os olhos veem, mas que, inspirando-se na obra de arte primária, gera novos pensamentos, novas ligações mentais e emotivas⁶². Ainda segundo Bruhn, Respighi transmedializa não tanto a cena ou a história visível nas três obras de Botticelli, mas mais as correspondências analógicas por ele estabelecidas a partir delas: a colocação dos três quadros independentes num tríptico unitário emerge das associações mentais de Respighi, as quais geram ligações analógicas que nem o próprio pintor, nem os seus contemporâneos, nem talvez mais ninguém teriam identificado se não tivessem sido estimulados pela sua criação. A este propósito, sublinha Bruhn:

A fronteira entre este tipo de associação e a interpretação efrástica é permeável. Na última, o artista que transmedializa usa não só associações de natureza pessoal, mas também implicações conhecidas e partilhadas pelas três partes: o criador da obra original, o artista que a ela reage e a comunidade de apreciadores. Estas implicações conhecidas incluem conhecimento relativo ao passado histórico, lendário e literário da cena ou da história, que tipicamente fariam parte de uma moldura cultural na qual todas as partes participantes se inserem.⁶³

Como já pudemos observar, o processo de écfrase está profundamente relacionado, em termos de intenções, processos e metodologias, com o da transposição interartística e, do ponto de vista histórico, representa o seu principal antepassado. A écfrase musical, de teorização mais recente, pode ser considerada uma tipologia de transposição interartística que, como já observámos nestas páginas, tem características específicas e origens históricas. O ponto de partida é comum: o desejo de dar forma e vida nova a determinado objeto artístico através das modalidades de expressão próprias do autor da transposição, permitindo que a arte gere outra arte, permitindo que as artes se regenerem reciprocamente.

⁶² Siglind Bruhn, *op. cit.*, 551-605.

⁶³ *Id.*

Definição e pressupostos teóricos da transposição interartística

Poderíamos definir a transposição interartística como o processo de transmedialização realizado por um artista a partir de uma obra de arte de outro autor, que tem como resultado a realização de uma nova obra que representa uma variação da primeira numa linguagem artística diferente, mas que partilha com esta última a mesma ou as mesmas imagens arquetípicas. As suas possibilidades de realização são múltiplas, mas há dois aspetos recorrentes: em primeiro lugar, a passagem de conteúdo de um médium artístico a outro, logo, a vontade de procurar correspondências entre as duas obras pertencentes a diversas formas artísticas; em segundo lugar, a vontade de representar com vestes novas o arquétipo ou os arquétipos identificados na obra originária, ligando as artes através de um núcleo comum.

No texto *Musique et Arts Plastiques. La Traduction d'un Art par l'Autre*⁶⁴, são recolhidos contributos de vários estudiosos que quiseram investigar do ponto de vista teórico o processo da transposição interartística, concentrando-se em particular em transposições de obras de arte visual para obras musicais, e vice-versa. Neste texto, a investigadora Victoria Llorc Llopart introduz os pressupostos teóricos de um estudo da transposição, ilustrando depois uma teoria de abordagem comparativista que, a partir da análise das relações entre obra de arte originária e obra de arte transposta, se interroga sobre as metodologias utilizadas, mas também sobre as intenções do artista autor da transposição:

O comparatismo interartístico, baseado na perceção e na análise, questiona as intuições e as hipóteses – difíceis de estabelecer – sobre a comunidade de estruturas, de analogias sensoriais e de convergências de expressão, de sentido e de significação. [...] Três eixos ancoram as questões metodológicas: o criador, a obra e o recetor. Os procedimentos teóricos dependem de um questionamento sobre a vontade de o artista confrontar as artes e sobre as consequências. [...] o estudo [...] da transposição interartística pode beneficiar da transposição de metodologias, processo complexo e delicado, mas que permite aprofundar o desejo de comunicação do artista e os procedimentos de experimentação da sua própria linguagem a partir de outros modelos. [...] Definitivamente, é sempre uma questão da compreensão da obra de arte, inesgotável e inesgotada.⁶⁵

⁶⁴ Michèle Barbe, ed., *Musique et Arts Plastiques. La Traduction d'un Art par l'Autre*, Kindle (Éditions L'Harmattan, 2011).

⁶⁵ Victoria Llorc Lopart, 'Introduction', em *Musique et Arts Plastiques. La Traduction d'un Art par l'Autre*, Kindle (Éditions L'Harmattan, 2011), 287-322.

Esta abordagem criativa aproxima inevitavelmente o artista da ação de traduzir que, como sublinha Llopart, é uma forma essencial da comunicação, como a inclinação para traduzir é uma forma de impulso voltado para a comunidade⁶⁶. A transposição interartística parece, contudo, colocar-se um objetivo ainda mais amplo e ambicioso que vai na direção de procurar as relações essenciais entre todas as artes, a sua fonte comum e originária, que lhes permite regenerar-se continuamente.

Estética e teoria da tradução de Friedrich Schleiermacher

Para identificar uma metodologia de referência, Victoria Llopart escolhe partir da estética e da teoria da tradução elaborada pelo filósofo e teólogo Friedrich Schleiermacher, um dos maiores pensadores do primeiro Romantismo e um dos expoentes mais representativos do idealismo. Considerando a arte acima de tudo como um fazer, Schleiermacher opõe à estética da beleza de Schelling e de Hegel uma teoria centrada na produção artística e não no juízo estético: uma estética da produção e da expressão. Identifica como fim último do seu discurso estético, além da criação de uma enciclopédia das artes, a compreensão do significado ético – entendido como ação da razão sobre a natureza – do impulso artístico⁶⁷, através de um estudo focado na experiência estética do artista e na sua ação: como e porque produz o artista? E, mais em geral, qual é a identidade comum a todas as artes? Em Schleiermacher, ambas as questões se relacionam constantemente com uma dimensão cósmica em que todo o mundo é considerado uma obra de arte e a produção artística uma continuação da criação divina⁶⁸. Segundo o filósofo, a arte é a estruturação de um sentimento individual manifestado através da imaginação e da elaboração de um ou mais arquétipos. O ponto de partida da atividade artística é o sentimento, que é para Schleiermacher a consciência da situação humana no mundo, a relação com o objeto que influencia o homem⁶⁹. A função da arte é dar forma ao sentimento, fazer emergir aquilo que é puramente individual através da

⁶⁶ Victoria Llopart Lopart, 'Pour une Transposition Interartistique des Différentes Méthodes du Traduire de F.D.F. Schleiermacher', em *Musique et Arts Plastiques. La Traduction d'un Art par l'Autre*, Kindle (Éditions L'Harmattan, 2011), 475.

⁶⁷ Friedrich Schleiermacher, *Esthétique. Tous les Hommes Sont des Artistes* (Éditions du Cerf, 2004), 55.

⁶⁸ *Ibid.*, 28.

⁶⁹ *Ibid.*, 60.

imaginação produtiva, da fantasia. A arte liga-se assim a um impulso humano universal, ou melhor, à necessidade de comunicar, que remete para uma intersubjetividade, para uma comunidade: não se trata simplesmente de exteriorizar um sentimento subjetivo, mas de entrar em contacto com os outros e com o universo através da mediação de uma obra. A arte é, ao mesmo tempo, interpretação do mundo e formação da subjetividade – que remete para uma intersubjetividade – por meio da estruturação de um sentimento, um sentimento medido, uma razão individual que permite tomar consciência de si, dos outros e do mundo do qual a humanidade é espelho: isto diferencia a arte da não arte, onde não existe medida nem regra. Na arte, o sentimento, isto é, a emoção que perdura no tempo, elabora-se através da criação de um arquétipo, de uma imagem geral interior de referência⁷⁰. A expressão artística nasce assim de um sentimento e passa pela intermediação de um arquétipo, para depois acabar por se materializar numa forma. Indico de seguida os três momentos fundamentais e imprescindíveis do processo de criação artística segundo Friedrich Schleiermacher:

- 1) o envolvimento emotivo com base num sentimento;
- 2) a formação de uma imagem arquetípica;
- 3) a representação do arquétipo através da obra de arte⁷¹.

O fazer artístico parte do sentir, ou seja, da percepção, a chave de acesso que o homem possui para entrar em contacto consigo mesmo e com o mundo; depois, o sentimento percecionado dá vida, por meio da imaginação, a imagens que remetem para conceitos inatos no homem, as imagens arquetípicas; estes arquétipos, por fim, são expressos pelo artista através da sua bagagem pessoal de técnicas e experiências. Neste sentido, a obra de arte não é senão a formação de um imaginário e a expressão do mesmo: mais em geral, é a expressão do eu, logo, do universo – do divino – e do universal – do divino que está no eu. Esta perspetiva coloca a atenção sobre a relação entre artista e obra de arte e sobre o sentimento, pessoal e não comunicável, que impele o artista a criar. Schleiermacher afirma que «cada arte quer ser compreendida, mas nenhuma como a linguagem», por isso, «cada obra de arte nunca pode ser inteiramente compreendida»⁷², porque é fruto do sentimento intraduzível do autor. Em última análise, a obra de arte, para cumprir a sua

⁷⁰ *Ibid.*, 33.

⁷¹ *Ibid.*, 63.

⁷² *Ibid.*, 38.

função, necessita de um fruidor: «Aquilo que existia na alma do autor deve ser transmitido a outras almas por meio da obra. Não é o sentimento em si intransmissível que é transmitido, mas o próprio arquétipo»⁷³. Os arquétipos, conteúdos invisíveis da obra de arte, são para o filósofo imagens universais que pertencem a todos os seres humanos e que são geradas por outros tantos sentimentos, os quais permitem a cada um tomar parte na experiência da arte: são imagens ideais, são a essência pura e inata de cada ser. Neste sentido, para Schleiermacher, todos os homens são artistas: o elemento comum entre o artista e o espectador é a disposição artística, que pressupõe a capacidade de experimentar sentimentos e de gerar ideias sob a forma de imagens. Como sublinhámos anteriormente, segundo o filósofo, o fazer artístico insere-se no impulso inato no ser humano que responde à necessidade de comunicar, a necessidade de fazer parte de uma comunidade. A obra, objetivação do sentimento do artista, aspira a ser saboreada e interiorizada, e é através da sua compreensão que o espectador participa na experiência estética na sua dimensão ética de união entre natureza e razão, entre ser e consciência.

Se a arte é comunicação, a receção de uma obra artística é de importância fundamental para a sua realização: isto é válido também para a tradução, que, para Schleiermacher, tem, também ela, a sua dignidade estética. Traduzir significa «transpor um discurso de uma língua para outra»⁷⁴ e é um ato que comporta a experimentação da compreensão. A tradução é o intermediário da comunicação e tem como finalidade aproximar entidades distantes – em termos de tempo, espaço e características – através da ação de um tradutor, o qual tem o encargo de transpor uma linguagem para outra que domina, com o objetivo de exprimir determinada realidade. Este procedimento permite criar uma rede de relações e de correspondências entre as representações e os conceitos expressos nas diversas línguas, permite fazer convergir diversidades. O tradutor, segundo o filósofo, tem à disposição apenas duas possíveis estratégias para executar o seu trabalho: «O tradutor deixa o mais possível em paz o escritor e leva ao seu encontro o leitor, ou deixa o mais possível em paz o leitor e leva ao seu encontro o escritor»⁷⁵. No primeiro caso, o tradutor transmite ao leitor o significado original do texto de partida sem tirá-lo do seu contexto, aproximando o leitor do autor; no segundo caso, o tradutor reproduz o

⁷³ *Ibid.*, 35.

⁷⁴ Friedrich Schleiermacher, *Des Différentes Méthodes du Traduire* (Éditions du Seuil, 1999), 32.

⁷⁵ Friedrich Schleiermacher *apud* Massimiliano Morini, *La Traduzione: Teorie, Strumenti, Pratiche* (Alpha Test, 2007), 43.

texto de partida adaptando-o à nova língua, aproximando deste modo o autor do leitor. Estas duas estratégias têm uma correspondência nos termos *foreignization* e *domestication* introduzidos pela primeira vez pelo tradutor e teórico Lawrence Venuti, também ele influenciado pelo pensamento de Schleiermacher⁷⁶: no primeiro caso o tradutor mantém no texto de chegada os elementos linguística e culturalmente característicos do texto de partida – estrangeiro; pelo contrário, no segundo caso o estilo do texto de partida é transposto segundo as convenções linguísticas e culturais do texto de chegada – doméstico, vernáculo. Para Schleiermacher, os dois percursos são opostos e não entrecruzáveis, porque representam duas modalidades diferentes de agir eticamente no mundo: no primeiro caso, aponta-se ao conhecimento, ou melhor, o homem «integra a realidade na sua idealidade»⁷⁷, configura a realidade de modo a absorvê-la com a razão, transformando-a em símbolo ou sinal; no segundo caso, aponta-se à organização, ou melhor, o homem «dá forma ao seu ideal, levando-o para a realidade»⁷⁸, transforma a natureza e adapta-a a si mesmo. Formas vizinhas da tradução, como a paráfrase e a imitação, podem fazer-nos compreender, de modo extremado, estes dois caminhos possíveis. Schleiermacher considera paráfrase e imitação duas modalidades opostas para contornar os desafios que a tradução comporta: a paráfrase «tenta superar a irracionalidade das linguagens», ao passo que a imitação «se rende à irracionalidade das linguagens»⁷⁹. Poderíamos definir a primeira como um comentário que tem o objetivo de traduzir o significado do texto de partida, sintetizando-o de modo exato e transformando-lhe a forma. Pelo contrário, a segunda traduz o texto original, reproduzindo-o noutra língua, literalmente. Entre os dois caminhos – entre a paráfrase e a imitação – Schleiermacher prefere o primeiro, o caminho que perturba o leitor, mantendo-se, contudo, sempre fiel ao significado do texto de partida.

⁷⁶ Martina Ožbot, 'Foreignization and Domestication: A View from the Periphery', em *Rereading Schleiermacher: Translation, Cognition and Culture* (Springer, 2015), 278.

⁷⁷ Friedrich Schleiermacher, *op. cit.*, 30.

⁷⁸ *Id.*

⁷⁹ Friedrich Schleiermacher *apud* José Miranda Justo, 'Friedrich Schleiermacher: a Theory of Translation Based on Dialectics', em *Rereading Schleiermacher: Translation, Cognition and Culture* (Springer, 2015), 8.

Uma abordagem metodológica à transposição interartística baseada no pensamento de Friederich Schleiermacher

O artista que deseja transpor uma obra de arte para outra forma de arte vai na direção de transformar uma matéria, fazendo-a atravessar outra arte, criando reciprocidade entre uma linguagem artística e outra, elaborando uma variação de um imaginário comum. Na base deste processo está a vontade de relacionar elementos distantes no tempo e no espaço, de experimentar novas modalidades de compreensão, de criação e de expressão. Llopart, partindo do pensamento de Schleiermacher e fazendo eco dos três momentos da atividade artística definidos pelo filósofo, identifica deste modo os três momentos do processo de transposição interartística:

- 1) o envolvimento emotivo provocado no artista pelo encontro com uma obra de arte – de outro autor e expressa numa linguagem artística diferente;
- 2) a criação de um arquétipo no imaginário do artista – radicado numa outra forma de arte que não a da obra modelo;
- 3) a realização de uma nova obra artística que apresente elementos provenientes da obra de arte modelo⁸⁰.

O sentimento é o agente que desencadeia o processo e que permite a criação de uma relação entre o artista e a obra de arte objeto da transposição, logo, entre as linguagens artísticas. O artista que realiza a transposição representa na sua nova criação o sentimento captado através da obra modelo sob a forma de arquétipo, exprimindo-o novamente por meio da sua imaginação. A transposição, sempre segundo Llopart a partir de Schleiermacher, pode acontecer através de duas modalidades: a paráfrase ou a imitação. A paráfrase consiste na amplificação ou na reelaboração de uma linguagem artística através de outra, pegando em elementos dela e desenvolvendo-os através de novas técnicas; já a segunda pressupõe que uma forma de arte queira dar a impressão de outra forma de arte. Deste modo, o artista vai na direção ou de aproximar o público da obra de arte ou de fazer com que a obra de arte se aproxime do público. No primeiro caso o artista-transpositor convida o público a aproximar-se da obra de arte, procurando transmitir aquilo que ele mesmo sentiu ao confrontar-se com a obra modelo, convidando os

⁸⁰ Victoria Llopart, 'Pour une Transposition Interartistiques des Différentes Méthodes du Traduire de F.D.F. Schleiermacher', em *Musique et Arts Plastiques. La Traduction d'un Art par l'Autre*, 394.

fruidores a entrar numa relação com o desconhecido, com a intersubjetividade que a obra em questão encerra: é o caso da paráfrase. No segundo caso, o da imitação, o artista faz com que seja a obra a aproximar-se dos fruidores, evocando por imitação alguns elementos constitutivos da obra modelo e, assim, facilitando a ação do público na aproximação à obra e na compreensão do processo criativo na base da transposição.

Na performance *Sounds at an Exhibition*, o performer comunica com o visitante através das suas transposições das obras de arte expostas no museu, ou melhor, comunica partilhando o objeto artístico que é símbolo da sua compreensão empática da obra de arte modelo. A comunicação realiza-se quando duas entidades percebem ter algo em comum: consiste na aproximação de mundos distantes através da partilha de um símbolo. Em *Sounds at an Exhibition* o visitante, guiado pela ação do performer, é convidado a compreender a relação entre as duas obras de arte, ou melhor, entre duas expressões simbólicas. A performance não se propõe simplesmente a aproximar o público à arte moderna e contemporânea através da mediação da música, mas sim de aproximar o público à relação entre as duas linguagens artísticas, à imagem arquetípica – e ainda antes ao sentimento intraduzível – que as une. O arquétipo transcende a subjetividade do artista que cria, porque cada artista pode dar-lhe diferentes formulações sem nunca chegar a uma forma definitiva e completa. A imagem arquetípica é a elaboração e a cristalização do sentimento: as suas diferentes expressões representam múltiplas faces de uma única imagem. *Sounds at an Exhibition* aproxima o público do núcleo intangível comum às formas de arte: aqui, a música é o espelho que permite refletir a ideia-tipo subjacente à obra de arte que transpõe. Cada obra de arte, em certa medida, basta-se a si mesma, ou melhor, é autónoma, mas isso não significa que o seu conteúdo escondido seja expresso através dela em forma definitiva. Se fosse totalmente verdade que cada objeto se basta a si mesmo, não poderíamos fazê-los dialogar. As obras de arte representam a “variação de um tema” que pode ser interpretado, ou melhor, problematizado, e ulteriormente variado. O processo da transposição interartística conduz inevitavelmente o artista a perceber se existem ecos da sua própria existência na obra de arte de partida: o que me está a dizer esta obra? O que tem em comum comigo? A transposição relaciona mundos através de imagens e antes ainda através de sentimentos comuns.

Em última análise, a transposição interartística, como sublinha Llopart, não consiste simplesmente na exteriorização de uma individualidade, de um fazer artístico,

mas sim no entrar em contacto com a essência pura das artes e, assim, com a realidade refletida na arte, em resumo, com a totalidade da realidade. Ao pesquisar os significados e as fronteiras aparentes das artes, a transposição interartística encontra um espaço próprio, um papel próprio:

Em todos estes casos, esta prática interartística comporta uma melhor compreensão da obra fonte e uma incursão pela arte fonte, uma aproximação mais conseguida do sentimento do artista e uma contribuição sem igual para a formação ou o desenvolvimento da linguagem artística que cruza uma fronteira entre os códigos musicais ou pictóricos.⁸¹

⁸¹ *Ibid.*, 582-589.

4. Andamento 2 - Metodologia da performance

A realização de *Sounds at an Exhibition* implica um trabalho de pesquisa e criação com duração de pelo menos um mês: o caráter *site-specific* do projeto prevê, de facto, que a performance mude conforme o museu em que é programada e sobretudo conforme as obras que nele estão conservadas.

As etapas metodológicas do processo de criação, que foram delineadas após a primeira residência artística no MAMCS de Estrasburgo⁸², são descritas a seguir e foram aplicadas a uma experiência posterior num museu italiano, o Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Trento e Rovereto, nos anos de 2017 e 2018. O Mart é uma instituição de excelência a nível mundial e é um dos maiores museus italianos, com uma coleção permanente de mais de 30 mil obras dos séculos XX e XXI, entre pinturas, desenhos, esculturas e instalações. A colaboração com o museu começou em 2017, quando fui convidada por Annalisa Casagrande – responsável didática pelo público na Área de Educação e Mediação Cultural do Mart – a criar um percurso musical para as salas da coleção permanente de arte contemporânea, o qual foi inserido em dois eventos especiais:

- o Dia do Contemporâneo (14 de outubro de 2017), um grande evento anual promovido pela Associação dos Museus de Arte Contemporânea Italianos e dedicado ao público de arte contemporânea, que prevê que os museus parceiros da iniciativa abram as portas aos visitantes, oferecendo-lhes um rico programa de eventos;
- o festival *Mart Up – Vivi il Museo* (14-15 de outubro de 2017), um programa de atividades didáticas, espetáculos e eventos completamente gratuitos e para todas as idades que animam os espaços do museu durante todo um fim de semana, em simultâneo com o Dia do Contemporâneo.

⁸² Inicialmente o processo criativo não se baseava numa metodologia específica: esta última, tal como os pressupostos teóricos da performance, foi identificada posteriormente, observando o processo a criar-se de modo natural no decorrer da primeira residência artística no MAMCS.

M
a
R

SOUNDS AT AN EXHIBITION

PERFORMANCE a cura di Isabella Fabbri

2 SETTEMBRE 2018, ore 16.00-17.00, Sale espositive

La musica live di Isabella Fabbri dialoga con una selezione di opere delle Collezioni del Mart, nelle sale de «L'invenzione del moderno», in un percorso sonoro fondato sul rapporto con le arti visive.

COSTO: gratuito
INFO: Area educazione
tel. 0464.454135-108
education@mart.trento.it

Fig. 11 Cartaz da performance de 2 de setembro no Mart no âmbito do *Mart Open Day* (2018). Fotografia de Rocco Fidanza.

Cerca de um ano mais tarde, criei um segundo percurso, desta vez inteiramente dedicado à coleção de arte moderna: a performance foi apresentada ao público a 2 de setembro de 2018⁸³ (Fig. 11), aquando do *Mart Open Day*, um dia de entrada livre que decorre no primeiro domingo de cada mês – de outubro a março –, durante o qual o público tem acesso a visitas guiadas, conferências, performances e laboratórios. Ao percorrer as seis

⁸³ Damiano Della Torre, *Isabella Fabbri - Sounds at an Exhibition | Mart, Mart Open Day, 2018* <<https://www.youtube.com/watch?v=yBpSR2mfi-0>>.

fases do processo de criação de *Sounds at an Exhibition*, tomaremos como exemplo a performance de 2 de setembro de 2018 no Mart, nas salas da coleção permanente de arte contemporânea, *A Invenção do Moderno*.

Fase 1 – Visita ao museu e escolha das obras de arte

Esta primeira fase decorre no museu onde foi programada a performance e prevê que, acompanhada pelo responsável dos serviços educativos⁸⁴, eu visite os espaços expositivos para escolher as obras a incluir no percurso. A performance é construída para uma coleção específica, de arte moderna ou arte contemporânea, no sentido de envolver salas adjacentes e percursos de visita já estruturados. O responsável pelos serviços educativos – ou uma figura análoga – tem um papel-chave nesta primeira fase de pesquisa, porque representa o interlocutor principal para entrar em contacto com o museu e, além disso, é a pessoa que pode ajudar-me a aprofundar o estudo das coleções e das obras expostas, facilitando a minha pesquisa. Depois de a pessoa de referência me explicar as obras de arte durante uma visita guiada, escolho um conjunto de quinze obras, selecionando, entre as normalmente incluídas nos percursos de visita, aquelas que mais me tocaram pela sua capacidade de despertarem em mim uma emoção e, mais especificamente, aquelas com as quais consegui mais facilmente criar uma relação empática. Tento também escolher obras divergentes no estilo e nos conteúdos, para tornar o percurso musical o mais variado possível no seu conjunto, como se estivesse a pensar em realizar um programa de concerto constituído por composições coerentes entre si, mas com carácter diferente. Antes de fotografar e filmar com atenção as salas e as obras escolhidas, para ficar com um registo da visita de reconhecimento, recolho informações e material bibliográfico sobre a história do museu e sobre as obras da coleção. A visita de preparação para a performance de 2 de setembro no Mart com Annalisa Casagrande realizou-se a 25 de julho de 2018. A seguir, escolhi, entre as obras normalmente incluídas

⁸⁴ Marco Peri, *Nuovi Occhi. Reimmaginare l'Educazione al Museo* (StreetLib, 2019), 13: «Os museus, quer a nível nacional, quer internacional, utilizam desde sempre denominações diferentes para indicar o departamento encarregue de melhorar a experiência de conhecimento dos visitantes. Departamento Educativo, Área de Educação, Secção Didáctica, Serviços Educativos são alguns dos termos mais usados nos diversos contextos institucionais, o que mostra a complexa realidade e o modo bastante diversificado como os museus interpretam a sua função educativa».

na visita às salas de *A Invenção do Moderno*, uma série de artefactos de artistas italianos que se estendem desde o Romantismo até ao Abstracionismo, passando pelo Impressionismo, Metafísica, Futurismo e outras formas híbridas da modernidade, para oferecer ao visitante um percurso que pudesse espelhar as transformações da arte visual em Itália na transição entre os séculos XIX e XX.

Fase 2 – Estudo das obras de arte

Nesta segunda fase, que se desenrola no estúdio, escolho, entre as obras seleccionadas previamente no museu, um máximo de dez, identificando entre elas aquelas que geram em mim, além de emoções e sentimentos, também imagens, conceitos e eventualmente analogias musicais. A opção de seleccionar dez obras de arte encontra uma correspondência na estrutura formal do protomodelo *Quadros de uma Exposição* de Mussorgsky, composto por dez andamentos. A seguir, identifico para todas as obras uma imagem arquetípica – ou mais do que uma – que permita destacar uma das possíveis ideias temáticas da obra, que constituirá o meu ponto de partida para realizar a transposição musical. O arquétipo, conceito que será posteriormente aprofundado no andamento seguinte, é o farol da criação da dimensão musical de *Sounds at an Exhibition*. Como já foi ilustrado na segunda *promenade*, na linha da estética de Friderich Schlegel, parte-se do pressuposto de que cada obra de arte é a expressão do sentimento não traduzível do artista, que se materializa por meio da criação de uma imagem que exprime um conceito inato, que não é mais do que o resultado da elaboração interna do sentimento do artista: por esta perspectiva, é através da intermediação do arquétipo, imagem coletiva inconsciente, que o sentimento se concretiza numa obra artística. A identificação da imagem arquetípica passa pela contemplação, compreensão, interpretação, enfim, pela interiorização da obra. Para compreendê-la, contudo, não basta recorrer apenas a uma metodologia crítica, porque, como defende o filósofo Umberto Galimberti no livro *Il Tramonto dell'Occidente*, «ao revelar novos sentidos e novos mundos, a obra de arte suspende o nosso modo habitual de viver e pensar, e nisso está a sua força e a sua

autenticidade»⁸⁵. Ainda segundo Galimberti, para compreender a obra de arte é necessário «permanecer na abertura aberta da obra, e pertencer ao mundo que esta instituiu. Na verdade, aquilo que a obra opera não é uma simples mudança das relações que ocorrem entre os entes, o que ela coloca em jogo não é uma relação interna ao mundo, mas o mundo na sua totalidade». Galimberti sublinha ainda que «a obra de arte é obra de desvelamento (*a-lethéia*), por isso, de verdade», porque «é a exposição que remete para um oculto (*léthe*) que se contém, precisamente para permitir que o exposto se exponha, que apareça»: o arquétipo – o oculto (*léthe*) –, preserva-se para permitir que a obra – o exposto (*a-lethéia*) – se revele, manifestando-se na sua verdade. Ao mesmo tempo, a obra de arte exprime o arquétipo sem dissolvê-lo ou esgotá-lo. Os dois elementos posicionam-se como opostos que dependem um do outro, pois um encontra no outro o seu próprio alicerce: «O mundo da obra, na verdade, não é nada sem o alicerce da terra ou da matéria de que a obra é feita, tal como a matéria vem à luz, nem que seja subtraindo-se, apenas no mundo dos significados que a obra institui». Em última análise, «a obra faz acontecer o ser; na obra o ser deixa rasto de si»⁸⁶: compreender a obra significa, assim, interpretar-lhe os rastros que levam ao ser, ao oculto. Considerando o sentimento do artista não traduzível, o arquétipo – ou seja, a transformação interna do sentimento em imagem ideal, segundo Schleiermacher –, é o elemento sobre o qual se pode basear a compreensão da obra, para depois proceder a uma sua transposição para outra linguagem artística, que exporá o oculto num novo exposto. Nesta primeira fase, dedico-me por fim ao estudo das dez obras de arte sob o ponto de vista sociocultural, histórico, estilístico-formal, baseando-me nas informações recolhidas durante a visita de preparação ao museu, no catálogo e na literatura existente. Seguem-se as obras de arte escolhidas para a performance no Mart de 2 de setembro de 2018 (Fig. 12 a Fig. 21).

⁸⁵ Umberto Galimberti, *Il Tramonto dell'Occidente* (Feltrinelli Editore, 2010).

⁸⁶ *Id.*



Fig. 12 Francesco Hayez, *Venere Che Scherza con Due Colombe* (1830). Fotografia de Agnese Stegani.



Fig. 13 Luigi Bonazza, *La Leggenda di Orfeo / Rinascita d'Euridice / Morte d'Orfeo* (1905). Fotografia de Agnese Stegani.



Fig. 14 Medardo Rosso, *Bambino al Sole* (1891-1892). Fotografia de Agnese Stegani.



Fig. 15 Carlo Carrà, *Le Figlie di Loth* (1919). Fotografia de Agnese Stegani.



Fig. 16 Paolo Vallorz, *Melo Canada Sotto la Neve* (1986). Fotografia de Agnese Stegani.



Fig. 17 Giorgio de Chirico, *La Matinée Angoissante* (1912). Fotografia de Agnese Stegani.



Fig. 18 Luigi Russolo, *Intonarumori. Frusciatore/Stropicciatore, Crepitatore, Gracidatore* (1914, reconstrução de 2006 por Pietro Verardo). Fotografia de Agnese Stegani.



Fig. 19 Gino Severini, *Ritmo Plastico del 14 Luglio* (1913). Fotografia de Agnese Stegani.



Fig. 20 Bruno Munari, *Otto Colori in un Quadrato* (1933). Fotografia de Agnese Stegani.



Fig. 21 Luigi Veronesi, *14 Variazioni di un Tema Pittorico* (1936). Fotografia de Agnese Stegani.

Fase 3 – Criação do percurso musical: a transposição

A criação do percurso musical decorre através de um processo definido como a transposição interartística e, especificamente, a transposição musical de obra de arte visual. A investigadora Victoria Lloort Lopart, no texto *Pour une Transposition Interartistique des Différentes Méthodes du Traduire de F.D.F. Schleiermacher*⁸⁷, propõe, como vimos na segunda *promenade*, uma teorização da transposição interartística que se baseia na estética e na teoria da tradução do filósofo alemão Schleiermacher. Elegendo essa teoria como ponto de partida para a construção da dimensão musical, o processo de transposição prevê – na sequência do envolvimento emotivo provocado pelo encontro com as obras escolhidas e a identificação para cada uma destas de uma imagem arquetípica – que proceda do seguinte modo: como veremos detalhadamente nos dois andamentos seguintes⁸⁸, a ideia tipo é transposta de seguida para uma nova obra, que vai refletir a obra modelo, quer em termos de significados, quer em termos de significantes, por meio de uma linguagem artística diferente.

Em consonância com a metodologia proposta por Lloort, a transposição musical faz-se através de duas vias possíveis, a paráfrase ou a imitação – uma reelaboração ou uma reprodução da obra inicial. Como foi observado na segunda *promenade*, a paráfrase amplifica ou reelabora a obra modelo, ao passo que a imitação prevê que a transposição decalque a obra através de outra forma de arte. Em ambos os casos, o ponto de partida é sempre o arquetipo identificado. Em segundo lugar, a transposição musical, seja ela uma paráfrase ou uma imitação, é influenciada pelo contexto sociocultural, pelo contexto histórico e pelos elementos constitutivos da linguagem da obra modelo. Distingo, em última análise, entre paráfrases e imitações diretas e indiretas: as primeiras preveem que seja eu a gerar o material musical, compondo ou improvisando; já as segundas pressupõem que eu identifique uma obra musical já existente e composta por outro autor para transpor a obra modelo para música. Caso a obra pré-existente não tenha sido escrita originalmente para saxofone solo, encarrego-me de adaptá-la ao meu instrumento. De seguida, indico as transposições musicais propostas para a performance no Mart:

⁸⁷ Victoria Lloort Lopart, ‘Pour une Transposition Interartistique des Différentes Méthodes du Traduire de F.D.F. Schleiermacher’, em *Musique et Arts Plastiques. La Traduction d’un Art par l’Autre*, Kindle (Éditions L’Harmattan, 2011), 330-587.

⁸⁸ Ver andamento 3 e andamento 4.

1) Obra: Francesco Hayez, *Venere Che Scherza con Due Colombe* [*Vénus a Brincar com Duas Pombas*] (1830)

Arquétipo: mulher, sensualidade

Transposição musical: Jules Massenet, *Meditação* da ópera *Thaïs* (1894)

> paráfrase indireta

2) Obra: Luigi Bonazza, *La Leggenda di Orfeo / Rinascita d'Euridice / Morte d'Orfeo* [*A Lenda de Orfeu / Renascimento de Eurídice / Morte de Orfeu*] (1905)

Arquétipo: herói, músico

Transposição musical: Claudio Monteverdi, *Prólogo* (extrato) da ópera *Orfeo* (1607)

> paráfrase indireta

3) Obra: Medardo Rosso, *Bambino al Sole* [*Menino ao Sol*] (1891-1892)

Arquétipo: menino, imaterialidade

Transposição musical: Claude Debussy, *Doctor Gradus ad Parnassum* de *Children's Corner* (1908)

> paráfrase indireta

4) Obra: Carlo Carrà, *Le Figlie di Loth* [*As Filhas de Loth*] (1919)

Arquétipo: família, simplicidade

Transposição musical: Anónimo, *Imperayritz de la Ciutat Joyosa de Llibre Vermell de Montserrat* (século XIV)

> paráfrase indireta

5) Obra: Paolo Vallorz, *Melo Canada Sotto la Neve* [*Macieira do Canadá Sob a Neve*] (1986)

Arquétipo: natureza, inverno

Transposição musical: Antonio Vivaldi, *Largo do Inverno* de *As Quatro Estações* (1723)

> paráfrase indireta

6) Obra: Giorgio de Chirico, *La Matinée Angoissante* [*A Manhã Angustiante*] (1912)

Arquétipo: ausência

Transposição musical: Philip Glass, *Melodias para Saxofone I* (1995)

> paráfrase indireta

7) Obra: Luigi Russolo, *Intonarumori. Frusciatore/Stropicciatore, Crepitatore, Gracidatore* (1914, reconstrução de 2006 por Pietro Verardo)

Arquétipo: caos

Transposição musical: Isabella Fabbri, improvisação sobre três ruídos (*Frusciatore/Stropicciatore, Crepitatore, Gracidatore*) com a interação do público

> imitação direta

8) Obra: Gino Severini, *Ritmo Plastico del 14 Luglio* [*Ritmo Plástico de 14 de Julho*] (1913)

Arquétipo: ritmo, dinamismo

Transposição musical: Astor Piazzolla, *Bordel 1900* de *História do Tango* (1986)

> imitação direta

9) Obra: Bruno Munari, *Otto Colori in un Quadrato* [*Oito Cores num Quadrado*] (1933)

Arquétipo: oito, quatro

Transposição musical: Isabella Fabbri, improvisação sobre um tema de oito notas, elaborado quatro vezes

> paráfrase direta

10) Obra: Luigi Veronesi, *14 Variazioni di un Tema Pittorico* [*14 Variações de um Tema Pictórico*] (1936)

Arquétipo: variação

Transposição musical: Isabella Fabbri, *14 Variações de um Tema Pictórico* (2018)

> imitação direta

Cada trecho tem uma duração máxima de quatro minutos, para não ultrapassar quarenta minutos totais de música e assim haver tempo, no início e no fim da performance, para um breve diálogo com o público sem obrigar as pessoas a ficarem de pé muito tempo. Cada trecho foi pensado para ser executado com um dos quatro

principais instrumentos da família dos saxofones – saxofones soprano, contralto, tenor e barítono –, para ter à disposição uma paleta mais ampla de timbres e assim enriquecer o percurso musical. Por vezes, se a transposição assim o exige, recorro a difusores áudio para a reprodução de sons eletrônicos ou acústicos pré-registados. Nesta fase, também identifico, por fim, os espaços de interação com o público: num ou mais momentos, envolvo os visitantes no processo de transposição, convidando-os a produzir sons por imitação através do uso da voz. No Mart decidi experimentar uma improvisação coletiva com o público em torno da obra de Luigi Russolo: sendo os *Intonarumori* aparelhos geradores de ruídos acústicos classificados por famílias conforme a sonoridade produzida, a improvisação baseou-se na reprodução dos ruídos gerados pelos três instrumentos existentes no museu, isto é, o *Frusciatore/Stropicciatore*, o *Crepitatore* e o *Gracidatore*. Ao público foi pedido que reproduzisse o ruído do primeiro aparelho – o *Frusciatore/Stropicciatore* –, repetindo-o e variando-o a gosto com a voz, de modo a construir um tapete sonoro, enquanto eu criava no momento uma improvisação no saxofone barítono baseada na imitação dos três sons da obra, através das técnicas de execução do meu instrumento – *tongue ram*, *slap* e multifônicos. No fim desta terceira fase do processo metodológico, completamente dedicada à criação do material musical, finalizo o programa e defino a ordem dos trechos musicais, para depois proceder ao estudo das músicas no instrumento, com o objetivo de memorizar a maior parte delas.

Fase 4 – Montagem da performance

A montagem da performance prevê que se decida em que posição relativamente às obras executar as músicas, que se preveja onde posicionar, se necessário, estantes com partituras e suportes para os instrumentos e, por fim, que se planifiquem as passagens de um instrumento para outro quando isso está previsto, solicitando a colaboração dos vigilantes do museu. Indico de seguida o esquema utilizado para a performance no Mart:

1) Obra: Francesco Hayez, *Venere Che Scherza con Due Colombe* (1830)

Andamento: avanço para a obra com o sax contralto

Instrumento: sax contralto

Posição: de pé ao lado da obra, a olhar para a obra

Objetos: estante e partitura musical

2) Obra: Luigi Bonazza, *La Leggenda di Orfeo / Rinascita d'Euridice / Morte d'Orfeo* (1905)

Andamento: avanço para a obra com o sax contralto, pouso-o no banco em frente à obra e pego no sax soprano, posicionado previamente em cima do banco

Instrumento: sax soprano

Posição: sentada no banco, a olhar para a obra

Objetos: /

3) Obra: Medardo Rosso, *Bambino al Sole* (1891-1892)

Andamento: avanço para a obra com o sax soprano e o sax contralto, pouso o sax soprano no suporte

Instrumento: sax contralto

Posição: de pé ao lado da obra, a olhar para o público

Objetos: estante, partitura musical e suporte para sax soprano

4) Obra: Carlo Carrà, *Le Figlie di Loth* (1919)

Andamento: avanço para a obra com o sax soprano e o sax contralto, pouso os dois instrumentos nos suportes ao lado, tiro o sax tenor do suporte, previamente colocado

Instrumento: sax tenor

Posição: de pé ao lado da obra, olhando para a obra

Objetos: estante, partitura musical, suportes para sax soprano, contralto e tenor

5) Obra: Paolo Vallorz, *Melo Canada Sotto la Neve* (1986)

Andamento: avanço para a obra com o sax soprano, enquanto um vigilante leva o sax tenor no suporte até junto da obra de Chirico e o sax contralto no suporte até junto da obra de Munari

Instrumento: sax soprano

Posição: ajoelhada em frente à obra, a olhar para a obra

Objetos: /

6) Obra: Giorgio de Chirico, *La Matinée Angoissante* (1912)

Andamento: avanço para a obra com o sax soprano, pouso o sax soprano no banco em frente à obra e tiro do suporte o sax tenor, posicionado pelo vigilante

Instrumento: sax tenor

Posição: de pé em frente à obra, a olhar para a obra

Objetos: estante, partitura musical e suporte para sax tenor

7) Obra: Luigi Russolo, *Intonarumori. Frusciatore/Stropicciatore, Crepitatore, Gracidatore* (1914, reconstrução de 2006 por Pietro Verardo)

Andamento: pouso o sax tenor no suporte, avanço para a obra com o sax soprano, pouso o sax soprano no chão e tiro o sax barítono do suporte, posicionado previamente

Instrumento: sax barítono

Posição: ajoelhada ao lado da obra, a olhar para o público

Objetos: suporte para sax barítono

8) Obra: Gino Severini, *Ritmo Plastico del 14 Luglio* (1913)

Andamento: pouso o sax barítono no suporte, avanço para a obra com o sax soprano

Instrumento: sax soprano

Posição: de pé ao lado da obra, a olhar para a obra

Objetos: estante, partitura musical

9) Obra: Bruno Munari, *Otto Colori in un Quadrato* (1933)

Andamento: avanço para a obra com o sax soprano

Instrumento: sax soprano

Posição: ajoelhada em frente à obra, a olhar para a obra

Objetos: suportes para sax soprano e contralto

10) Obra: Luigi Veronesi, *14 Variazioni di un Tema Pittorico* (1936)

Andamento: pouso o sax soprano no suporte, avanço para a obra com o sax contralto, posicionado pelo vigilante

Instrumento: sax contralto

Posição: ajoelhada em frente à obra, a olhar para a obra

Objetos: /

Por fim, preparo um programa para distribuir aos participantes onde estão indicadas as obras de arte e as peças musicais do percurso. Caso se decida que é preferível explicitar as relações entre obras de arte e músicas, para permitir que o público aprofunde a compreensão da pesquisa artística subjacente à performance, são incluídas no texto breves descrições para esclarecer as correspondências. O programa é distribuído antes ou depois da performance, conforme se deseje preparar o visitante para a experiência fornecendo-lhe informações relativas àquilo que verá e ouvirá, ou então deixar inicialmente que seja a própria experiência a falar por si. No programa preparado para o Mart aparecia o seguinte texto introdutório:

Que som têm as obras de arte? Desta pergunta nasce *Sounds at an Exhibition*, um projeto da saxofonista Isabella Fabbri, que põe em diálogo arte visual e música. Concebida para museus de arte moderna e contemporânea, *Sounds at an Exhibition* é uma performance itinerante em que o público é convidado a “ouvir” as obras de arte de um percurso expositivo na companhia de uma música, a qual dialoga com as obras expostas através da voz dos seus saxofones. O nome do projeto é inspirado na famosa suite *Quadro de uma Exposição* do compositor russo Modest Mussorgsky, cuja música evoca uma visita imaginária a uma coleção de arte.

Fase 5 – Ensaio geral no espaço do museu

Nesta penúltima fase, em colaboração com o responsável dos serviços educativos, ensaio a performance no museu (Fig. 22). Habitualmente é escolhido um dia da semana, antes da performance, em que o museu esteja fechado ao público. Em alternativa, o ensaio é organizado após o horário das visitas. O ensaio geral consiste em:

- executar as músicas do percurso na presença das obras, para instaurar uma relação profunda com elas;
- habituar-me à acústica das salas, que muitas vezes não é propriamente adequada à execução de música ao vivo;
- confirmar ou alterar a minha posição face ao público e às obras de arte, tendo em conta a distância de segurança a manter;
- confirmar ou alterar a posição de estantes, partituras, suportes e dos instrumentos musicais nas salas;

- ganhar à-vontade com as deslocções entre uma obra e outra;
- coordenar a ação dos vigilantes, que, além de deslocarem um ou mais instrumentos musicais, se necessário, devem certificar-se de que o público não toca nem choca com o material posicionado;
- coordenar o acolhimento do público, que estará a meu cargo e do responsável pelos serviços educativos;
- executar a performance do início ao fim, verificando a sua duração total.



Fig. 22 Ensaio geral da performance nas salas da coleção de arte moderna do Mart (2018). Obra de arte: Luigi Veronesi, *14 Variazioni di un Tema Pittorico* (1936). Fotografia de Damiano Della Torre.

Fase 6 – Realização da performance

Uma hora e meia antes do início da performance, encarrego-me de posicionar todos os objetos necessários nos espaços expositivos e depois procedo à montagem dos instrumentos musicais. De seguida, volto a percorrer, ao longo das salas, o desenrolar da performance, imaginando que me desloco com os instrumentos na mão: paro alguns

minutos a contemplar cada obra, fazendo ressoar na minha mente um extrato da música que irei tocar. Após ter dedicado um momento a exercícios de concentração e respiração e de ter aquecido todos os instrumentos com notas longas, escalas e fragmentos das peças do programa, coloco os saxofones nos suportes e visto o vestido branco. Por fim, dirijo-me, com o primeiro instrumento que utilizarei na mão, à entrada da primeira sala da coleção de referência, onde encontro os visitantes já reunidos pelo responsável dos serviços educativos. O público, para poder participar no evento, normalmente deve fazer uma reserva, contactando o museu por telefone ou e-mail. Os participantes admitidos em cada performance, para não encher excessivamente as salas, são por norma 30, no máximo. Antes de dar início à performance, preparo o público para a experiência, explicando brevemente o que o espera: os visitantes são convidados a deixar-se guiar numa visita insólita, na qual não serão utilizadas palavras, mas será a música a falar e a guiar a experiência estética; são chamados a colocar-se em escuta, a viver a experiência no sentir. Avisando-os de que serão envolvidos na primeira pessoa na performance e é-lhes pedido, por fim, que desliguem os telemóveis e que aplaudam apenas no fim do percurso, para não interromper o seu desenrolar.

5. *Promenade III* - Contemplar a arte hoje

A obra de arte necessita da participação ativa do observador: «As obras de arte são postas em movimento pela contemplação paciente», escreve Adorno⁸⁹. Do ponto de vista do filósofo Hans-Georg Gadamer, a contemplação permite a realização da obra de arte, porque o espectador, através desta ação, ativa o seu potencial transcendente: a contemplação é um ato de obstetrícia estética que permite que a obra se cumpra. Ainda segundo Gadamer, a meta última do observador consiste no esquecimento de si mesmo, enquanto dirige toda a sua atenção para o objeto contemplado: a condição pessoal e o estar fora de si mesmo torna possível o estar inteiramente presente e ligado a outra coisa. A contemplação é, assim, a antítese do distanciamento desinteressado: não é uma ação passiva diante de um objeto imóvel, mas, pelo contrário, é intenso envolvimento e interesse por algo que está fora de quem observa e que é por este último colocado em movimento⁹⁰.

Mas hoje como contemplamos a arte? De que modo nos relacionamos com o objeto artístico? Como o integramos na nossa vida? Recentes dados do Eurostat⁹¹ mostram que a participação em atividades culturais sofreu uma contração em muitos países europeus: em Itália, por exemplo, segundo as revelações de 2016 do Instituto Nacional de Estatística⁹², cerca de uma pessoa em cada cinco, ou seja, 18,5% da população, não desenvolve nem participa em qualquer atividade cultural e, entrando no detalhe da situação italiana, os museus e as exposições foram abandonados por 68,3% dos italianos. Parece que grande parte do público perdeu a capacidade de se relacionar com a obra de arte, de torná-la sua, de ligá-la a si. É evidente que a interação diária com vários ecrãs e a utilização frequente de redes sociais, repletas de estímulos visuais, estão a caracterizar a sociedade ocidental das últimas décadas: é como se estes novos hábitos estivessem, em parte, a atrofiar a perceção visual do que é singular, causando um

⁸⁹ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory* (Routledge & Kegan Paul, 1984), 118.

⁹⁰ Nicholas Davey, 'Art and *Theoria*', em *Thinking Through Art: Reflections on Art as Research* (Routledge, 2013), 32-33.

⁹¹ Jean-Louis Mercy, Marta Beck-Domžalska, eds., *Culture Statistics. 2016 Edition*, (European Union, 2016), 115-136.

⁹² Istituto Nazionale di Statistica, *Annuario Statistico Italiano 2016* (ISTAT, 2016), 351-390.

analfabetismo emotivo coletivo conferido por uma abordagem bulímico-compulsiva às imagens. O canal visual, através do qual a obra de arte comunica em primeira instância, parece quase já não ser suficiente para despoletar uma reação emotiva, para estabelecer uma relação empática que permita viver em pleno a experiência do encontro com a arte. Iniciativas recentes, como, por exemplo, o *Museum Selfie Day*, criado pela *blogger* Mar Dixon, pretenderam promover online as coleções dos museus através da linguagem da *selfie*, ou melhor, como escreve a investigadora Giovanna Borradori, a prática autobiográfica mais característica da nossa época⁹³. Mas será suficiente atrair o público, incitando-o a espetacularizar a representação digital de si mesmo e convidando-o a englobar a visita ao museu na narração digital de si mesmo, na sua identidade digital? De que modo podemos pôr-nos em contacto com um objeto artístico se, antes de mais, não somos capazes de reagir emotivamente a ele quando o temos à nossa frente? Se não somos capazes de introduzi-lo no fluxo temporal da nossa vida?

Pesquisas recentes de tipo empírico, como as de Jeffrey K. Smith e Lisa F. Smith realizadas no Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque⁹⁴, e também as realizadas em laboratório por Claus-Christian Carbon⁹⁵, tentaram mapear os comportamentos do público contemporâneo no contexto de uma exposição de obras de arte. O primeiro estudo de 2001, baseado na observação de 150 pessoas no ato de contemplar seis obras-primas do MET, concluiu que o tempo de paragem dos visitantes diante das obras não ultrapassa, em média, os 17 segundos. Observou-se ainda que este último dado não está relacionado com o sexo nem com a idade de cada indivíduo, mas sim com a tipologia do quadro contemplado e com a dimensão dos grupos nos quais o sujeito está ou não inserido: as pessoas de grupos numerosos, de facto, costumam parar mais tempo diante das obras de arte. O segundo estudo, de 2017, replicou a experiência num laboratório: neste caso, observou-se que, em média, o tempo de paragem é ligeiramente mais longo, passando de 17 para 25,4 segundos. Em ambos os casos, trata-se de durações em muito inferiores ao minuto, que, em conclusão, fazem pensar que a experiência da visita a uma exposição de arte não é caracterizada, para a maioria dos visitantes, por longos momentos passados a

⁹³ Giovanna Borradori, 'De Selfie en Selfie. L'Espace Professionnel du Soi Narrable', em *Des Pouvoirs des Écrans*, (Éditions Mimésis, 2018), 221.

⁹⁴ Jeffrey K. Smith, Lisa F. Smith, 'Spending Time on Art', *Empirical Studies of the Arts*, 19.2 (2001), 229-236.

⁹⁵ Claus-Christian Carbon, 'Art Perception in the Museum: How We Spend Time and Space in Art Exhibitions', *I-Perception*, 8.1 (2017).

contemplar poucas obras, mas sim por breves instantes de paragem diante de muitas delas. James O. Pawelski, diretor de educação do Positive Psychology Center da Universidade da Pensilvânia, comparou provocatoriamente o modo como a maior parte das pessoas visita habitualmente os museus com o ato de passear rapidamente pelas salas de uma biblioteca sem abrir nenhum livro: «Quando vamos à biblioteca, não caminhamos entre as estantes a olhar para as lombadas dos livros e, entretanto, enviamos um *tweet* aos amigos a dizer: “Hoje li 100 livros!”»⁹⁶. Embora haja quem defenda, como o professor Pawelski, que são precisos pelo menos vinte minutos para começar a ver realmente aquilo que se está a contemplar, não foi obviamente estabelecida uma duração precisa e absoluta para apreciar e compreender um objeto artístico. Ao mesmo tempo, surge a questão espontânea: de que modo as pessoas podem ser tocadas emocionalmente por uma obra de arte passando tão pouco tempo diante dela? Serão 17 segundos suficientes para criar um contacto, para estabelecer uma empatia com um objeto artístico?

Walter Benjamin, em 1936, já teorizava o conceito de receção na distração, sobretudo em relação ao cinema e à arquitetura: «Receção na distração – o tipo de receção que é cada vez mais notória em todas as áreas da arte e que é sintoma de profundas mudanças na aperceção»⁹⁷. Mas como pode o público envolver-se ou ser intensamente envolvido por um objeto artístico num estado de constante distração? Quais são as condições essenciais para viver uma experiência estética durante a qual seja possível criar um contacto empático entre observador e conteúdo intrínseco e extrínseco da obra?

Dispositivos de representação: margens e ecrãs

A contemplação da arte visual passa através de um dispositivo de representação, isto é, um instrumento que permite que a arte se apresente e desempenhe a sua função e que, inevitavelmente, influencia o modo como a obra de arte é fruída pelo público. Este dispositivo, no curso da história, sofreu diversas mutações e ainda hoje se propõe de modos sempre novos.

⁹⁶ Stephanie Rosenbloom, ‘The Art of Slowing Down in a Museum’, *The New York Times*, 9 de Outubro de 2014 <<https://www.nytimes.com/2014/10/12/travel/the-art-of-slowng-down-in-a-museum.html>>.

⁹⁷ Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (Penguin Books, 2008).

Na pintura rupestre da época pré-histórica, por exemplo, não existia uma ideia de dispositivo com limites claros, e a representação podia sobrepor-se a outras sem lhes retirar a visibilidade: originalmente, o espaço da arte não tinha barreiras fixas. A transformação mais significativa no âmbito das modalidades de representação da arte deu-se com a ideia de quadro, a janela albertiana, e depois com a introdução da moldura, que apareceu no mundo da arte quando a pintura começou a ser praticada, a partir do Renascimento, também em formato reduzido e em formatos móveis, já não apenas nas grandes dimensões dos frescos parietais. A partir de então, o espaço da arte, delimitado com um gesto intencional e isolado do mundo real, adquiriu autonomia e autoridade: a moldura, ao adornar, delimita assim as fronteiras da representação da obra de arte e conduz o olhar do público para si mesma, para aquilo que deve ser visto. A visão transforma-se em observação focada, e quem vê sente-se convidado a deter-se e a relacionar-se esteticamente com o objeto artístico, a observá-lo, a compreendê-lo, a interpretá-lo, com atenção. A moldura exhibe, mostra a obra, atrai a atenção sobre si mesma e, assim, interpela o público, solicitando uma resposta estética. Sublinha Louis Marin: «Graças à moldura, o quadro não é simplesmente oferecido à vista, entre outras coisas: torna-se objeto de contemplação. [...] O mundo está aqui contido na sua totalidade, fora disto não existe nada para contemplar»⁹⁸. Transportando o discurso para os nossos dias, podemos considerar o ecrã o principal dispositivo de representação da modernidade: hoje a realidade é transportada dentro de ecrãs de diversos formatos que utilizamos em modalidade imersiva e por vezes simultaneamente. Assim acontece também na arte, que é espelho de cada época – estamos a pensar, por exemplo, na instalação sonora *Piano Sculpture* (2009) do artista Michael Snow, que prevê que quatro vídeos, onde o artista toca peças diferentes ao piano, sejam projetados em simultâneo sobre quatro paredes de uma sala.

O que têm em comum todos estes dispositivos de representação? Podemos afirmar que o conceito de espaço da representação é um princípio adaptável aos dispositivos de qualquer forma de arte, de qualquer época. No artigo *Sémiotique et Rhétorique du Cadre* de 1989, um grupo de semiólogos propõe estender a análise da moldura ao problema das margens da representação, introduzindo o termo *bordure*, o qual indica «aquilo que, num

⁹⁸ Louis Marin, *De la Représentation* (Gallimard, 1994).

determinado espaço, confere unidade orgânica a um enunciado de ordem icónica ou plástica»⁹⁹. A *bordure*, segundo os autores do texto, não se define com base na sua natureza material, mas sim em relação a uma função semiótica específica: é um sinal que confere um estatuto semiótico orgânico e coerente àquilo que é por ela indicado, focando assim a atenção do fruidor. Cada forma de arte, e cada dispositivo de fruição, teria assim a sua *bordure*. O que une as diversas formas de *bordure*, das quais a moldura é um exemplo, é o facto de terem as mesmas funções de delimitação e de focalização. Do mesmo modo, também o conceito de ecrã, conceito apenas aparentemente muito recente, é aplicável a todos os dispositivos de representação. O ecrã, entendido como médium que permite que uma imagem apareça, é um dispositivo que pode indicar a parede da gruta do homem pré-histórico tanto quanto a tela de um quadro de Leonardo, que são, também elas, diferentes tipos de ecrã, ou seja, superfícies que alojam uma imagem. Cada dispositivo é assim um ecrã com determinada área de representação, que tem a capacidade de mediar a porção de realidade que o autor decide mostrar, influenciando deste modo a resposta do observador.

Representação e representado

Então, se consideramos a obra de arte como uma seleção, uma porção da realidade, podemos pensar que nela existe uma dimensão não visível, mas que é possível pressupor. Como já foi observado na primeira *promenade*, cada obra possui uma *picture*, uma dimensão material, e uma *image*, uma dimensão imaterial: por outras palavras, a obra de arte é composta por uma representação e por um representado, por algo que percebemos diretamente e que faz as vezes de algo que percebemos indiretamente, num jogo de presenças e ausências. Louis Marin define deste modo a representação no âmbito da pintura:

No dicionário de Furetière (1690), encontramos na entrada do verbo *représenter* uma interessante tensão que coloca o seu sentido em ação. Representar significa, por um lado, substituir um elemento presente por um ausente – que, diga-se de passagem, corresponde à estrutura geral de todo o sinal, seja linguístico ou visual –, substituição regulada, naturalmente ou por convenção, por uma economia mimética: é a semelhança pressuposta

⁹⁹ Groupe m, 'Sémiotique et Rhétorique du Cadre', *La Part de l'Œil*, 5 (1989), 115.

entre o elemento ausente e o presente que autoriza a operar a substituição. Mas existe outro significado, segundo o qual representar significa exhibir, mostrar, insistir, presentificar através de uma palavra: é o próprio ato de apresentar que constrói a identidade daquilo que é representado e o identifica. Por um lado, uma operação mimética que assegura o funcionamento, a função ou até a funcionalidade de um elemento presente no lugar de um ausente; por outro lado, a espetacularização, uma autoapresentação constitutiva de uma identidade, uma autoidentificação que atribui um valor legítimo de beleza. Por outras palavras, representar significa apresentar-se no ato de representar qualquer coisa, e cada representação, cada sinal ou processo representacional inclui uma dupla dimensão – uma dimensão reflexiva: apresentar-se; uma dimensão transitiva: representar algo –, um duplo efeito: o efeito de sujeito e o de objeto.¹⁰⁰

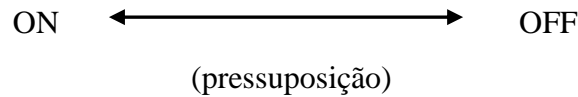
Segundo Marin, a obra de arte, enquanto representação, tem, por isso, uma dimensão reflexiva e uma transitiva, apresenta-se e, ao mesmo tempo, representa algo, logo, é um símbolo da realidade: a partir de uma realidade múltipla, o autor da obra seleciona intencionalmente uma parcela simbólica, que, simultaneamente, mostra e oculta um conteúdo. A obra de arte pode ser definida, neste sentido, como um arquitecra, princípio de visibilidade teorizado por Mauro Carbone que tem o poder de tornar visível e, ao mesmo tempo, tornar invisível – e que, assim, pode controlar a nossa visão, criando diversos regimes de visibilidade:

É preciso entender o “arquitecra” como um tema musical – ou melhor, a partir do significado da palavra grega *arkhè*, um “princípio” – que, contudo, longe de se dar *de princípio*, isto é, de imediato, não pára de se formar e transformar com e através das suas variações pré-históricas, retroprojetando-se a cada vez enquanto “princípio” e, ao mesmo tempo, articulando de modo diferente o seu caráter aparente que esconde e mostra em simultâneo. Há que entendê-lo como um *princípio trans-histórico da mostra e da ocultação simultâneas*, por isso: um princípio de visibilidade, em suma, que é instituído pelo *poder de tornar visível e ao mesmo tempo tornar invisível* que é intrínseco aos ecrãs e que assim lhes permite – como explica esse grande pensador de ecrãs que, na minha opinião, foi Immanuel Kant em *Crítica da faculdade do juízo – apresentar figuras ou imagens de modo direto, indireto ou mesmo negativo*.¹⁰¹

Entre as várias linguagens artísticas, o cinema e a fotografia, em particular, evidenciam que aquilo que nos é permitido ver precisa de ser completado naquilo que é invisível. Tomemos como exemplo o primeiro plano de uma mulher: ao ver apenas o seu rosto, não pensamos que não possui também o resto do corpo, pelo contrário, somos capazes de pressupor que ele exista, ainda que não seja visível na imagem. Esta relação de pressuposição entre obra de arte e espectador baseia-se na ideia de que o objeto artístico tem uma parte *on*, claramente perceptível, e uma parte *off*, que deve ser imaginada:

¹⁰⁰ Louis Marin, *op. cit.*

¹⁰¹ Mauro Carbone, ‘Des Pouvoirs de l’Archi-Écran et de l’Idéologie de la “Transparence 2.0”’, em *Des Pouvoirs des Écrans*, (Éditions Mimésis, 2018), 21-22.



Quando se contempla um quadro, não se está apenas a ver a seleção de realidade que está *on*, mas está-se a ver também aquilo que está *off*, ou melhor, a parte invisível que se deve necessariamente pressupor para compreender o enquadramento da obra de arte: a imagem arquetípica que o gerou. Não se vê, mas é-se obrigado a imaginá-la.

Assim, quando olhamos para uma obra de arte, o que estamos a ver e o que devemos acrescentar? O que vejo *on* e o que vejo *off*? Em síntese, o que se deve ver? Aquela seleção de realidade delimitada pela obra reflete um determinado momento com um antes e um depois do ponto de vista espacial e temporal: é um instantâneo. Aquilo que o espectador deve ver é um conjunto de cores colocadas sobre uma superfície com determinadas relações entre elas: aquilo que se deve ver naquela seleção é, não só a representação material, mas o representado, a coisa em cujo lugar estão essas cores.

A contemplação no âmbito da fotografia: um modelo possível

Ao contemplar uma fotografia, o observador pode estabelecer mais facilmente, comparativamente a outras formas artísticas, um contacto com o representado.

Partindo do pensamento de Roland Barthes em *La Chambre Claire* e analisando o dos realistas Kendall Walton e André Bazin, podemos afirmar que a fotografia é uma imagem que reproduz a realidade sem metáforas e que, por isso, nos permite ver o representado, de perceber a sua presença: como afirma Barthes, a fotografia é «um certificado de presença»¹⁰², e nisto consiste a sua força comunicativa. O representado remete necessariamente para um sujeito real previamente captado pela máquina fotográfica sem o qual a fotografia não existiria; pelo contrário, o representado de um quadro pode ser completamente imaginado pelo autor. A fotografia, tal como outras formas de representação, torna presente algo que está ausente, mas não o substitui com algo semelhante, antes o mostra como se apresenta na realidade: neste sentido, como

¹⁰² Roland Barthes, *La Chambre Claire. Note sur la Photographie* (Gallimard, 1980), 135.

afirma o filósofo Kendall Walton, as fotografias são transparentes, «nós vemos o mundo através delas»¹⁰³. Se as outras formas de arte insistem na representação, em algo que faz as vezes do representado, a fotografia – resultado de um processo fotoquímico – representa este último de forma mecânica: é automaticamente verdadeira, é um rasto objetivo da realidade que não depende da manipulação do homem, por isso, é uma representação na qual somos obrigados a acreditar. Como sublinha André Bazin no texto *Ontologie de l'Image Photographique*, «pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação, nada se interpõe senão outro objeto [...] segundo um determinismo rigoroso»¹⁰⁴: pela primeira vez uma imagem forma-se automaticamente sem a intervenção do homem. Além disso, como frisa ainda Bazin, a fotografia permite uma qualidade de presença do representado muito particular: não só torna presente o representado, como parece acrescentar uma qualidade ulterior ao seu ser, permitindo que o público tenha uma experiência de visão que, na realidade, não seria possível, que o representado em si não poderia permitir. Por fim, a fotografia não existiria se o representado não tivesse sido colocado à frente da objetiva da máquina fotográfica: é a prova evidente de que aquilo que representa existiu. O noema da fotografia, segundo Barthes, é, de facto, «isto existiu»¹⁰⁵: a fotografia permite-nos deslocar no tempo e contemplar o representado num momento passado. Resumindo, a fotografia transporta para a contemporaneidade uma seleção do passado que hoje não poderíamos conhecer senão através daquela imagem. Em última análise, permite-nos ver claramente, e não imaginar, aquilo que representa, a tal ponto que pode levar a confundir sujeito real e representado: «O meu argumento é que vemos, literalmente, os nossos familiares mortos quando olhamos para fotografias deles»¹⁰⁶, escreve Walton. Quando se observa uma fotografia, a certa altura, deixa-se de ver a fotografia por aquilo que mostra e vê-se o sujeito representado na imagem, vê-se na representação o representado. Ao estabelecer um contacto direto entre observador e representado, a fotografia é um modelo exemplar.

¹⁰³ Kendall L. Walton, 'Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism', *Critical Inquiry*, 11.2 (1984), 246-277.

¹⁰⁴ André Bazin, *Qu'Est-Ce Que le Cinéma?* (Éditions du Cerf, 1958), 11-19.

¹⁰⁵ Roland Barthes, *op. cit.*, 120.

¹⁰⁶ Kendall L. Walton, 'Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism', 246-277.

Contemplanção performativa: animação e espelhamento

Afirmámos que o que é fundamental ver ao contemplar uma obra de arte é o representado, logo, a imagem arquetípica que está na base da obra. Se um observador não está disposto a animar o objeto artístico observado, se não está disposto a ir além daquilo que vê, a compreensão da obra fica incompleta, porque aquela seleção de realidade que está a observar pertence a um mundo ainda mais vasto do que aquele que é mostrado.

Animar um objeto artístico significa inseri-lo no tempo e no espaço, pressupô-lo num espaço-tempo: significa dar-lhe uma alma no momento presente. Seja num ato de distração, seja num estado de catarse, contemplar é a operação de animar, a operação de sentir a presença de um fenómeno. A animação do objeto percecionado é o mecanismo que permite contemplar uma obra de arte: a animação é o que dá vida à contemplanção. Relacionar-se com uma obra de arte significa colocá-la em movimento e, ao mesmo tempo, colocar-se em movimento com ela através de uma emoção nascida do encontro com o conteúdo extrínseco e intrínseco da obra. Se isto não acontece, o processo que desde a criação da obra chega à sua fruição não se completa. Além disso, como afirma Benjamin, sentir a aura de um fenómeno significa dotá-lo da capacidade de olhar¹⁰⁷, isto é, significa permitir que aquilo que é inanimado retribua o olhar de atenção. Segundo a iconologia crítica do historiador da arte Hans Belting, o corpo é o protótipo antropológico de cada médium, por conseguinte, de cada dispositivo de representação: a existência deste último enquanto prótese da estética humana pode-se explicar como fruto de um processo de substituição simbólica, que parte da sensação humana de viver num corpo não como um recipiente neutro, mas como uma rede de relações que animam os seus próprios objetos¹⁰⁸. O dispositivo de representação da obra, tal como o corpo de quem gerou e de quem o frui, não é um recipiente inanimado, mas sim uma entidade com um corpo e um espírito, com uma *picture* e uma *image*. A contemplanção é, então, também um processo de espelhamento. Em última análise, contemplar significa animar o objeto contemplado e reconhecer-se nele.

¹⁰⁷ Andrew Benjamin, *Walter Benjamin and Art* (A&C Black, 2005), 181.

¹⁰⁸ Hans Belting, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body* (Princeton University Press, 2014), 11.

Neste sentido, a contemplação da arte é um processo performativo: é a ação criativa do tornar vivo e do fazer seu um objeto artístico.

Conduzir a escuta

Refletir sobre dispositivos de representação da arte pode ser um modo de refletir sobre os destinos da fruição da arte visual numa cultura de imagens proliferativas, que influenciam as modalidades de visão, as capacidades de atenção e que não se baseiam numa oposição entre realidade e ficção, mas muitas vezes confundem os dois planos. Para o crítico de cinema Serge Daney, o advento do visual coincide com o fim da imagem entendida como representação, ou seja, uma imagem baseada numa relação de alteridade face à realidade e colocada em posição frontal face a um espectador. Este último está hoje submerso pelo visual, isto é, encontra-se numa condição, como defende o filósofo Régis Débray, mais semelhante à do ouvinte do que à do contemplador: a passagem da época da imagem-representação para a da multiplicação das imagens, segundo Débray, faria com que a pragmática da nossa visão se alterasse até transformar o olhar numa modalidade de escuta¹⁰⁹. Então, como conduzir esta escuta?

O museu é um lugar pensado para conservar obras de arte e para proporcionar a sua fruição: tudo deve contribuir para criar o ambiente ideal para o encontro com a obra exposta, limitando o mais possível as distrações. Hoje este processo é mais complicado, porque na época atual, as salas de exposição recebem cada vez mais turistas de passagem, ao invés de visitantes habituais. Mas o que será, ainda hoje, tão válido? O aspeto central da contemplação da arte é a experiência do espectador, mais especificamente, o facto de este poder satisfazer determinada necessidade, a de viver uma experiência estética. Este é o núcleo permanente da contemplação da arte, no passado tanto quanto no presente. Seja qual for a sua modalidade de fruição da obra dentro do museu, é fundamental que o visitante seja colocado em condições de satisfazer esta necessidade específica. Os museus existem, porque o homem quer viver, ainda hoje, a experiência estética proporcionada

¹⁰⁹ Antonio Somaini, 'La Cornice e il Problema dei Margini della Rappresentazione', *lettere.unimi.it*, 2000 <http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/ascorn.htm>.

pelo encontro com a arte. Como é possível facilitar este encontro na era da receção na distração? Aqui são consideradas duas propostas:

- 1) uma proposta de comemoração que, ao contrário das tendências atuais, prefere um regresso ao passado, recriando as condições que permitam o regresso a uma relação exclusiva com a obra;
- 2) uma proposta de reativação, que favoreça a criação de uma relação com a obra através de modalidades de fruição que tomem como potenciadores de encontro pontos de partida da contemporaneidade.

Podemos refletir sobre uma proposta que, tendo como intenção contribuir para a criação de uma relação profunda entre visitante e obra de arte, promova modalidades de fruição que se inspirem na contemporaneidade. Neste sentido, o mundo do cinema pode fornecer modelos interessantes.

Multi-ecrãs como dispositivo de animação e espelhamento

A multiplicidade de ecrãs que caracteriza a realidade atual, ao invés de ser considerada uma ameaça, pode ser, pelo contrário, vista como fonte de inspiração para criar novos percursos de encontro com a arte. O multi-ecrãs é um dispositivo técnico que permite viver a experiência da simultaneidade. No sentido de favorecer uma contemplação que anima o objeto artístico e que permite que o fruidor se reflita nele, o que poderá ativar uma modalidade de contemplação simultânea, uma contemplação multi-ecrãs?

No âmbito da performance *Sounds at an Exhibition*, a proposta que é feita ao público é a de observar uma obra de arte dentro da sala de um museu, escutando, ao mesmo tempo, uma peça musical executada ao vivo: a música tem o papel de animar o objeto artístico através de uma fruição multi-ecrãs em que música e arte, imaginadas como dois ecrãs paralelos, se relacionam na base de uma relação de correspondências, na base da analogia. Transpondo para música a obra de arte exposta, o objetivo do performer é animá-la e, conseqüentemente, gerar no espectador uma emoção, prolongar a sua paragem diante da obra, facilitar uma ligação. Se proponho uma imagem musical em paralelo a uma imagem visual dentro de um museu, o que estou a propor? Estou a propor

um novo modo de contemplar a obra de arte, um novo modo de animá-la e assim de se ligar a ela, enfim, uma reformulação da relação entre visitante e obra. O que produz a simultaneidade de duas linguagens artísticas face à fruição da obra de arte? O que propõe de novo? Colocar em relação dois ecrãs diferentes permite um espelhamento: os ecrãs refletem-se um no outro, as obras são o eco uma da outra, e quem observa, mergulhado nesta troca de reflexos, percebe algo que antes não conseguia perceber, porque a fruição é duplicada, é, de certo modo, potenciada. O que ganha o observador com este espelhamento em termos de emoções e de compreensão? Depende da qualidade da relação que se estabelece entre os dois ecrãs. O critério principal que justifica a ligação entre a música executada e a obra de arte exposta tem a ver, antes de mais, com o representado, com a essência da representação. A pertinência da transposição musical mede-se a partir daquilo que esta representa: a música, para transpor a obra de arte, como já foi anteriormente observado, deve exprimir a ideia tipo que está na base desta última. A relação entre os dois ecrãs estabelece-se, então, através da representação, em duas formas diferentes do mesmo conteúdo arquetípico. Quando Mussorgsky compõe uma peça musical para uma aguarela de Hartmann, aquilo que o motiva a criar não é a aguarela em si – a representação –, mas aquilo que esta representa – o representado –: ele parte da obra de arte para chegar ao conteúdo-chave e depois, voltando a partir deste, chegar à sua música. A fruição multi-ecrãs em *Sounds at an Exhibition* representa o aspeto mais contemporâneo da proposta da intervenção performativa: utiliza-se a simultaneidade – o dispositivo multi-ecrãs – como instrumento para envolver o visitante e para guiá-lo no relacionar-se com a obra de arte. Aqui a música, ao invés de se apresentar como um ecrã que distrai – como poderia ser o do *smartphone* sempre à mão –, é um ecrã que espelha o ecrã representado pela obra de arte, oferecendo uma variação dele sobre o tema que permite uma ampliação da fruição estética. O visitante é convidado a entrar em empatia com um artista que, com a sua ação, está a animar a obra de arte exposta, espelhando-se nela: como consequência, o visitante é levado indiretamente a desenvolver a mesma ação do performer. Emocionar-se, compreender, interpretar, cocriar.

Esta abordagem multi-ecrãs à contemplação, que prevê a interação entre várias formas de arte, vai no sentido de gerar modalidades de fruição que desenvolvam a empatia, que desenvolvam uma compreensão alargada. No dispositivo performativo *Sounds at an Exhibition*, a música não desempenha um papel de fundo: está presente para

ativar uma emoção, um espelhamento, para remeter o visitante para os motivos originais que o levam a deslocar-se a um museu.

Montagem como mecanismo para potenciar a emoção

O espectador é envolvido emocionalmente pela experiência estética, em particular quando descobre relações entre elementos distantes e diversificados que antes pareciam não existir, que antes pareciam impossíveis de imaginar. Como vimos na segunda *promenade*, a analogia, o ato de encontrar correspondências, está na base da atividade mental humana: é uma ação complexa que, contudo, produz os maiores efeitos no plano da compreensão da realidade e, em particular, no plano das emoções.

Em âmbito artístico, esta é também a ação que está na base da montagem cinematográfica, uma das operações mais complexas do processo de produção de um filme. É a montagem que potencia o envolvimento emocional, que prolonga a emoção, através da aproximação de elementos antitéticos. Porque é este procedimento aquele que proporciona emoções mais intensas? A invenção da montagem no cinema é atribuída à operação de unir um primeiro plano a uma paisagem, um enquadramento de perto a um de longe¹¹⁰. A ligação criada entre dois elementos que aparentemente não têm qualquer relação entre si – o rosto e a paisagem – surpreende o observador: a emoção que se sente ao ver o primeiro plano de um rosto é prolongada e potenciada no fotograma seguinte, quando aparece a paisagem, logo, quando é estabelecida uma relação com um ambiente diferente, distante. Ao invés de se perder com o desaparecimento do rosto, a emoção cresce com a visão da paisagem: não morre, porque é estabelecida uma relação com outro elemento que não é aleatória, mas absolutamente necessária, isto é, aquilo que se deve ver depois do rosto é a paisagem, porque esta permite gerar unidade na diversidade. A emoção, para poder durar no tempo, deve passar do rosto para a paisagem, porque é na paisagem que se reforça. Nisto consiste a arte da montagem: emocionar aproximando mundos aparentemente distantes.

¹¹⁰ Jean-Luc Godard, *Introduction à une Véritable Histoire du Cinéma* (Éditions Albatros, 1980), 175-177.

6. Andamento 3 - A relação entre obra de arte visual e transposição musical no plano dos significados

A relação entre a obra de arte e a sua transposição musical é construída, em primeiro lugar, no plano dos significados. Porquê e de que modo se cria esta relação?

Sobretudo a partir do século XVIII, vários teóricos e pintores, entre os quais Anton Raphael Mengs e Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, começaram a estabelecer a seguinte equação: «Tal como a música, através dos seus meios expressivos [...], é capaz de exprimir as emoções e de suscitá-las no público através da perceção auditiva, do mesmo modo a pintura [...] pode desempenhar a mesma função por meio da perceção visual»¹¹². Segundo este ponto de vista, que encontramos também no pensamento de Schleiermacher, as duas formas de arte encontram-se assim no plano das emoções humanas, porque ambas, através dos seus próprios meios expressivos, são a manifestação do sentir do artista. O pintor Eugène Delacroix, ao partilhar esta abordagem sensista, acrescenta, contudo, que o poder expressivo da obra conferido pela combinação de cores e linhas – a que ele chamou *musique du tableau* [música da pintura] – não pode ser, como no caso da música, completamente decifrado pelo espectador. O que une pintura e música, segundo Delacroix, é o carácter que ele define como *vague*, isto é, a indeterminação, que coloca as duas formas de arte «acima do pensamento»¹¹³. Arte visual e música são a cristalização, em cores e sons, de uma emoção irracional, a qual é inefável, foge aos parâmetros da razão e sacode as emoções de quem observa ou escuta. Se a ativação do envolvimento emotivo por parte do fruidor dado pelo impacto com a obra constitui o primeiro passo para entrar em empatia com ela, para poder compreendê-la e interpretá-la, como emergiu das páginas anteriores, é necessário aproximar-se dos seus significados ocultos, do seu núcleo imanente. Contudo, como observa Stefano Velotti, no texto *La Filosofia e le Arti: Sentire, Pensare, Immaginare*, parece que «aquilo que pode fazer de uma “representação” uma obra de arte (o seu elemento não intencional) é o elemento

¹¹² Chiara Savettieri, ‘Dall’*Ut Pictura Poësis* all’*Ut Musica Pictura*: un Percorso Francese tra Sette e Ottocento’, *Rivista Arabeschi* (2016), 137-148.

¹¹³ *Id.*

destinado a escapar a uma apreensão interpretativa (que aspiraria a captar a intenção do autor)»¹¹⁴: o agente que permite à obra manifestar-se, que identificámos ser o sentimento intraduzível, logo, a sua vontade, consciente ou inconsciente, de exprimir este sentimento numa forma artística, é precisamente o elemento que se subtrai à compreensão. Então, se não podemos compreender o agente original da obra, o que nos permite interpretá-la?

A compreensão das intenções do autor é um dos problemas mais complexos da interpretação. O que são e que papel têm na interpretação? Como sublinha Velotti, existem posições contrastantes a este respeito:

Sobre a natureza das intenções existe uma vastíssima literatura, recente e menos recente, que abarca as duas posições extremas: de um lado, aquelas de quem chega a negar-lhe a existência (posições “eliminativistas”), chegando a colocar em questão a ideia de um livre-arbítrio; do outro lado, as de quem vê nas intenções a fonte de todo o significado.¹¹⁵

Não querendo aqui concentrar-me nas intenções do artista, mas preferindo colocar a atenção na representação – e, sobretudo, no representado –, deixando que a arte fale por si, a impossibilidade de decifrar o sentimento que gerou a obra obriga a colocar-se em contacto com outros elementos para poder interpretá-la. Como vimos anteriormente, na estética de Scheleirmacher, o sentimento do artista manifesta-se na obra por meio de uma elaboração mental desse sentimento por parte do autor: a elaboração tem como resultado a criação de uma ou mais imagens ideais de referência que definem o tema ou os temas da obra. Segundo o pintor francês Paillot de Montalbert, já citado, «não é o assunto propriamente dito que o pintor escolhe, é um resultado moral fornecido pelo assunto, que ele combina»¹¹⁶, ou seja, o artista não escolhe representar propriamente um assunto específico, mas aquilo que determinada ideia tipo pode gerar a nível visual: então, o conteúdo manifesto da obra de arte é criado com base naquilo que, em linha com a estética de Schleiermacher, decidimos até agora indicar com o termo arquétipo, entendendo por este a imagem interna que o artista elege, intencionalmente ou não, para exprimir na obra aquilo que sente. Os arquétipos que servem de base à obra podem ser muitos e as suas interpretações infinitas.

Através das emoções que a obra de arte suscita e da observação dos indicadores que lhe caracterizam a forma, o observador pode identificar nela um ou mais arquétipos

¹¹⁴ Stefano Velotti, *La Filosofia e le Arti: Sentire, Pensare, Immaginare*, Kindle (Laterza, 2012), 2660.

¹¹⁵ *Ibid.*, 2646.

¹¹⁶ Chiara Savettieri, *op. cit.*

que lhe permitam, além de se emocionar, de compreender e interpretar a obra artística. Mas o que se quer dizer, aqui, de modo mais aprofundado, com o termo arquétipo?

O arquétipo

Neste trabalho, o termo arquétipo, em relação à obra de arte, foi até agora associado a múltiplas formulações. Pela ordem de aparição, falou-se de:

- 1) ideias temáticas;
- 2) temas;
- 3) ideias tipo;
- 4) imagens arquetípicas;
- 5) imaginários;
- 6) imagens primordiais do inconsciente coletivo;
- 7) imagens imateriais;
- 8) *image*;
- 9) *imago*;
- 10) protótipo inconsciente de caráter fantasmático;
- 11) princípio imanente;
- 12) conteúdo interior;
- 13) núcleo intangível;
- 14) imagem geral interna de referência;
- 15) conceitos inatos no homem;
- 16) imagem ideal;
- 17) imagem coletiva inconsciente;
- 18) oculto;
- 19) *léthe*;
- 20) representado.

Se inicialmente o conceito de arquétipo foi associado ao de ideia temática que se traduz no tema principal de uma obra de arte visual ou de uma peça musical, constituindo o seu representado, de seguida o seu significado foi aprofundado em particular através do pensamento de Friderich Schleiermacher e de Carl Gustav Jung: se o primeiro o descreve

como uma imagem ideal, o segundo, do mesmo modo, fala de uma imagem primordial do inconsciente coletivo, de um protótipo inconsciente de caráter fantasmático, também chamado *imago*. O conceito de arquétipo foi depois enquadrado também através de contributos de autores contemporâneos como William J. T. Mitchell e Umberto Galimberti, os quais, ainda que utilizando terminologias diferentes, defendem que a obra de arte é composta por uma dimensão visível e uma invisível, totalmente dependentes uma da outra: se Mitchell fala de *picture* ('imagem material') e de *image* ('imagem imaterial'), Galimberti utiliza as palavras gregas *a-lethéia* ('exposto') e *léthe* ('oculto'). Associando aqui o arquétipo ao elemento escondido que a obra manifesta, avançou-se, por fim, na direção de dar um nome àquilo que autores como Adorno, Kandinsky e Berio indicam respetivamente como o princípio imanente, o conteúdo interior, o núcleo intangível de cada obra artística.

A palavra arquétipo deriva do grego antigo e é composta pelas palavras *arché* ('princípio' ou 'origem') e *typos* ('imagem' ou 'modelo'): o termo surge inicialmente na produção do filósofo grego Fílon de Alexandria em referência à *Imago Dei*, a imagem de Deus no homem¹¹⁷. Atualmente, o termo é usado para indicar um princípio original, um modelo primitivo, mas assume significados mais específicos em âmbito psicanalítico, relativamente, como já foi referido, às teorias de Jung, que associa o termo arquétipo a um conteúdo do inconsciente coletivo, «imagem de instinto», «objetivo espiritual pelo qual toda a natureza do homem luta»¹¹⁸. Conceito presente também em âmbito filosófico e análogo a outras formulações, como, por exemplo, a ideia platónica ou o esquema kantiano, na estética de Schleiermacher o arquétipo coincide com o conteúdo imanente da obra de arte. Apresenta-se como uma forma interna que precede a execução da obra e se interpõe entre ela e o sentimento do artista que desencadeia o processo criativo: «Não é o sentimento, em si intransmissível, que é transmitido, mas o próprio arquétipo»¹¹⁹, afirma o filósofo. Sentimento do artista e arquétipo coincidem, ao menos pelo facto de que o primeiro pertence à dimensão das emoções e o segundo pertence à dimensão do pensamento. Além disso, se é o sentimento intraduzível do artista a desencadear o processo criativo, o arquétipo, por outro lado, guia-o e representa o seu fundamento, logo,

¹¹⁷ Carl G. Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious* (Taylor & Francis, 2014), 4.

¹¹⁸ Carl G. Jung *apud* Jolande Jacobi, *Complex, Archetype, Symbol in the Psychology of C. G. Jung* (Psychology Press, 1999), 38.

¹¹⁹ Friedrich Schleiermacher, *Esthétique. Tous les Hommes Sont des Artistes* (Éditions du Cerf, 2004), 71.

a chave de leitura. Como escreve o filósofo, a imaginação ativa-se por meio dos arquétipos que o homem tem em si: esses arquétipos, contudo, não têm apenas o universal como objeto, mas também o individual. A obra de arte é-o se exprimir o modelo puro daquilo que representa na sua particularidade, enquanto produto de um indivíduo que se coloca em relação com toda a natureza humana: neste sentido, a arte é, acima de tudo, pura produção de modelos internos inatos, que refletem a criação divina¹²⁰. Como sublinham Christian Berner e Denis Thouand na introdução à tradução francesa da estética de Schleiermacher, «é relativamente a estas imagens arquetípicas que Schleiermacher pode escrever que ‘todo o homem participa na arte sem sentido lato, tal como participa no saber em sentido lato’, [...] porque estes arquétipos são, como ideais, ‘o tipo puro de cada ser, inato ao espírito humano’»¹²¹. A arte é um instrumento para entrar em contacto com as imagens e com os conceitos coletivos para os quais o homem se inclina, para entrar em contacto com o divino e, por esta razão, é instrumento de conhecimento.

Na definição de arquétipo presente na estética de Schleiermacher podemos encontrar pontos de contacto com a definição, mais recente e articulada, proposta por Jung, que considera que «o conceito de arquétipo [...] indica a existência de formas definidas na psique que parecem estar presentes sempre e em toda a parte»¹²². Segundo Jung, os arquétipos podem ser descritos como:

[...] fatores e motivos que organizam os elementos psíquicos em determinadas imagens, caracterizadas como arquetípicas, mas de uma forma que *podem ser reconhecidas apenas a partir dos efeitos que produzem*. Elas existem pré-conscientemente, e presumivelmente formam as dominantes estruturais da psique em geral... Como fatores condicionantes *a priori*, representam um exemplo psicológico especial do “padrão de comportamento” biológico, que dá a todas as coisas as suas qualidades específicas. Tal como as manifestações deste traçado biológico podem mudar no decorrer do desenvolvimento, assim também acontece com as do arquétipo. Considerado empiricamente, contudo, o arquétipo nunca nasceu como fenómeno de vida orgânica, mas entrou em cena juntamente com a vida.¹²³

O arquétipo, cujo caráter *a priori* não permite revelar a sua origem, parece representar uma estrutura ancestral que serve de ponte entre o individual e a coletividade e entre a coletividade e o universal. Escondidos no inconsciente do ser humano, os arquétipos

¹²⁰ *Ibid.*, 84-85.

¹²¹ *Ibid.*, 35.

¹²² Carl G. Jung, *op. cit.*, 42.

¹²³ Carl G. Jung *apud* Jolande Jacobi, *Complex, Archetype, Symbol in the Psychology of C. G. Jung*, 31-32.

influenciam a ação deste no mundo e permitem-lhe entrar em ressonância com os outros e com a realidade exterior. Os produtos dos arquétipos, como sublinha Jung, «já não dizem respeito a experiências pessoais, mas a ideias gerais, cujo significado principal reside no seu sentido intrínseco e não numa qualquer experiência pessoal e respetivas associações»¹²⁴: assim, o que os arquétipos geram são motivos de um «inconsciente coletivo»¹²⁵ que encontram expressão nas individualidades particulares, partindo do pressuposto de que cada ser humano possui em si conceitos adquiridos não só através da experiência pessoal e, por isso, gerados pelo «inconsciente pessoal»¹²⁶, mas presentes desde o nascimento.

Como destaca a aluna e colaboradora de Jung, Jolande Jacobi, no texto *Complex, Archetype, Symbol in the Psychology of C. G. Jung*, no momento em que o arquétipo é percebido, quando é «tocado pela consciência», pode manifestar-se no plano biológico em forma de uma expressão ou de um comportamento instintivo, ou então no plano espiritual em forma de uma imagem ou de um conceito¹²⁷, como, por exemplo, a imagem da mãe ou do menino, o conceito do nascimento ou da morte. Neste último caso, o arquétipo, ao qual a mente consciente associou um imaginário e um significado, gera um símbolo, ou melhor, «um significado objetivo e visível atrás do qual está escondido um significado invisível e mais profundo»¹²⁸, como pode ser uma figura humana ou animal, um objeto ou uma entidade abstrata. O tempo e as circunstâncias interiores e exteriores em que o indivíduo se encontra influenciam a forma com a qual o símbolo se apresenta, dando vida a simbologias individuais e, ao mesmo tempo, a interação entre consciência do indivíduo e consciência da coletividade pode fazer emergir simbologias coletivas. Estas imagens simbólicas e, por consequência, os arquétipos que as geraram, manifestam-se através de múltiplos dispositivos de representação, entre os quais a mitologia: aqui, os arquétipos – também chamados mitologemas – representam o núcleo temático do material mítico, os modelos que animam e desenvolvem a narração sob a forma de temas, lugares e personagens.

¹²⁴ *Ibid.*, 128.

¹²⁵ Carl G. Jung, *op. cit.*, 3.

¹²⁶ *Id.*

¹²⁷ Jolande Jacobi, *op. cit.*, 120.

¹²⁸ *Ibid.*, 77.

O ponto de vista de Jung relativo à existência de um inconsciente coletivo, de imagens primordiais comuns a todos os seres humanos que se manifestam na produção artística do Homem, e em particular nos mitos, foi várias vezes posto em causa. Se para alguns os arquétipos são conceitos inatos na natureza humana, para outros difundiram-se por migração ou contaminações entre culturas. Num artigo publicado no *Le Monde*, em junho de 2020, são mostradas pesquisas em larga escala relativas a mitos de todo o mundo, os quais produziram vastos bancos de dados, até então nunca realizados:

[...] o corpus de Yuri Berezkin contém mais de 2264 motivos de mais de 934 povos de todo o mundo; o de Jean-Loïc Le Quellec mais de 5000 mitos oriundos de 1700 povos. Os seus trabalhos mostraram que a distribuição dos mitos estava longe de ser aleatória e que podia servir para reconstruir uma história das crenças desde o Paleolítico superior. [...] Tal como para as espécies vivas, já é possível determinar a probabilidade de um mito ter origens comuns com outro e de traçar assim as suas genealogias.¹²⁹

As pesquisas de Yuri Berezkin e Jean-Loïc Le Quellec parecem, assim, não considerar possível uma ligação entre mitos da humanidade e imagens primordiais comuns, uma vez que, analisando os dados recolhidos, defendem a ideia de que esses mitos se difundiram a par com a difusão da espécie humana no mundo e que foram, ao longo do tempo, alterados, esquecidos, reinventados. Contudo, como escreve Jolande Jacobi, «embora haja alguma verdade na teoria de que tais motivos foram disseminados por “migração”, existem inúmeros casos em que não era possível qualquer comunicação e o reaparecimento “autóctone” revela-se a única hipótese possível»¹³⁰. Embora ambas as teorias tenham a sua razão de ser, não se excluem mutuamente: tal como Jung não conseguiu demonstrar, de um ponto de vista científico, a natureza dos arquétipos, assim também Yuri Berezkin e Jean-Loïc Le Quellec não conseguiram relacionar de modo sistemático todas as semelhanças identificadas entre os mitos presentes nos seus bancos de dados, interpretando as exceções como coincidências e partindo do pressuposto de que podem surgir histórias semelhantes noutros lugares de modo independente e casual. Esta possibilidade de conceitos, ideias e acontecimentos semelhantes poderem ser revelados em territórios e momentos históricos diferentes, encontra, contudo, uma ressonância na consideração diferente das relações entre espaço e tempo que provém dos estudos das

¹²⁹ Julien d’Huy, ‘Pourquoi Certains Mythes Sont Communs à l’Humanité Entière’, *Le Monde*, 21 de Junho de 2020 <https://www.lemonde.fr/le-monde-des-religions/article/2020/06/21/pourquoi-certains-mythes-sont-communs-a-l-humanite-entiere_6043614_6038514.html>.

¹³⁰ Carl G. Jung *apud* Jolande Jacobi, *op. cit.*, 33-34.

últimas décadas no campo da física quântica. O jornalista de ciência George Musser demonstra que teorias de fronteira, entre as quais a gravidade quântica, fazem emergir numa nova perspetiva os conceitos espaciotemporais de distância, posição e cronologia: o espaço-tempo deixa de ser uma cenografia comum na qual decorrem as diversas representações da realidade e os acontecimentos que se verificam no seu interior contam dela uma dimensão alternativa¹³¹. Fenómenos amplamente estudados e documentados como o *entanglement*, que deram lugar a formas de comunicação quânticas, sugerem um nível de realidade mais profundo, em que as coisas que nos parecem distantes estão, na verdade, próximas ou são talvez a mesma coisa que se manifesta em mais do que um lugar, como as múltiplas imagens do mesmo pedaço de vidro num caleidoscópio. O *entanglement* é, de facto, uma correlação à distância entre partículas subatómicas com base na qual duas partículas em ressonância estão indissolivelmente ligadas, e qualquer variação de estado de uma reflete-se imediatamente na outra, independentemente da distância que as separa. O aspeto interessante neste contexto é que no *entanglement* a informação não é transmitida, mas sim conferida a uma das partículas. Nesta perspetiva, ganha espaço a possibilidade de que acontecimentos, tenham eles a forma de conceitos ou objetos, se podem produzir através de mecanismos que não possuem um espaço-tempo, mas simplesmente subsistem. Do mesmo modo, os arquétipos parecem não pertencer às categorias espaciotemporais, por isso, encontramos-os surpreendentemente idênticos em culturas que parecem nunca ter tido contacto umas com as outras. Explica Michael Heller, físico, filósofo e sacerdote da Academia Pontifícia de Teologia de Cracóvia: «Se se aceita que o nível fundamental da física não é local, tudo se torna natural, porque duas partículas distantes uma da outra estão, na verdade, a explorar o mesmo nível fundamental não local. Para elas, o espaço e o tempo não importam»¹³². A este propósito, o físico Carlo Rovelli considera: «Também a distinção entre passado, presente e futuro se torna então flutuante, indeterminada. Tal como uma partícula pode ser difundida no espaço, também a diferença entre passado e futuro pode flutuar: um acontecimento pode ocorrer, ao mesmo tempo, antes e depois de um outro»¹³³. Se isto é verdade, poder-

¹³¹ George Musser, *Spooky Action at a Distance: The Phenomenon That Reimagines Space and Time - and What It Means for Black Holes, the Big Bang, and Theories of Everything* (Farrar, Straus and Giroux, 2015).

¹³² *Id.*

¹³³ Carlo Rovelli, *L'Ordine del Tempo* (Adelphi Edizioni, 2017).

se-ia ultrapassar a ideia de que existem conceitos anteriores ao homem, nele presentes e inatos, porque a anterioridade e a posteridade, nesta perspectiva, já não têm sentido: os conceitos e os acontecimentos simplesmente subsistem.

Se podemos afirmar que um arquétipo e o seu símbolo correspondente, produto de uma individualidade, podem manifestar-se na trama de uma lenda ou de uma fábula, poderíamos dizer o mesmo no âmbito de qualquer outra forma de expressão humana, como são a arte visual e a música: arquétipo e símbolo podem ser expressos no assunto de um quadro, tal como no carácter de uma composição. Mas até que ponto é possível reconhecer estes arquétipos? Uma pesquisa levada a cabo por Michael A. Faber e John D. Mayer em 2009 demonstrou que alguns arquétipos podem ser identificados com precisão pelo público em fenómenos culturais de massa como filmes, músicas e obras de arte famosos, e que a reação emotiva de cada indivíduo a esses arquétipos pode fornecer informações relativas à sua personalidade e às suas preferências: «Uma parte da personalidade proposta para explicar o nosso fascínio por fenómenos culturais é o arquétipo»¹³⁴. O arquétipo apresenta-se como uma ponte entre o individual e a coletividade, e vice-versa – e, no âmbito da arte, entre artista e público, e vice-versa. No sentido de ligar os conceitos anteriormente tratados, traça-se de seguida um percurso que, partindo do artista, chega à obra de arte. Neste processo, o arquétipo constitui o núcleo temático que nos permite interpretar o significado intrínseco da obra, que nos permite captar os traços do sentimento do artista:



Arquétipo e migração

Se um arquétipo é uma imagem interna que se pode exprimir em qualquer dispositivo de representação sem se esgotar, isso significa que é uma entidade com a

¹³⁴ Michael A. Faber, John D. Mayer, 'Resonance to Archetypes in Media: There's Some Accounting for Taste', *Journal of Research in Personality*, 43.3 (2009), 307-322.

capacidade de migrar. Segundo Mitchell, faz sentido falar de migração de imagens, pois estas são como fenómenos que atravessam as fronteiras, isto é, são objetos, como já observámos, com uma dimensão material e outra imaterial, capazes de circular livremente através do espaço e do tempo:

As imagens são “imitações da vida” e revelam-se, em vários sentidos importantes, muito semelhantes a seres vivos. Assim, faz sentido falar de uma “migração de imagens” das imagens em si a deslocarem-se de um ambiente para outro, por vezes criando raízes, outras vezes infetando uma população inteira, outras vezes ainda seguindo em frente como nómadas sem raízes. [...] As imagens “vão antes” do imigrante no sentido em que, antes de o imigrante chegar, a sua imagem surge primeiro, na forma de estereótipos, modelos de procura, tabelas de classificação e padrões de reconhecimento. No momento do primeiro encontro, o imigrante chega como uma imagem-texto, cujos documentos vão antes dele no momento de cruzar a fronteira.¹³⁵

A migração das imagens é um processo a que Mitchell chama *metapicture*: «Esta é uma *metapicture*, em que uma imagem de um meio (quadro) enquadra uma imagem de outro meio (escultura)»¹³⁶. Segundo este ponto de vista, a dimensão imaterial da imagem pode circular entre os dispositivos de representação, assumindo sempre uma materialidade diferente. Se uma imagem arquetípica pode migrar, isso significa que pode ser traduzida em formas infinitas, que representam o seu significado intrínseco, o núcleo que resiste a todas as variantes. Definimos, por isso, o arquétipo como o núcleo imanente e migrante das coisas e, neste contexto específico, a dimensão comum e intangível de todas as formas de arte.

À luz das reflexões precedentes, para transpor uma obra para outra linguagem artística, partir-se-á da observação, da compreensão e da interpretação da obra modelo para identificar nela um ou mais arquétipos, um ou mais significados, os quais serão posteriormente migrados para uma nova forma através da transposição dos indicadores caracterizantes da obra de partida, como será ilustrado no capítulo seguinte. Este processo tem muitos pontos de contacto com a ação de traduzir: traduzir um texto, de facto, significa traduzir o seu significado a partir da forma que esse texto tem em determinada língua. A forma linguística representa a dimensão material e objetiva do texto, mas o que interessa ao tradutor é a sua dimensão imaterial e subjetiva, ou melhor, o significado. Ao mesmo tempo, é impossível interpretar o significado do texto ignorando a materialidade

¹³⁵ William J. T Mitchell *apud* Doris Bachmann-Medick, Jens Kugele, eds., *Migration: Changing Concepts, Critical Approaches* (De Gruyter, 2018), 23.

¹³⁶ *Ibid.*, 19.

das palavras e dos sons na língua que se deseja traduzir. As duas dimensões do texto, objetiva e subjetiva, material e imaterial, estão extremamente interligadas, mas só a segunda permanece, sem nunca se esgotar, ou melhor, o núcleo imanente que liga as individualidades, as linguagens, as formas de representação. A tradução, ao dar a tal núcleo um corpo novo, pode fornecer, sobre este último, pontos de vista inéditos: por este motivo, a tradução não deve ser considerada um processo de empobrecimento, pelo contrário, de enriquecimento e de integração, um instrumento que favorece a compreensão. Escreve Barbara Cassin: «A tradução [...] produz modelos estranhos, muito heterogêneos face aos da ontologia estável da verdade: uma “equivocidade vacilante” do mundo, para falar como Arendt. A tradução torna-se assim o novo, talvez o melhor, paradigma das ciências humanas»¹³⁷. Se afirmamos que a relação entre as várias línguas e formas de expressão é o núcleo arquetípico, e ainda antes com o sentimento que o gerou, é possível abandonar conceitos como o de texto original ou obra de estreia. Cada formulação linguística ou obra de arte, na sua unicidade, é um dispositivo que remete para algo de anterior ou melhor, como se escrevia anteriormente, algo que subsiste. Neste sentido, cada forma de expressão pode ser considerada a tradução de uma ideia tipo e, ao mesmo tempo, mais formas de expressão podem ter em comum uma mesma ideia tipo. Do mesmo modo, no processo de transposição interartística, fazer migrar o arquétipo ou os arquétipos presentes na obra modelo significa estabelecer entre as duas obras – obra modelo e transposição – uma relação de reciprocidade de significados: ao invés de considerar a primeira como original e a segunda como tradução, procura-se relacionar duas traduções diferentes de um mesmo modelo arquetípico. O mecanismo da tradução, tal como o da transposição, não consiste em associar termos equivalentes em duas línguas diferentes, pelo contrário, trata-se de associar sentimentos, imagens, significados, equivalentes. O trabalho do tradutor torna-se mais interessante e complicado, na verdade, quando, perante a falta de correspondências diretas já formadas, ele é obrigado a entrar em contacto com o sentimento original – e assim com a sua respetiva imagem interna – que gerou a forma de expressão. A transposição interartística assume-se também como um processo em que as obras de arte, longe de permanecerem entidades isoladas, termos

¹³⁷ Barbara Cassin, *Quand Dire, C'Est Vraiment Faire* (Fayard, 2018).

intraduzíveis que se retraem à comunicação, ajudam-se umas às outras no fazer-se compreender.

Em última análise, este andamento pretende contribuir, através de diversas angulaturas e diferentes áreas de conhecimento, para enquadrar o arquétipo como um conteúdo inconsciente universal e anterior que acomuna e une todos os seres humanos e as suas formas de expressão, o qual se pode manifestar por meio de variados dispositivos, sem nunca se esgotar em termos de significados. É uma imagem de referência que liga a individualidade à universalidade: é a anterioridade que gera a comunidade, criando um canal natural entre o micro e o macro, entre o macro e o micro.

7. Andamento 4 - A relação entre obra de arte visual e transposição musical no plano dos significantes

A transposição musical da obra modelo, se em primeiro lugar é guiada pelas imagens arquetípicas identificadas nesta última, realiza-se em segundo lugar reelaborando – no caso da paráfrase – ou reproduzindo – no caso da imitação – os indicadores caracterizantes da obra de partida. Estes indicadores são considerados o meio através do qual o autor da obra manifestou o seu sentimento original – reelaborado numa imagem arquetípica, uma ideia temática –, permitindo ao fruidor viver a experiência estética do encontro com a obra de arte. Para realizar a transposição, as obras de arte visual serão observadas do ponto de vista musical: analisar-se-á a obra de arte como se fosse uma composição, com base em parâmetros normalmente utilizados para a análise formal e harmónica, mas que é frequente terem uma correspondência também no âmbito da arte visual. Ritmo, harmonia e melodia, por exemplo, três elementos que conferem unidade a uma composição, são termos que podem ser utilizados, segundo Matisse, também na pintura, uma vez que «um quadro é a coordenação de ritmos controlados»¹³⁸: «As linhas devem jogar com a harmonia e o contraponto, como na música. Podemos exagerar e fazer floreios, mas temos de voltar ao nosso tema para estabelecer a unidade essencial à obra de arte»¹³⁹. «É certo que a música e a cor não têm nada em comum», escreve ainda Matisse, «mas seguem vias paralelas. Sete notas, com ligeiras modificações, bastam para escrever qualquer partitura. Porque não haveria de ser igual para a plástica?»¹⁴⁰. Ao transpor um ou mais elementos caracterizantes da obra de partida – significantes – através da composição de uma nova peça musical, a improvisação ou a seleção de uma composição já existe com características precisas, se quiser ir na direção de propor uma variação formal dos arquétipos identificados – significados –, entre os muitos possíveis, na obra modelo: a nova criação representa assim aquela que poderíamos definir, tomando de empréstimo uma expressão musical, como uma “variação sobre o

¹³⁸ Henri Matisse *apud* Jean-Yves Bosseur, *Musique et Arts Plastiques. Interactions aux XXe et XXIe Siècles* (Minerve, 2015), 132.

¹³⁹ *Ibid.*, 68.

¹⁴⁰ Henri Matisse, *Écrits et Propos Sur l'Art* (Hermann, 1972), 200.

arquétipo”. Cada transposição basear-se-á na criação de correspondências entre obra e peça musical por meio de um ou mais dos seguintes indicadores, escolhidos com base nos aspetos da obra modelo que se deseja destacar. Os indicadores foram extraídos do modelo estrutural para a análise musical de Erdonmez Grocke – *Structural Model for Music Analysis* (SMMA) –, considerado neste contexto o mais funcional para analisar uma obra de arte visual do ponto de vista musical. Estes indicadores permitem estabelecer, de uma forma mais imediata, uma correspondência entre obra de arte visual e obra de arte musical, privilegiando o que estas duas expressões artísticas têm em comum.

Estilo e forma. É um indicador que analisa o período de composição – barroco, clássico, romântico, impressionista, etc. – e a forma – sonata, fuga, *lied*, ABA, tema e variações, forma rapsódica, poema sinfónico, etc. –, averiguando a sua estrutura predominante.

Textura. Descreve a relação entre as diversas linhas de uma peça musical, que pode ser densa ou subtil, variável ou constante. Estuda ainda o tipo de organização das linhas, que pode ser monofónica – uma linha única, uníssono –, homofónica – melodia acompanhada –, polifónica – linhas independentes simultâneas –, ou então pode ser uma combinação destas modalidades.

Ritmo. Abarca a descrição do tempo – lento, rápido, moderado, etc. –, do metro – em 2, em 3, em 5, etc. – e das figuras rítmicas prevalentes, do grau de variabilidade da pulsação rítmica e do seu nível de previsibilidade, da presença ou não de motivos rítmicos ou figuras rítmicas significativas ou recorrentes – sínopes, contratempos, etc.

Melodia. Analisa a organização horizontal e em sucessão dos sons, descrevendo os temas principais, fragmentos melódicos ou intervalos significativos, evidenciando-lhes a estrutura – por graus, saltos, progressões –, a forma – redonda, ascendente, descendente –, o comprimento das frases – simétricas, longas, curtas –, o âmbito de extensão dos instrumentos;

Articulações. Descrevem a ornamentação da linha melódica e a articulação e acentuação dos sons.

Harmonia. Descreve a organização vertical e simultânea dos sons e inclui a descrição das funções tonais e modais, a partir da estrutura – diatónica ou modal, tonal ou atonal. No caso da música tonal, por exemplo, analisa a tonalidade da peça, a alternância maior-menor, a presença de cromatismos, modulações, etc. Apura a prevalência ou a alternância

de consonâncias e dissonâncias, a presença de progressões harmónicas ou de harmonias complexas, insólitas e imprevisíveis.

Timbre e orquestração. O timbre refere-se aos instrumentos utilizados na composição, ao passo que a orquestração se refere ao conjunto escolhido e à interação entre as partes que fazem parte desse conjunto – entre solistas e grupos, etc.

Dinâmica. Averigua as dinâmicas sobre as quais é construída a peça, a prevalência ou a alternância de forte ou piano, a utilização de efeitos particulares – *pianissimo*, *fortissimo*, *sforzando*, etc.

Tensão. Descreve a prevalência de tensão ou distensão, a presença de crescendo, de momentos de clímax, de resoluções adiadas ou ausentes, de ambiguidades resolvidas ou por resolver, etc.

Contexto sociocultural e histórico. A estes indicadores acrescenta-se a análise do contexto sociocultural e do contexto histórico nos quais nasce e se desenvolve a obra musical, observando os influxos, os condicionamentos, os aspetos inovadores ligados ao ambiente e ao momento histórico no qual se produz.

Neste enquadramento, analisemos dois exemplos de transposição musical incluídos na primeira performance realizada no MAMCS de Estrasburgo em 2015: um baseado na imitação e outro baseado na paráfrase. Em ambos os casos, trata-se de transposições indiretas, porque foram identificadas duas composições pré-existentes.

Imitação

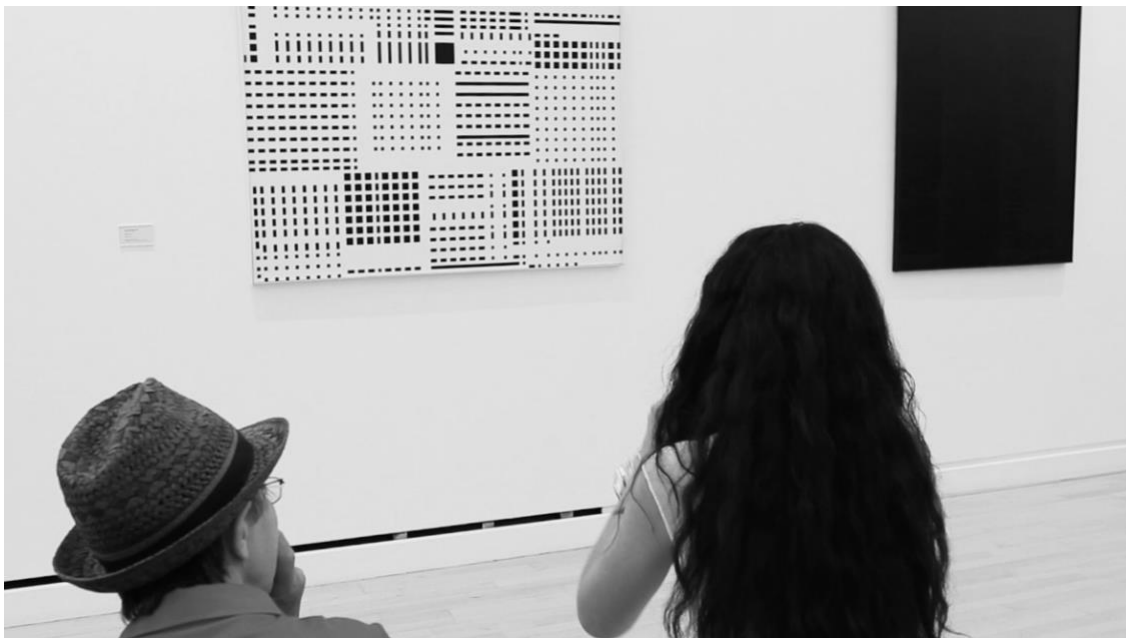


Fig. 23 Aurélie Nemours, *Vigile* (1968). Fotografia de Alba Lopez Muñoz.

Partindo da imitação – que, recordamos, pressupõe que uma forma de arte queira dar a impressão de outra forma de arte –, relacionemos a obra *Vigile* de Aurélie Nemours (Fig. 23) com a peça escolhida como transposição: o primeiro andamento de *New York Counterpoint* de Steve Reich para clarinete e fita¹⁴¹. A artista Aurélie Nemours privilegia uma linguagem abstrata muito minimal baseada em estruturas simples compostas por formas geométricas reiteradas de modo sistemático e muitas vezes reinventadas, as quais criam jogos rítmicos em equilíbrio entre rigor e espontaneidade, em busca de um «alfabeto plástico do universo»¹⁴². A utilização das cores limita-se muitas vezes ao branco e preto, os opostos de igual intensidade da luz e, por isso, as únicas cores adequadas a servir «a sua busca do absoluto na pintura»¹⁴³. Sobretudo a partir de 1965, a forma que encontramos com mais frequência nas suas obras é o quadrado, repetido e variado dentro de macroestruturas, como acontece na obra aqui analisada, *Vigile* (1968). Os arquétipos

¹⁴¹ A peça foi interpretada numa transcrição para saxofone soprano e fita com o apoio de difusores de áudio.

¹⁴² Aurélie Nemours *apud* Patrick Javault, *Les Collections du Musée d'Art Moderne et Contemporain de la Ville de Strasbourg* (Éditions des Musées de la Ville de Strasbourg, 2008), 158.

¹⁴³ *Id.*

nela identificados são essencialidade e repetição, ideias temáticas que encontram uma representação nas pequenas unidades pretas repetidas de modo igual ou semelhante, dispostas com rigor sobre o fundo branco, quer na horizontal, quer na vertical. Além disso, as pequenas figuras são alojadas dentro de quadrados e retângulos que servem de contenedores delimitados por fronteiras invisíveis: assim, também estes se repetem, criando um diálogo contínuo entre macro e microformas de caráter minimal, onde cada elemento remete para outro. Se são tais as características que animam esta obra de arte, de que modo encontram uma correspondência na peça musical identificada como possível transposição e, mais especificamente, como imitação indireta?

New York Counterpoint, obra do compositor minimalista Steve Reich, é uma peça para clarinete e fita, que prevê que o músico toque acompanhado por uma base musical composta por dez vozes de clarinete pré-registadas. A composição, dividida em três andamentos – *Fast / Slow / Fast* –, utiliza uma linguagem minimal e repetitiva, caracterizada pelo uso de um ritmo constante e pela repetição de esquemas breves que evoluem lentamente. Como sublinha Peter Vergo em *The Music of Painting*, «o ritmo, seja na música, seja na pintura, depende antes de mais da repetição»¹⁴⁴.

NEW YORK COUNTERPOINT

♩ = ca. 184 Steve Reich

The image shows a musical score for Steve Reich's 'New York Counterpoint'. It consists of four staves: Soprano Clarinet (labeled 'Inv. Cl.'), Clarinet 1, Clarinet 2, and Clarinet 3. The tempo is marked as '♩ = ca. 184'. The score is divided into two main sections: a 'fade in' section and a 'sempre' section. The 'fade in' section shows the instruments gradually entering with a specific rhythmic pattern. The 'sempre' section features a continuous, repeating rhythmic pattern. Dynamics are indicated as 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte).

Fig. 24 S. Reich (1985) *New York Counterpoint/Fast*, c. 1-3.

¹⁴⁴ Peter Vergo, *The Music of Painting: Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage* (Phaidon Press, 2012), 59.

O início do primeiro andamento (Fig. 24) deixa entender imediatamente a correspondência entre obra de arte e peça musical identificada no plano rítmico: de facto, na partitura são visíveis sequências de compassos compostos por notas iguais repetidas que, se analisarmos apenas com a vista, ainda antes de com o ouvido, nos recordam as pequenas unidades reiteradas dentro das macroestruturas de *Vigile*. A analogia é tão evidente que pode ser captada provavelmente por qualquer pessoa, à vista e ao ouvido, independentemente do grau de conhecimento da linguagem musical. O aspeto interessante é que, como veremos, esta é apenas uma das correspondências presentes entre as duas obras, que fazem eco dos arquétipos da essencialidade e da repetição, identificados em ambas.

Verificamos uma correspondência mais subtil no plano do estilo compositivo. O contraponto, termo que encontramos no título da peça musical, é por definição presença simultânea e sobreposta de linhas melódicas diferentes. Mas no caso desta peça, poderemos falar realmente – ou pelo menos, sempre – de contraponto? Na verdade, o motivo inicial, na figura em cima, sendo constituído por uma sequência de notas rebatidas, tem mais o aspeto de um acompanhamento – um estilema facilmente reconhecível em muitas sonatas para piano mozartianas ou beethovenianas – e não de uma linha melódica com o papel de canto. O primeiro momento no qual se cria um contraponto – entre o início de notas rebatidas, a que poderemos chamar tema A, e o tema B – apresenta-se a partir do número 36, em que os clarinetes, no registo agudo, cantam em imitação entre eles e os outros acompanham: esta escrita assume, a nível perceptivo, mais o aspeto de um canto acompanhado e não o de uma polifonia contrapontística. De facto, a escrita adotada por Reich oscila continuamente entre polifonia e canto acompanhado, devido à prevalência e ao frequente retorno deste motivo de notas rebatidas. Além disso, a clareza nunca falta: este resultado contrasta com a natureza do contraponto, porque o primeiro efeito que uma peça escrita em estilo contrapontístico gera no ouvinte é normalmente uma sensação de complexidade, de trama emaranhada. Aqui, pelo contrário, a sensação é a de uma textura no seu todo transparente e transpirante, sobretudo devido à estrutura de cada frase, que alterna sabiamente sons e pausas, dando a cada voz individual espaço para emergir. Tem-se a mesma sensação ao observar a obra de Nemours, porque o olhar, assim se querendo, é colocado em condições de se concentrar na observação de cada linha de pequenas unidades – e de lhe seguir a evolução,

sem se perder – e ao mesmo tempo é capaz de apreender o conjunto do quadro como uma expansão contínua desta teoria infinita de quadradinhos.

O aspeto ligado ao desenvolvimento horizontal, logo, melódico, é talvez aquele que mais afasta a peça de Reich do quadro de Nemours, à exceção do início de notas rebatidas que, ao reproduzir de modo semelhante a teoria das microunidades, é dela uma representação análoga. As linhas melódicas que se apresentam a seguir abandonam o estilema das notas rebatidas para dar espaço a saltos, com intervalos bastante amplos. Embora, do ponto de vista visual, não haja na obra de Nemours microunidades que se movam da uma linha para outra, a transposição musical imita fielmente o arquétipo portante, ou melhor, a repetição, porque os saltos de quinta ascendente e de quarta descendente do exemplo (Fig. 25) são constantemente repetidos e transformados em refrão. A nível percetivo, após a terceira ou quarta repetição, o ouvido musical já não descodifica os saltos individuais, mas considera o todo como um *unicum*.



Fig. 25 S. Reich (1985) *New York Counterpoint/Fast*, n. 9-12.

Outro indicador que liga as duas obras é o que está ligado ao conceito de tensão/distensão. Fulcro portador do pensamento musical no que diz respeito à harmonia tonal é o conceito de alternância entre tensão e distensão – tensão gerável através da dicotomia dominante/tónica, ou pelo menos acorde dissonante/acorde consonante. Na peça de Reich, esta alternância é completamente superada ou evitada através da escolha de uma estática que se manifesta no manter estáveis as frequências sobre as quais se move a harmonia. No máximo, o autor aventura-se a transportar para um grau mais abaixo todo o desenho compositivo melódico-contrapontístico: ao fazê-lo, contudo, renuncia a construir relações que possam gerar tensão, porque a transposição passa a ser imediatamente percebida simplesmente como a possibilidade de poder continuar a repetir o mesmo desenho numa nova região. Do mesmo modo em *Vigile*, as microunidades são

rebatidas – eventualmente com leves variações – na linha abaixo, dentro de uma nova macroestrutura, mas nem por isso geram um contraste, no máximo reiteram a ideia da repetição pura e simples noutra porção de espaço, limitando-se a preenchê-la com modalidades análogas e reiteradas.

Os arquétipos da essencialidade e da repetição têm um ulterior reflexo no indicador musical relacionado com o timbre. Toda a peça, na verdade, é construída sobre uma única cor recorrente, tal como na obra de arte. Em música a cor é dada pelo timbre e a orquestração representa a sua amplificação extrema. Tal como Nemours escolhe unicamente a cor preta para as microunidades posicionadas sobre um fundo branco, em *New York Counterpoint*, Steve Reich escolhe uma monocor tímbrica, confiando toda a execução da peça a um único instrumento – quer a parte ao vivo, quer a fita –, isto é, o clarinete, o que contribui de modo relevante para conferir uma coerência, quase obsessiva, à composição. Ao mesmo tempo, também a orquestração da peça musical mais não é do que uma exaltação das propriedades tímbricas deste único instrumento, propriedades que, embora sendo amplificadas por meio dos dez clarinetes que servem de apoio ao único clarinete solista, acabam por ser engolidas por este único timbre monocromático. Daí resulta que tal reiteração tímbrica – e provavelmente também a reiteração dos quadradinhos pretos em *Vigile* – acabe por se fixar na memória do ouvinte como um mantra que continua a ressoar na mente, mesmo depois de a peça ter terminado.

De um modo geral, podemos dizer que também a organização das dinâmicas internas da peça responde aos arquétipos de essencialidade e repetição partilhados com a obra *Vigile*. É verdade que a peça começa com um crescendo/diminuendo, mas este não é direcionado, senão à repetição de si mesmo, por isso, paradoxalmente um dos expedientes da linguagem musical mais capazes de gerar tensão emotiva – estamos a pensar, por exemplo, no crescendo dos arrebatadores finais de Rossini – é aqui totalmente esvaziado desta função para se reduzir a coloração temporária da frase de abertura, que depois poderá ser repetida, mas não para criar uma tensão. Tanto é que, mais tarde, esta frase composta por notas articuladas em crescendo/diminuendo será utilizada em função de contraponto na igualmente estática e repetida reprodução do diálogo temático dos clarinetes no registo agudo. Em *Vigile* as variações formais também não criam realmente clímaxes, uma vez que se inserem numa estrutura rigorosa que normaliza, num contexto de equilíbrio entre estatismo e dinamismo, o engrandecer ou o apequenar de cada unidade.

Em conclusão, como se pode verificar por esta avaliação minuciosa, comparando obra de arte visual e obra de arte musical escolhida através dos indicadores anteriormente analisados, podemos dizer que no caso de uma transposição indireta que se baseia num processo imitativo, as correspondências que se identificam entre transposição e obra modelo são facilmente evidenciáveis, quer à vista, ou melhor, comparando a *picture* da música e a *picture* da obra de arte, quer ao ouvido, escutando a música enquanto se observa a obra: as analogias sublinhadas, entre muitas possíveis, dão a impressão de que uma forma, ainda que não de modo sistemático e absoluto, quer dar a impressão de outra, que convida de modo análogo a forma e o conteúdo desta, favorecendo a compreensão da ligação por parte do público.

Paráfrase



Fig. 26 Claude Monet, *Champ d'Avoine aux Coquelicots* (1890). Fotografia de Alba Lopez Muñoz.

É diferente o caso da paráfrase, que, como já vimos, tenta reelaborar uma linguagem artística através de outra, tomando-lhe alguns elementos e desenvolvendo-os, distanciando-se por vezes da obra modelo. Para observar um exemplo de paráfrase

indireta, estabeleçamos uma relação entre o quadro de Monet *Champ d'Avoine aux Coquelicots* (Fig. 26) e *Syrinx*, famosa composição para flauta solo de Claude Debussy¹⁴⁵, definido por Stephen Walsh como «um pintor no som»¹⁴⁶.

Champ d'Avoine aux Coquelicots faz parte de uma série de cinco quadros que o artista pintou durante o verão de 1890 em Giverny. Para realizar a obra, Monet deslocou-se a um campo de aveia e criou uma série de composições do mesmo ponto de vista, mas em condições de luz ligeiramente diferentes. Este processo de criação deu assim vida a cinco variações cromáticas que retratam cinco diferentes ambientes luminosos correspondentes a diferentes momentos do dia. A linguagem desenvolvida por Monet e, de um modo mais geral, pelos impressionistas – toques fragmentados, mistura ótica de cores, justaposição de tons complementares e supressão do desenho – é aqui empregue com mestria para restituir uma impressão visual, um instante efêmero. Também neste caso a pergunta é a mesma: de que modo as escolhas estilísticas e as técnicas adotadas por Monet têm correspondência na peça musical identificada como transposição e, mais especificamente, como paráfrase indireta?

As imagens arquetípicas identificadas no quadro, que se refletem também na música escolhida, são neste caso natureza e fugacidade. *Syrinx* de Debussy, de título original *La Flûte de Pan*, composição que aqui se pode relacionar com o movimento impressionista, nasce como música de cena para o drama *Psyché* de Gabriel Mourey, representado em dezembro de 1913 em Paris. A breve peça musical faz referência ao mito de Syrinx, ou melhor, ao mito do nascimento da flauta: a ninfa Syrinx, perseguida pelo deus Pã, que estava perdidamente apaixonado por ela, implora aos deuses que a ajudem a fugir dele; transformada em cana graças à intervenção divina, é depois transformada pelo deus Pã num instrumento musical de levar consigo, ao qual ele dá o nome da ninfa¹⁴⁷. Aqui, a escolha de uma transposição através de paráfrases não pretende replicar as características formais da obra a partir dos temas identificados, mas sim considerá-las como um ponto de partida para criar em torno da obra um ambiente, uma narração musical – quase uma banda sonora.

¹⁴⁵ A peça foi interpretada numa transcrição para saxofone soprano solo.

¹⁴⁶ Stephen Walsh, *Debussy: A Painter in Sound* (Knopf Doubleday Publishing Group, 2018).

¹⁴⁷ *Id.*

Podemos identificar uma primeira ligação entre as duas obras observando o contexto histórico-cultural no qual as duas obras nascem, que é o mesmo, ou seja, na transição entre os séculos XIX e XX. É possível descobrir uma analogia importante, por exemplo, no facto de que Debussy, em *Syrinx*, não usara inicialmente barras de compasso, que foram acrescentadas apenas em fase de publicação. Nesta escolha pode-se ver a intenção de recusar construir limites e contornos claros, tal como Monet e os impressionistas renunciaram quase totalmente ao desenho e às linhas que contornam os objetos, definindo-lhes os volumes, querendo criar antes o efeito vibrante de uma impressão fugaz desde o primeiro olhar.

Enquanto no caso de Reich a linha melódica dava, desde o início, a impressão de reproduzir, quase de modo onomatopéico, a teoria repetitiva dos quadrinhos de Nemours, a análise do desenvolvimento melódico de *Syrinx* não oferece particulares ligações com o quadro de Monet. É possível, isso sim, notar uma analogia que se posiciona para lá da organização linear dos sons e extravasa para o âmbito da forma musical: os motivos nunca são organizados em frases regulares por Debussy, mas terminam muitas vezes de modo indefinido, incontrolado, como as pinceladas de *Champ d'Avoine*. Há figuras rítmicas recorrentes e que se repetem, mas estão integradas em percursos avessos à simetria e à repetição precisa.

Se se torna difícil encontrar analogias precisas entre melodia e tema principal da obra de arte, é no âmbito da harmonia que os contactos entre as duas obras se revelam mais significativos. *Syrinx* oscila continuamente entre a tonalidade de Si \flat menor e a sua relativa Re \flat maior. Na peça de Debussy, a ambiguidade de um contexto harmónico desprovido de uma tonalidade principal dada pela alternância entre tonalidade maior, mais luminosa, e menor, mais tenebrosa, é reforçada pela inserção de escalas hexatónicas, que contribuem de modo relevante para gerar uma sensação de suspensão entre zonas de sombra e zonas de luz, à semelhança do que acontece no quadro de Monet.

A inserção de um fluxo livre, natural e efémero, encontra espaço também na escolha das figuras rítmicas sobre as quais está construída a peça de Debussy. Se é verdade que há ali algumas figuras por vezes recorrentes, como as fusas iniciais ou as tercinas de colcheias, também é verdade que na composição se vê uma variedade muito ampla de células rítmicas que, juntas, cobrem um vasto conjunto de figuras musicais: vai-se das fusas do compasso 1 até à mínima do compasso 2. No mesmo compasso podem

facilmente conviver figuras regulares e quiálteras. Em toda a composição existem apenas três compassos idênticos no plano meramente rítmico que, contudo, são diferentes no plano melódico. Algo de análogo acontece no quadro de Monet, onde o ritmo das pinceladas varia conforme o assunto e nos apresenta uma ampla gama de possibilidades, desde as papoilas à abóboda celeste.

Em última análise, a peça de Debussy parece reelaborar mais do que reproduzir de modo sistemático o universo criado por Monet, impressão fugaz de uma paisagem natural. Esta paráfrase indireta, ao contrário da imitação indireta analisada anteriormente, tem assim uma correspondência menos precisa no plano das características formais da obra de arte modelo, mas mais coerente no plano do contexto histórico e estilístico, do ambiente e do imaginário que ambas as obras, ainda que de modos diferentes, evocam e narram.

8. Promenade IV - O termo performance

Com este tema dá-se início à quarta *promenade*, uma transição completamente dedicada ao conceito de performance e às motivações que me levaram a utilizar este termo para definir a prática artística que está na base do projeto *Sounds at an Exhibition*.

O termo performance não é simplesmente um substantivo, mas sim uma forma de delinear uma nova área do conhecimento humano. É uma palavra ampla e dinâmica que se move facilmente em muitos âmbitos, como, por exemplo, o do desporto, dos negócios, da técnica, da psicologia, da linguística e sobretudo da arte: poder-se-ia definir como uma palavra-chave. Termo inglês dos mais exportados para outros idiomas, tem, contudo, as suas raízes nas línguas latinas. Performance deriva do francês antigo *parfournir* ou *parformer*, isto é, ‘completar’, que, por sua vez, tem um antepassado no verbo latino *perfurnire* ou *performāre*, cujo significado é ‘dar forma definitiva’, ‘realizar algo’¹⁴⁸. Ambos os termos resultam da união dos prefixos reforçativos *par-* e *per-* e os verbos *fournir* e *furnire*. Nestes verbos encontramos também as raízes do verbo inglês *to furnish*, que entre os seus significados tem também o de ‘decorar’. O ato de decorar um apartamento, de facto, não consiste unicamente em levar para lá os móveis e artigos de decoração necessários para a sua utilização, mas também em dar-lhe uma forma, em criar um ambiente. Todos estes termos remetem para a concretização de um resultado, mas o núcleo da palavra performance, *form*, liga-nos ao conceito fundamental que está na sua base. A performance, em qualquer contexto e nas suas diversas variantes de significado, remete sempre para a realização do ato de criar uma forma através da ação. O mesmo é válido para os termos que pertencem ao seu campo semântico: performativo, performante, performer.

No âmbito artístico, o termo performance, utilizado com o significado de performance artística, aparece na língua inglesa já a partir do Renascimento. Contudo, hoje, com performance não nos referimos simplesmente a uma exibição dentro de determinado contexto artístico, mas indicamos também uma linguagem da arte visual,

¹⁴⁸ Barbara Cassin, ed., *Genèses de l'Acte de Parole dans le Monde Grec, Romain et Médiéval: Études Réunies et Éditées* (Brepols, 2011), 116.

que começou a afirmar-se sobretudo a partir da década de 1970, baseada na presença de um performer, sobre o emprego de diversas formas de expressão artística e sobre a interação com o público: estamos a falar da performance de arte. RoseLee Goldberg – autora do primeiro texto significativo sobre este tema, *Performance: Live Art, 1909 to the Present* – define-a como «arte ao vivo por artistas», sublinhando que se trata de uma forma de arte que insiste na presença, na experiência de estar ali¹⁴⁹. A *performance artist* Marina Abramovich conta:

A performance é uma construção mental e física na qual eu entro, diante de um público, num tempo e lugar específicos. [...] Para mim, é crucial que a energia venha efetivamente do público e que se traduza através de mim: eu filtro-a e deixo-a regressar ao público. [...] A performance baseia-se na presença: se esta se escapa, a performance fica destinada ao fracasso. [...] Gosto imenso do momento em que a performance se torna plenamente vida. [...] Não quero que o público passe tempo a observar o meu trabalho: quero que esteja comigo e que esqueça o tempo. [...] Deste modo, podemos estender a eternidade. Isto significa estar presente. [...] Quer o tempo, quer o espaço são muito importantes. É fundamental definir este espaço em que as coisas acontecerão. [...] Se se toma tudo o que se faz como uma questão de vida ou morte, e se se está presente a cem por cento, então as coisas acontecerão realmente.¹⁵⁰

A performance é um ato de consciência e de *embodiment*, ou seja, como escreve o realizador Peter Lichtenfels, «a prática de o corpo fazer, e desenvolver e perceber esse fazer»¹⁵¹. O corpo, a presença e a ação do performer – que é muitas vezes o autor da obra – são os agentes primários da performance em si, a qual, para se cumprir, deve estar em constante interação com uma comunidade de observadores participantes e com o objeto da performance. São pelo menos três, os elementos em jogo, «I, We and It», como os subdivide Catherine Wood no texto *Performance in Contemporary Art*, ou melhor, o artista, os espectadores e a performance em si¹⁵². A performance alarga as possibilidades da arte visual e amplia a visão da obra de arte concebida como objeto material imóvel: o historiador da arte peruano Juan Acha definiu-a em 1970 como «arte não-objetiva». A presença de um sujeito que cria, a proximidade do espectador com a ação do artista, os aspetos aleatórios do evento, o tempo e o lugar muitas vezes não institucional onde decorre esta troca são todos fatores que aproximam em muito a performance da vida real

¹⁴⁹ RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art, 1909 to the Present* (Abrams, 1979), 12, 32.

¹⁵⁰ Marina Abramovich *apud* Matthew Akers, Francesca Baiardi, *Marina Abramovich. The Artist Is Present. DVD. Con Libro* (Feltrinelli Real Cinema, 2012), 19-21.

¹⁵¹ Peter Lichtenfels, 'Embodiment', em *Mapping Landscapes for Performance as Research: Scholarly Acts and Creative Cartographies* (Palgrave Macmillan, 2009), 131-133.

¹⁵² Catherine Wood, *Performance in Contemporary Art* (Abrams, 2018), 24.

e o performer do espectador, com um conseqüente envolvimento, quer por parte do artista, quer por parte de quem o observa, que é seguramente diferente daquilo que se cria convencionalmente num museu, num teatro, num cinema, numa sala de concerto.

Por vezes excessivamente presente no mundo da arte, a palavra performance requer uma compreensão aprofundada para poder ser utilizada de modo consciente pelo artista. Por este motivo, propõe-se agora investigar a natureza da performance, criando um paralelismo entre ela e o conceito de enação e entre ela e o conceito de ilocução, analisada de seguida.

Performance como enação

Malik Gaines explica deste modo a performatividade:

Performatividade (nome) é um mecanismo representativo produzido através da linguagem, de ação mimética ou outro modo de significação, que, no momento de expressão ou apresentação, enage uma transformação social ou confirma uma condição social.¹⁵³

Se a performatividade é um mecanismo representativo que enage uma transformação social, o que se quer dizer com enagir?

O verbo *to enact* remete para o enativismo, paradigma teorizado pelo biólogo Francisco Varela. Ao longo dos últimos vinte anos, o termo *enaction* adquiriu uma grande importância no âmbito da psicologia, mais especificamente numa área de investigação chamada *embodied cognition* [cognição encarnada], que se baseia na ideia de que os processos cognitivos da nossa mente são encarnados, isto é, são elaborações de experiências que provêm do nosso corpo físico e da interação deste com o ambiente circundante. O enativismo, ou abordagem enativa, é um novo paradigma da ciência cognitiva que se contrapõe à ciência cognitiva clássica, recusando a divisão entre mente e corpo e introduzindo a ideia de que a perceção é uma ação do indivíduo. Varela defende que as estruturas cognitivas da mente emergem de esquemas sensório-motores recorrentes, que permitem que a ação seja guiada pela perceção: nesta perspetiva, a

¹⁵³ Malik Gaines, 'Performativity', *intermsofperformance.site*, 2016, <<http://intermsofperformance.site/keywords/performativity/malik-gaines>>

percepção é antes de mais uma ação, influenciada e orientada pela própria percepção¹⁵⁴. Isto significa que a percepção sensorial não é um processo no qual o sujeito participa de modo passivo, não é um movimento que implica a entrada de informações do exterior para o interior de um sujeito imóvel, mas antes a experiência da percepção é gerada por aquilo que o indivíduo faz no mundo e pelo modo como interage com ele. O filósofo Alva Noë, no texto *Action in Perception*, afirma: «A percepção não é algo que nos acontece, ou que acontece em nós. É algo que fazemos. [...] O que percebemos é determinado por aquilo que fazemos (ou o que sabemos como fazer); é determinado por aquilo que estamos dispostos a fazer»¹⁵⁵. Em última análise, se a consciência se cria no encontro e na troca constante entre cognição, corpo e ambiente, enagir é o verbo que define o ato que integra estes três elementos: «nós enagimos a nossa experiência perceptiva»¹⁵⁶, continua Noë, ou melhor, enagimos com o mundo exterior e, em última análise, entre nós, entendidos como mente-corpo, e ambiente exterior não existe separação, porque tudo é resultado de uma coimplicação.

Pensando, por exemplo, no espectador de cinema, de que modo este sujeito aparentemente passivo, sentado dentro da sala, é um espectador ativo? É a sua presença, o seu enagir, que o torna ativamente partícipe no evento. Colocando no centro do discurso a empatia entre os elementos – ao invés da simpatia –, procura-se teorizar este tipo de atividade do ser humano. Poder-se-ia dizer que a ação do performer tem um caráter enativo? Poderíamos fazer a mesma afirmação relativamente ao ator clássico? Em que é diferente o performer do ator de representação clássica? A diferença entre estas duas figuras pode-se procurar metaforicamente no modo como elas concebem e realizam a sua ação. A implicação da mente e do corpo nas duas situações é seguramente diferente: por um lado, o performer contemporâneo encarna uma ação; por outro lado, o ator de teatro interpreta um papel desempenhando uma ação mimética a partir de um guião. A figura do performer parece acompanhar metaforicamente a transformação da relação corpo-mente e sujeito-ambiente introduzida pelo enativismo. Mente e corpo, antes entendidos separadamente – penso e depois ajo, ajo e depois penso –, unem-se no conceito de enação e ainda antes de mente encarnada. Na perspetiva enativista, a ação implica que a dimensão

¹⁵⁴ Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *L'Inscription Corporelle de l'Esprit: Sciences Cognitives et Expérience Humaine* (Édition du Seuil, 1993), 234-235.

¹⁵⁵ Alva Noë, *Action in Perception* (MIT Press, 2004), 1.

¹⁵⁶ *Id.*

do pensamento seja incluída na própria ação: não se pensa independentemente da ação que se está a realizar, ou seja, o agir – a ação do corpo – é indissociável do pensar – a ação da mente. Além disso, o ato de fazer algo não só tem uma dimensão de realização, que na filosofia clássica se definia como eficiente – ação que produz um efeito pretendido num alvo –, mas tem também uma dimensão reflexiva, ou melhor, produz uma transformação no próprio agente, interagindo com o ambiente circundante. Impõe-se aqui uma ligação ao conceito de *feedback* – aspeto fundamental da comunicação moderna –, ou seja, o efeito retroativo de uma ação ou comunicação sobre quem está a produzi-la. Como se anima uma comunicação? Através do *feedback*, o motor da comunicação, o elemento que retroalimenta a conversa e que tem o poder de a fazer prosseguir e de alterá-la. Isto pressupõe que a ação do sujeito se alimenta através da inclusão da resposta que vem do exterior: a ação é assim condicionada pela reação do outro e, além disso, a vontade ou a possibilidade de comunicar é sempre influenciada por algo que acontece à volta do sujeito. A determinação do sujeito que age não é, assim, o aspeto mais importante da comunicação: o mais decisivo é o modo como a sua intenção será realizada no impacto com a reação do outro. Com estes conceitos voltamos à ideia-base do *enactment*, que pressupõe que o sujeito – mente-corpo – e o ambiente estejam constantemente emparelhados. Esta é a dimensão da performance, isto é, uma ação-pensamento no momento presente que se realiza dentro de um contexto que a acolhe e, ao mesmo tempo, a influencia. Ao contrário de um ator clássico, cujo objetivo principal é transmitir ao público uma obra pré-existente – e esta intenção constitui o núcleo da sua ação –, o performer encarna uma ação integrada que pressupõe a interação contínua entre ele mesmo e o ambiente circundante. Por isso a sua poderemos defini-la não uma ação, mas uma enação.

Performance como ilocução

O adjetivo performativo nasce a meio do século passado com as teorias do filósofo inglês John Austin no âmbito da pragmática, área de estudo que trata da utilização contextual da língua entendida como ação. A pragmática confere uma novidade fundamental à conceção da comunicação com a ideia de que a comunicação é um

comportamento que tem o objetivo de produzir no interlocutor uma transformação. Se um sujeito emite uma mensagem, fá-lo porque quer que o outro o compreenda e aja em conformidade com a mensagem recebida: a comunicação não consiste em enviar mensagens sem a vontade de causar impacto no destinatário, porque não existe comunicação sem vontade de provocar efeitos nos outros. Além disso, na comunicação é fundamental a compreensão da intenção de quem comunica por parte de quem escuta, bem como a compreensão do conteúdo da mensagem. Por vezes, a mensagem pode ser confundida, mas se for compreendida a intenção de quem fala e se se obtiver do interlocutor a resposta desejada, a comunicação é completamente eficaz.

Um dos primeiros contributos de Austin, anterior à teoria dos atos linguísticos, consiste na diferenciação entre enunciado constativo e enunciado performativo. O enunciado constativo limita-se a descrever, a constatar uma evidência: «Hoje o céu está limpo». Já o enunciado performativo coincide com o desempenho de uma ação num determinado contexto e envolve o interlocutor na verdade que se está a afirmar: «Eu prometo-te que amanhã lá estarei». De que modo estes enunciados criam mundos e efeitos diferentes no interlocutor? As duas modalidades diferentes criam situações diferentes nas quais o interlocutor se sente mais ou menos envolvido, mais ou menos próximo, quando colocado diante da constatação de uma evidência – no caso, do enunciado constativo – ou diante de uma pessoa que promete realizar uma ação que depende da sua vontade – no caso, do enunciado performativo. A constatação de um facto ocorrido cria uma circunstância que não envolve na primeira pessoa quem fala e quem ouve numa ação: os participantes na conversa são observadores de algo que já aconteceu. No enunciado performativo, pelo contrário, não nos limitamos a constatar um facto, mas a realizar uma ação no momento em que a anunciamos. Este ato de vontade torna-se a ação núcleo na qual se concentra a comunicação: independentemente daquilo que possa acontecer, quem fala exprime a intenção que quer cumprir. Assim, o enunciado performativo foca toda a atenção de quem escuta numa ação precisa, cria uma realidade envolvendo o interlocutor, e o curso das coisas é irrelevante em relação àquela ação núcleo. A diferença entre as duas modalidades depende, então, da natureza do mundo criado e da distância emotiva e temporal que este mundo cria relativamente ao interlocutor. Com a teoria dos atos linguísticos, Austin coloca de parte esta distinção para introduzir uma nova. Partindo do pressuposto de que o enunciado constativo cumpre, também ele, uma ação, ou seja, a de

dizer algo, Austin afirma que a comunicação pode prever três tipologias de ato: o locutório, isto é, o ato de dizer algo; o ilocutório, a execução de um ato ao dizer algo que se distingue do ato de dizer algo, ou seja, do ato locutório; e, por fim, o perlocutório, o ato de dizer algo com o objetivo consciente de produzir efeitos nos outros¹⁵⁷.

As teorias de Austin podem ajudar-nos a compreender melhor a natureza da abordagem do performer em comparação com a do ator. Como muda o ponto de vista do público no contexto da arte dramática e no da performance? O nível de envolvimento nestas duas situações pode ser comparado ao do interlocutor que assiste a um ato locutório – «A Lucia saiu às 11» – e àquele que, pelo contrário, assiste a um ato ilocutório, que prevê a utilização de um verbo performativo – «Agora vou embora». O ator clássico interpreta a personagem de uma obra teatral ou de uma película cinematográfica pré-existente no contexto do teatro ou do cinema, e nisto consiste a sua intenção: realizar um ato de mimese. A nossa crença naquilo que estamos a ver é sustentada pela verosimilhança da ação do ator e pelo facto de que naquele momento estamos a aderir a uma convenção. O performer, pelo contrário, propõe ao público que se concentre numa ação que depende completamente da sua vontade e que se torna o elemento fundamental da comunicação num determinado contexto, muitas vezes não convencional, que prevê frequentemente a proximidade com o público. O performer leva o espectador a aproximar-se emotivamente do evento, aproxima a crença do público da realidade, e nisto consiste a sua intenção: num ato de encarnação. A realidade continua a ser de ficção, como acontece para o ator, mas é de natureza diferente. O nível de proximidade que se cria no público não é o mesmo: representação de um lado, pensamento não representativo em ação do outro lado. As duas situações obrigam-nos a diferentes contratos, a diferentes níveis de crença e de proximidade física, emotiva e temporal. O plano da performance está sem dúvida mais próximo do plano do ato interlocutório, do *speech-act*, e poderíamos definir a performance em si como a ilocução – um ato cuja execução deve ser dada a conhecer a outras pessoas – de um ato ilocutório realizado pelo performer. Do mesmo modo, também ator e performer têm diferentes níveis de adesão às ações que estão a realizar, as quais podem ter um paralelo nos atos linguísticos de Austin aqui tomados em consideração.

¹⁵⁷ John L. Austin, *How to Do Things with Words* (Harvard University Press, 1962).

Performance, uma palavra-chave

Palavra-chave da arte contemporânea, o termo performance é muitas vezes empregue no âmbito das expressões artísticas contemporâneas. Daqui advém a necessidade de aprofundar o conhecimento, partindo das suas raízes e dos significados atuais para depois ligá-lo a outros dois conceitos de teorização recente – o de enação e o de ilocução –, que permitem uma compreensão integrada da abordagem da ação performativa. Poderíamos definir a performance artística como uma enação ilocutória, um ato de consciência realizado por um performer e profundamente interligado com o público presente, o ambiente circundante e o objeto da performance, que tem o objetivo de fazer convergir todos os elementos numa ação núcleo, num contexto e num tempo determinado, anulando tudo o resto, valorizando unicamente a condição de presença.

Com a prática da performance, os artistas transformaram-se de figuras isoladas nas suas linguagens em agentes contaminantes de formas de arte; o público abandonou o papel de espectador passivo; o conceito de obra de arte expandiu-se e aproximou-se da realidade; por fim, as convenções dos espaços museológicos adaptaram-se para incluir esta forma de expressão da arte contemporânea intimamente ligada ao ato de criar um encontro íntimo, real e leal entre artista e público, entre o público e a arte.

9. Andamento 5 - A relação entre visitante e obra de arte visual com a presença do performer

A presença de um performer que executa trechos musicais, em resposta às obras de arte conservadas num espaço museológico, acaba inevitavelmente por alterar aquelas que são as habituais circunstâncias nas quais visitante e obra se encontram, redefinindo a relação entre estes últimos dois elementos. À luz das reflexões anteriores, podemos afirmar que a música executada ao vivo se apresenta como um ecrã que espelha o ecrã da obra de arte, da qual este propõe uma transposição musical. A fruição, conforme é ilustrado na terceira *promenade*, passa então de uma modalidade de ecrã inteiro para uma modalidade multicrãs, enriquecendo assim a experiência estética do visitante. Em *Sounds at an Exhibition*, o performer, através da música, tem a tarefa de refletir a obra de arte exposta e de inseri-la no fluxo temporal do observador. O que esta performance propõe ao público do museu é uma forma de participação que tem a intenção de mudar a perceção das obras de arte expostas, através da inserção do elemento musical e da figura do performer. Neste espaço frutivo redefinido, os visitantes são estimulados e é-lhes proporcionado contemplar a obra de arte não apenas através do canal visual, mas colocando-se em movimento com ela, a tornar-se corpo em ação, por meio da intervenção da música executada ao vivo. Mas, em detalhe, o que acrescenta a música além do elemento som? O que acrescenta a presença do performer além do corpo físico? Identificam-se aqui seis aspetos principais que música e performer acrescentam à experiência estética no âmbito da intervenção performativa:

- tempo;
- narração;
- movimento;
- emoção;
- empatia;
- transdução.

Estes termos foram emergindo ao longo da investigação e a sua pertinência será explicitada a seguir.

Tempo

Segundo Henri Bergson, a percepção do tempo está relacionada com o estado de consciência: distingue entre tempo subjetivo, tempo vivido e tempo objetivo, o tempo espacializado. O tempo subjetivo é o tempo interno do viver imediato marcado pela consciência de cada indivíduo, é um tempo qualitativo e não mensurável, cuja percepção está estreitamente ligada ao significado que o sujeito confere àquilo que está a viver num determinado momento, é o tempo onde convivem instantes passados, presentes e futuros: é o tempo intuitivo da vida, «quando o nosso eu se deixa viver»¹⁵⁸. O tempo objetivo, por outro lado, é o tempo externo, quantitativo e mensurável da reflexão conceptual espaciotemporal que pressupõe que os instantes sejam separados e tornados homogéneos, de modo a poder conferir uma duração exata aos fenómenos e a captar as relações entre estes: é o tempo linear marcado pelos ponteiros do relógio. Se quisermos criar um paralelismo com a linguagem musical, poderemos associar o tempo subjetivo ao tempo da execução musical e o tempo objetivo ao tempo ditado pelo metrónomo: se a utilização do metrónomo pode ajudar o músico a estudar uma peça no tempo, baseando-se numa pulsação perfeitamente regular, a execução da mesma música, sem metrónomo, será influenciada pelo tempo subjetivo apreendido pelo músico.

Enquanto a arte visual – e sobretudo a pintura, a escultura e a fotografia – celebra um instante, sublimando o nosso instinto natural de resistir ao tempo linear do relógio, a música tem a capacidade de colocar em movimento esse instante imobilizado, remetendo-nos para a dimensão do tempo que passa através do fluir ininterrupto de uma melodia. Como sublinha José Bogalheiro no texto *Empatia e Alteridade*, com particular referência à pintura e à fotografia, é o observador que, normalmente, tem a tarefa de deslindar a síntese temporal que caracteriza a obra de arte:

Perante este paradoxo, que determina que a representação de um acontecimento na pintura é sempre da ordem da síntese temporal, cabe ao espectador desenrolar e desemaranhar o que o quadro condensara, analisar o que fora sintetizado, repor como tempo o que dissimulara como espaço.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Henri Bergson, *Essai sur les Données Immédiates de la Conscience* (FV Éditions, 2015).

¹⁵⁹ José Bogalheiro, *Empatia e Alteridade: a Figuração Cinematográfica Como Jogo* (Documenta, 2014), 401.

O irromper do elemento musical na experiência estética do visitante do museu parece querer acelerar o processo de conversão da dimensão temporal da obra, uma vez que o ato de associar a esta a duração de um trecho musical ativa instantaneamente, em quem observa, a percepção do fluir do tempo.

Em *Sounds at an Exhibition*, o instante captado pela obra de arte visual entra na contemporaneidade do observador no âmbito de um contexto frutivo que tem pontos de contacto com o do *tableau vivant*, o qual prevê que grupos de pessoas em pose levem à cena uma representação estática, cujo aspeto caracterizante é «a intensidade na imobilidade»¹⁶⁰. Se, no caso do quadro vivo, esse aspeto é dado pelo facto de as personagens imóveis da representação serem pessoas em carne e osso, em *Sounds at an Exhibition* o efeito é dado pela presença da música e do performer que a executa: a intenção é a de animar a obra, de tornar pulsante o seu imobilismo, levando-a para a vida do fruidor, facilitando a imersão na experiência estética.

Narração

Se consideramos a música como um percurso que evolui, como um espelho da vida, poderíamos dizer que a música é narração. A narração é a busca de um objeto, e quanto mais a busca for articulada, mais o tempo narrativo se altera. Como escreve Italo Calvino, o aspeto fascinante da narração, que permite prender e apaixonar o público, é precisamente o tempo, ou melhor, o ritmo:

Em todo o caso, o relato é uma operação sobre a duração, um feitiço que age sobre a passagem do tempo, contraindo-o ou dilatando-o. [...] A arte que permite a Xerazade salvar a sua vida todas as noites está em saber encadear uma história noutra e em saber interromper no momento certo: duas operações sobre a continuidade e a descontinuidade do tempo. É um segredo de ritmo, uma captura do tempo que podemos reconhecer pelas origens: na épica pelo efeito da métrica do verso, na narração em prosa pelos efeitos que mantêm vivo o desejo de escutar a continuação.¹⁶¹

Segundo o investigador Alessandro Bertinetto, é possível pensar que também a música, tal como a literatura, tem um carácter narrativo, pois «a experiência da escuta

¹⁶⁰ *Ibid.*, 393.

¹⁶¹ Italo Calvino, *Lezioni Americane*, Kindle (Mondadori, 2012), 1013.

musical parece semelhante, mais do que à contemplação de um quadro, à leitura ou à escuta de uma história»¹⁶²:

A escuta de um trecho musical comporta a percepção da alternância de eventos musicais como frases e temas que são desenvolvidos, variados, repetidos, contrapostos. Isto é, os materiais de uma composição musical são interligados através do desenrolar de um processo temporal. Dado que os conteúdos de uma narração literária são interligados em sentido temporal e constituem uma “história”, não será possível falar de “narração musical?”¹⁶³.

Como é especificado na segunda *promenade*, as transcrições musicais presentes em *Sounds at an Exhibition* ambicionam rever a obra de arte através da paráfrase ou da imitação. A intenção é criar no público uma integração da compreensão e um maior envolvimento emocional no curso da experiência.

Movimento

A dificuldade do visitante habitual do museu em estabelecer uma relação com a obra de arte, fenómeno tratado no âmbito da terceira *promenade*, pode ser, em parte, comparada a um distúrbio neurológico raro descrito no recente livro de Oliver Sacks, *The River of Consciousness*: sentido por doentes durante ataques de enxaqueca, este distúrbio provoca a perda da percepção visual da continuidade do movimento, o que se traduz numa visão fragmentada da realidade composta por uma série de fotogramas em sucessão lenta, definidos como *stills* ou *frenzings*¹⁶⁴. Autores como Henri Bergson e António Damásio já perceberam como os mecanismos cerebrais podem aproximar-se muito dos da reprodução cinematográfica¹⁶⁵: embora não esteja cientificamente comprovado, o cérebro, tal como o cinema, parece decompor a realidade em fotogramas para depois voltar a compô-los num único fluxo de 24 imagens por segundo. Nas pessoas afetadas pelo distúrbio neurológico descrito por Sacks, é como se o fluxo fosse abrandado, movendo-se num contexto que varia entre 6 e 12 imagens por segundo. Esta imobilidade influencia a emissão focal e, como consequência, bloqueia a percepção: sendo a percepção uma ação

¹⁶² Alessandro Bertinetto, *Il Pensiero dei Suoni. Temi di Filosofia della Musica* (Mondadori, 2012).

¹⁶³ *Id.*

¹⁶⁴ Oliver Sacks, *The River of Consciousness*, Kindle (Pan Macmillan, 2017), 1583-1584.

¹⁶⁵ José Bogalheiro, *op. cit.*, 98.

guiada pela percepção segundo a abordagem enativa teorizada por Varela – analisada na quarta *promenade* –, funciona com base nas capacidades motoras do indivíduo. A complexa recomposição das percepções visuais que o cérebro tem de realizar habitualmente baseia-se não só em estímulos do tipo visual, ma está também interligada aos estímulos que chegam de outros órgãos dos sentidos. Este tipo de disfunção, explica Sacks, encontra assim uma possível forma de reabilitação na música, que ajuda o doente a recompor a sensação do fluir das imagens, do tempo que passa e, assim, a reativar o mecanismo cinematográfico da mente para regressar ao contacto com a realidade. A percepção visual da continuidade do movimento é assim restabelecida com a ajuda do estímulo sonoro:

Como exploro no meu livro *Musicofilia*, a música, com o seu ritmo e fluxo, pode ser de importância crucial nesses *freezings*, permitindo que os doentes retomem o seu fluxo de movimento, a percepção e o pensamento. Por vezes, a música parece funcionar como uma espécie de modelo para o sentido do tempo e movimento que esses doentes perderam temporariamente. Assim, um doente de Parkinson em plena imobilização poderá conseguir mover-se, até dançar, quando é tocada música.¹⁶⁶

A energia do movimento reside no próprio movimento, e se esse processo bloqueia, é necessário reativá-lo: neste sentido, a música apresenta-se aqui como um ativador.

Voltando ao visitante do museu, poder-se-ia dizer que, tal como as pessoas que sofrem desse distúrbio, ele parece por vezes perder a faculdade de recompor a realidade através do canal visual, ou melhor, o canal mais estimulado no encontro com a arte: o canal da visão não o coloca sempre em condições de conseguir reagir emocionalmente àquilo que observa. Se é verdade que a descodificação da realidade acontece através de canais sensoriais diferentes, a música, através do canal auditivo, pode ajudar o visitante a recompor visualmente uma obra de arte, a relaná-lo para esta, a não deixar que vá embora sem antes criar uma ligação.

Emoção

Relacionar-se com uma obra de arte significa também colocá-la em movimento e, ao mesmo tempo, colocar-se em movimento com ela: resumindo, significa sentir uma

¹⁶⁶ Oliver Sacks, *op. cit.*, 2164.

emoção, termo que, etimologicamente, remete para o latim *emovere*, composto pelas palavras *ex* ('fora') e *movere* ('mover'), que significa literalmente 'levar para fora', 'deslocar'. A emoção convida assim à ação, a mover-se dentro e fora. A música ajuda à ativação deste processo: como sublinhou Sacks, ativa a percepção do movimento e, como salientaram Scherer e Zentner¹⁶⁷, estimula o sistema vestibular central que induz a percepção de *self-motion*. No texto *Significati Musicali. Come la Mente Pensa i Suoni*, Alessandro Antonietti resume os efeitos cognitivos que a música produz no ser humano, afirmando:

A particularidade da música, ou pelo menos a particularidade que se quer sublinhar, é a de criar significado através da ação coordenada de múltiplos mecanismos. Esses mecanismos podem reconhecer-se em três linhas, correspondentes a três grandes registos cognitivo-expressivos que o homem tem à sua disposição: motor, icónico e verbal. [...] O pensamento musical é assim um pensamento poli/multi/intermodal que, através do arranque simultâneo de vários planos de elaboração, produz um envolvimento cognitivo-emotivo global. [...] Onde falta ou é deficiente a palavra (a "deserção" da "linguagem"), a imagem ("sem luz"), o movimento do corpo ("sem respiração"), a música – que tem em si gérmes motores, icónicos e verbais – oferece significados aos quais se pode ir beber.¹⁶⁸

Caso surja a dificuldade de reagir emotivamente a um estímulo visual, a música pode potencialmente criar novos territórios de contacto com ele, pois provoca um despertar cognitivo-emotivo integrado.

Poderíamos assim falar da música como uma linguagem que comunica de modo transversal e múltiplo através dos registos motor, icónico e verbal. A sua forma, mais abstrata e intuitiva do que a da palavra, permite potenciar a escuta e fala de modo direto às emoções, as quais, como observaram vários estudiosos contemporâneos da psicanálise, entre os quais Howard Gardner¹⁶⁹, são de importância crucial nos processos cognitivos, na compreensão, na aprendizagem, no criar uma ação consciente.

¹⁶⁷ Klaus R. Scherer, Marcel R. Zentner, 'Emotional Effects of Music: Production Rules', *Music and Emotion: Theory and Research* (Oxford University Press, 2001), 361-392.

¹⁶⁸ Alessandro Antonietti, *Significati Musicali. Come la Mente Pensa i Suoni* (EDUCatt Università Cattolica, 2006), 69-134.

¹⁶⁹ Howard Gardner, *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences* (Basic Books, 2011).

Empatia

A empatia é um processo multimodal muito mais complexo do que a identificação, que tem a ver com a compreensão do outro, com o sintonizar-se com um sujeito externo sem passar necessariamente pela linguagem da palavra: a identificação coloca a atenção sobre si mesmo – o que sentiria eu na situação do outro? –, ao passo que a empatia desloca a atenção para o outro, faz com que se encarne o outro – o que sente o outro naquela situação? Observa Gallese:

Sempre que observamos as ações alheias, o nosso sistema motor ecoa o do agente observado. Vários estudos sugeriram que, no homem, o mecanismo de espelhamento motor pode estar na base também da compreensão das intenções motoras subjacentes às ações alheias. As áreas pré-motoras do cérebro humano dotadas de propriedades características dos neurónios-espelhos (áreas que se ativam, quer durante a execução, quer na observação de um ato motor) estão também envolvidas na compreensão do “porquê” da ação, isto é, da intenção motora que a promoveu [...]. As pesquisas realizadas na última década demonstraram ainda que o mecanismo de espelhamento não está limitado ao domínio das ações, mas diz também respeito ao domínio das emoções e das sensações. [...] Estas evidências sugerem que a nossa capacidade de entrar no mundo das experiências dos outros, atribuindo um sentido partilhado a essas mesmas experiências, que, contido, são atribuídas ao outro, é o resultado da ativação de mecanismos nervosos de simulação encarnada.¹⁷⁰

Graças a estes mecanismos neuronais, que passam pela perceção corporal, estamos potencialmente em condições de compreender o que fazem e sentem os outros, somos capazes de estabelecer empatia com o outro de modo instintivo. Partindo destes pressupostos, como afirma Gallese, é possível compreender a génese do carácter mimético das práticas performativas que visa criar uma intersubjetividade. Viver essa experiência de sintonização é fundamental no âmbito de qualquer contexto de fruição estética.

Em *Sounds at an Exhibition*, a presença de um performer que, estabelecendo empatia com uma obra de arte, cria a partir dela uma nova obra, convida indiretamente o espectador a fazer o mesmo, uma vez que, ainda segundo Gallese, «o corpo em ação é o eixo à volta do qual se constrói a sintonização intencional que [...] caracteriza a reciprocidade intrínseca a cada prática interindividual»¹⁷¹. O dispositivo performance apresenta-se como um instrumento de compreensão que não entende a obra como uma mera representação e o público como uma entidade passiva, mas promove uma forma de

¹⁷⁰ Vittorio Gallese, ‘Corpo e Azione nell’Esperienza Estetica. Una Prospettiva Neuroscientifica’, *Mente e Bellezza. Mente Relazionale, Arte, Creatività e Innovazione* (Allemandi, 2010), 248-249.

¹⁷¹ *Id.*

encontro com a arte que convida a ler a obra através de um processo perceptivo entendido como ação e considera o observador um sujeito ativo plenamente envolvido no evento, tanto quando o performer. Se, por um lado, o nosso modo de construir a nossa visão do mundo passa pela criação de sistemas simbólicos – e assim de dispositivos de representação que criam outros tantos mundos paralelos a codificar e interpretar –, o performer aproxima-se do conhecimento do mundo não através da representação, mas primordialmente através da ação. No decorrer da performance, a transposição interna que cada fruidor fará das obras de arte e das músicas executadas dependerá de como se colocará em movimento, daquilo que apreenderá naquele momento, em suma, de como se sintonizará com a obra de arte e o performer. Em última análise, a enação ilocutória do performer – como já foi aprofundado na quarta *promenade* – tem como objetivo gerar um jogo de intersubjetividade que irá influenciar e alterar, colocando-os em movimento, todos os elementos em jogo.

Transdução

Como já observámos, a modalidade de sintonização com a obra de arte que *Sounds at an Exhibition* propõe ao visitante passa pela corporeidade do performer. Neste processo, poder-se-ia dizer que o performer, por meio do próprio corpo, cumpre a função de transdutor, no sentido em que transforma a energia da obra, atualizando-a através de sons e gestos: esta operação é definida pelo investigador Paulo de Assis como *performative transduction*¹⁷², expressão que engloba, no âmbito da prática musical, o conceito de transdução teorizado pelo filósofo francês Gilbert Simondon, que, escreve de Assis, utiliza este termo para definir «uma operação dinâmica pela qual a energia é atualizada, passando de um estado para o seguinte, num processo que especifica novas materialidades»¹⁷³. Fazendo referência aos conceitos deleuzianos de virtual e atual, segundo Assis, no momento exato em que o músico começa a tocar ao vivo, o trecho musical que, pouco antes, estava presente apenas virtualmente na mente e no corpo do

¹⁷² Paulo de Assis, *Logic of Experimentation: Reshaping Music Performance in and Through Artistic Research*, (Leuven University Press, 2018), 139.

¹⁷³ *Ibid.*, 137.

músico, é imediatamente atualizado, concretizado, materializado, nota após nota, no momento presente: músico e público assistem assim a uma transformação de energia em tempo real, «de um conjunto “acabado de se formar” de forças, intensidades e energias para um outro, ainda em processo de constituição»¹⁷⁴. O músico é aqui concebido como transdutor daquilo que é potencial, ou melhor, daquilo que é virtual, entendendo-se por virtual a região do ser que em Deleuze não é oposta ao real, mas que se contrapõe ao atual, ou seja, ao presente. Como sublinha Assis, «na música, seja na composição ou na execução, a principal interface ou transdutor entre os inúmeros potenciais incompatíveis e a sua concretização efetiva e acústica é precisamente o corpo humano». O corpo do artista em cena, enquanto veículo da transdução, coloca o público em condições de apreender concretamente a composição musical através de uma passagem de informações, em atualização constante, que se realiza através da linguagem corporal. Esta abordagem promove uma nova conceção da prática musical:

A transdução permite uma perspetiva em que objetos musicais e performers de música são especificados ao mesmo tempo, libertando as obras de uma fixidez estrutural e os performers de uma subjetificação psicológica. Ao invés de atuar por uma consciência centralizada e controladora, o performer aparece como o elo (humano e não humano) entre a diversidade interpessoal e pré-individual dos componentes virtuais de qualquer obra e a sua atualização em som e gestos. Além da subjetividade, a noção de transdução permite a inclusão de uma perspetiva não humana do processo de transmitir fluxos de intensidades na música.¹⁷⁵

Nesta perspetiva, sinais e formas não devem ser interpretados, mas sim transduzidos, e isto faz do performer não um intérprete, mas o operador de uma transdução.

No contexto de *Sounds at an Exhibition* o ato de transdução operado pelo performer é duplo, pois este atualiza não só uma composição musical, mas também a obra de arte que essa música tem a intenção de transpor. A modalidade de fruição multi-ecrãs na qual o visitante é imerso propõe, assim, em simultâneo, dois dispositivos diferentes de representação, dos quais um é a atualização do outro, dos quais um é virtual e o outro atual. O performer é o meio através do qual o arquétipo presente na obra de arte e na música executada – e por isso também o sentimento que gerou esse arquétipo – pode ser atualizado, tornando-se palpável e instintivamente perceptível pelo público, segundo um processo de simulação encarnada com base na qual o observador incorpora a ação

¹⁷⁴ *Ibid.*, 138.

¹⁷⁵ *Ibid.*, 140.

performativa que está a decorrer diante dele. Afirma Cristina Demaria, em relação ao espaço de partilha criado pela performance: «Na forte relação criada entre o performer e o público, o que é representado é uma tradução-transdução de material e de significados cognitivos que resulta numa redefinição de uma experiência subjetiva e, ao mesmo tempo, coletiva de identidade»¹⁷⁶. À luz destas reflexões, podemos afirmar que, em *Sounds at an Exhibition*, a ação de transdução operada pelo performer constitui, dentro do processo de compreensão empática de cada visitante envolvido no evento, o elemento-chave.

Em conclusão, os principais aspetos que música e performer acrescentam à experiência estética no âmbito da intervenção performativa – tempo, narração, movimento, emoção, empatia, transdução – são os ingredientes que estimulam uma abertura à percepção por parte do visitante, que contribuem para colocá-lo em movimento, tornando-o um sujeito ativo e emancipado dentro da experiência estética – um dos principais objetivos de *Sounds at an Exhibition*, como se afirmou no início deste trabalho. Na linha da abordagem enativa, o projeto baseia-se no pressuposto de que a percepção é determinada pela ação, e assim, sem ação, não existe percepção. O ser humano, enquanto entidade autopoietica que se organiza e redefine de modo contínuo e autónomo, ao colocar-se em movimento, pode mudar a percepção daquilo que tem à sua volta, tornando-se cocriador da sua própria realidade, ou então pode ser estimulado a fazê-lo. O papel do espectador participante deveria ser a nossa condição normal de seres vivos. Observa Jacques Rancière em *Le Spectateur Émancipé*:

A emancipação começa quando questionamos a oposição entre olhar e agir [...]. Começa quando compreendemos que olhar também é uma ação que confirma ou transforma esta distribuição de posições. O espectador também age [...]. Observa, seleciona, compara, interpreta. [...] Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente. [...] Todo o espectador é já ator da sua história, todo o ator, todo o homem de ação espectador da mesma história.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Cristina Demaria, 'The Performative Body of Marina Abramovich: Rerelating (in) Time and Space', *European Journal of Women's Studies*, 11.3 (2004), 295-307.

¹⁷⁷ Jacques Rancière, *Le Spectateur Émancipé* (La Fabrique Éditions, 2008), 19.

10. *Promenade V - Artes performativas e museus*

O quinto e último passeio deste trabalho tem como objetivo analisar o fenómeno da entrada das artes performativas no espaço museológico – mais especificamente no museu de arte moderna e contemporânea – do decurso das últimas décadas. A introdução do espetáculo ao vivo num lugar que tradicionalmente tem como objetivo a conservação de objetos inanimados está ligada, antes de mais, às mudanças de modalidades de expressão no âmbito da arte visual, que se afirmam a partir de meados do século passado, e à conseqüente transformação do lugar que permite delas fruir, isto é, o museu. Em segundo lugar, está intimamente ligada ao papel educativo e social que o museu começa a assumir nas primeiras décadas do século XX. Neste período, de facto, difunde-se na Europa uma nova conceção da instituição museológica, na onda do que acontece na Rússia soviética e nos Estados Unidos: pretende-se fazer do museu «um organismo vivo, em relação imediata e tangível com a vida quotidiana, torná-lo acessível às massas, logo, transformado até nos seus princípios, fazer dele o instrumento de educação mais flexível e poderoso»¹⁷⁸. Este era um processo muito apreciado na Rússia por diversas atividades, que vão das visitas guiadas às conferências-espetáculos acompanhadas por música e dança. Por fim, não se pode deixar de realçar que emoção, envolvimento e participação se tornaram aspetos cada vez mais centrais para os museus do século XXI, que devem ser geradores de experiências especiais, capazes, em primeiro lugar, de atrair e apaixonar diversos tipos de público.

Como escreve Hans Belting, a arte contemporânea caminha sempre para uma hibridação entre arte e vida:

A arte contemporânea não só viola as fronteiras da autonomia estética e repudia a experiência tradicional de arte, como, ao mesmo tempo, procura um contacto renovado com o seu próprio ambiente social e cultural, resolvendo assim o conhecido conflito entre “vida e arte”. Poder-se-ia identificar uma tendência análoga na historiografia de arte recente, a tendência para uma visão integral das coisas conhecidas sob o lema de “arte em contexto”.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Anónimo, ‘L’Orientation Nouvelle et la Réorganisation des Musées dans la Russie Soviétique’, *Museion*, 12.3 (1932), 150-159.

¹⁷⁹ Hans Belting, *The End of the History of Art?* (University of Chicago Press, 1987).

Além disso, com os primeiros *happenings* de Allan Kaprow, no final da década de 1950 e mais tarde com a chegada da *performance art* na década de 1960, a arte visual incorpora, como elemento inovador, a presença do performer. A atenção desloca-se deste modo do objeto inanimado para o corpo do artista que produz ao vivo uma obra, criando uma nova modalidade de interação com o público: o espectador torna-se ativo e adquire poder; a obra de arte já não se apresenta como soberana, mas plasma-se num jogo partilhado entre artista e fruidor. Os restos dessas performances, como objetos, fotografias ou vídeos, fazem a sua entrada nos museus do novo milénio, os quais não podem abster-se de documentar uma forma de arte que, ainda hoje, atrai muita atenção da parte do público pelo seu carácter provocatório, social, real. RoseLee Golberg sublinha:

Cada vez mais, a performance foi reconhecida por mais do que a sua capacidade de atrair multidões a instituições culturais, sobretudo uma geração mais jovem; aliás, suscitou questões críticas sobre o significado da arte nas nossas vidas diárias altamente mediadas. [...] Hoje, a *performance art* reflete a sensibilidade acelerada da indústria da comunicação, mas também é um antídoto social para os efeitos distanciadores da tecnologia. Pois é a presença do artista performativo em tempo real, de performers ao vivo “a parar o tempo” que dá ao meio a sua posição central.¹⁸⁰

Durante os séculos XX e XXI é inegável que a arte introduziu no museu novos dispositivos de representação e novas temporalidades, sobretudo através da já referida figura do performer, mas também através da utilização da tecnologia. A transformação do espaço do museu, ou melhor, a demolição do seu aspeto tradicional – pense-se, por exemplo, no Museu Guggenheim de Bilbao projetado por Frank O. Gehry – é um processo que segue de modo gradual o percurso da arte. O novo perfil do museu contemporâneo destaca-se do arranjo neutro do museu do século passado, o que se apresenta, usando as palavras de Brian O’Doherty, como um *white cube*¹⁸¹, isto é, um cubo branco protegido do mundo exterior, de que o MoMA de Nova Iorque é um dos primeiros exemplos. Esta conceção do espaço museológico definiu a nossa imagem mental atual de galeria de arte: paredes brancas, chão lúcido, mobiliário essencial, obras de arte iluminadas de cima de modo uniforme. A essencialidade do espaço vai no sentido de focar toda a atenção do visitante nas obras, eliminando qualquer distração e criando

¹⁸⁰ RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present* (Thames & Hudson, 2011), 228, 248.

¹⁸¹ Brian O’Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space, Expanded Edition* (University of California Press, 1999), 14-15.

uma atmosfera de carácter quase sacro que exclui o tempo, a realidade exterior e a ideia de espaço social:

Vem à cabeça uma imagem de um espaço branco ideal que, mais do que um quadro, pode ser a imagem arquetípica da arte do século XX [...]. A obra é isolada de tudo o que poderia desviar da sua avaliação de si mesma. [...] Uma galeria é construída segundo leis tão rigorosas como as da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não pode entrar [...].¹⁸²

O observador é convidado a assumir uma atitude refletiva e a dedicar-se à contemplação silenciosa dos artefactos nas paredes, e a arte é exposta de modo a valorizar as características peculiares do seu dispositivo de representação, que comunica principalmente através do canal sensorial da visão. Sublinha Eilean Hooper-Greenhill no texto *The Space of the Museum*: «A exibição é estática e intemporal. O tempo não é uma característica da maior parte das exposições dos museus, porque os efeitos do tempo são minimizados e muitas vezes disfarçados ou negados. Os objetos não são apreendidos no espaço e no tempo, por isso, apenas é possível uma experiência muito limitada deles»¹⁸³. Nas últimas décadas assistiu-se a uma transformação do modo de pensar o museu, sobretudo o de arte moderna e contemporânea: citando Catherine Wood, «a nossa ideia de arte tal como é representada na galeria e no museu está a mudar na sua base»¹⁸⁴. RoseLee Goldberg descreve com estas palavras o museu do novo milénio, sublinhando o lado interativo, envolvente e polivalente:

A função do museu moderno mudaria radicalmente em 2000, de um lugar de estudo contemplativo e conservação para um palácio do prazer cultural de envolvimento. O museu do século XXI teria espaços disponíveis para a congregação de grandes números de pessoas verem e interagirem com arte e artistas, e as mais recentes construções também incluiriam teatros *black box* e auditórios para performances.¹⁸⁵

Sobretudo a partir dos anos noventa do século passado, em oposição ao *white cube*, surge o modelo *black box*¹⁸⁶, que se refere a uma tipologia de museu projetado para incluir nos seus espaços, além das mais atuais formas de expressão da arte visual – instalações, vídeos, performances, artes multimédia –, também o espetáculo ao vivo, derrubando o

¹⁸² *Id.*

¹⁸³ Eilean Hooper-Greenhill, 'The Space of the Museum', *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, 3.1 (1990), 56-69.

¹⁸⁴ Catherine Wood, *Performance in Contemporary Art* (Abrams, 2018), 228.

¹⁸⁵ RoseLee Goldberg, *op. cit.*, 228.

¹⁸⁶ Cyrus Manasseh, *The Problematic of Video Art in the Museum, 1968-1990* (Cambria Press, 2009).

lugar-comum que considera os espaços museológicos como entidades estáticas. Significativo é o projeto de expansão iniciado em 2016 pela Tate Gallery com a abertura do espaço subterrâneo denominado Tanks, expressamente destinado a receber performances, projetos de arte interativa e instalações de vídeo, e dos espaços sociais e laboratoriais Tate Exchange, projetados com o objetivo de abrir a instituição à cidade. Simultaneamente à reabertura destes espaços, a Tate Gallery deu vida ao projeto de investigação *Performance at Tate: Into the Space of Art*¹⁸⁷, nascido com a vontade de apoiar a ideia de que a performance é uma componente crucial da história da arte contemporânea. O projeto de investigação permitiu trazer à luz e documentar a rica história da *performance art* na Tate Gallery, onde, até à década de 1960, inúmeros artistas foram regularmente convidados a exhibir-se e onde, a partir de 2000, foi organizada uma verdadeira programação específica. Deste modo, foi possível prefigurar um museu de arte contemporânea capaz de ter à disposição um amplo leque de eventos performativos, que poderá decidir, a cada vez, levar à cena ou manter conservados no arquivo, como acontece, por exemplo, para um artefacto entre os tantos guardados nos subterrâneos do Hermitage de São Petersburgo.

A entrada do espetáculo ao vivo no espaço do museu insere-se neste contexto de mudanças e ruturas com o passado: durante as últimas décadas, a presença das artes performativas tornou-se parte integrante das exposições e da programação dos museus. Testemunho do interesse que este fenómeno suscitou em muitos investigadores de diversas áreas disciplinares, a 18, 19 e 20 de novembro de 2015 decorreu em Paris, no Museu do Louvre e noutros locais de arte da cidade, a primeira conferência internacional *Le Musée par la Scène: Pratiques, Publics, Médiations*¹⁸⁸, um encontro inédito completamente dedicado às artes do espetáculo no contexto do museu, organizado por quatro universidades francesas e com oradores provenientes de todo o mundo. O objetivo era explorar as possíveis reconfigurações do espaço museológico na sequência do aparecimento das artes performativas e interrogar-se sobre as funções destas últimas e sobre o seu papel no âmbito da mediação. Neste caso, o objeto de investigação não era o

¹⁸⁷ ‘Performance at Tate: Into the Space of Art’, www.tate.org.uk, 2020 <<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate>>.

¹⁸⁸ ‘Le Musée par la Scène. Le Spectacle Vivant au Musée: Pratiques, Publics, Médiations’, www.louvre.fr, 2015 <<https://www.louvre.fr/le-musee-par-la-scene-le-spectacle-vivant-au-musee-pratiques-publics-mediations>>.

contentor em si, mas sim a relação entre as obras de arte, os performers e o público: torna-se ponto focal perceber como as artes performativas são capazes de se posicionar face às peculiaridades de uma coleção ou face às especificidades do visitante do museu. Na sequência daquele encontro, foi publicado em 2018 o livro homónimo, *Le Musée par la Scène*, organizado por Pauline Chevalier, Aurélie Mouton-Rezzouk e Daniel Urrutiaguer, um contributo completamente inovador e essencial para aprofundar o fenómeno que se está a analisar nesta *promenade*. Nos últimos vinte anos assistiu-se a uma ampliação vertiginosa das expressões do espetáculo ao vivo nos museus:

Dança, teatro, música, artes da marioneta, do circo, do conto, performance, é acima de tudo o vivo e o efémero que se apropriam de um lugar, de um museu, tomado *pela cena*. Criações originais, (re)colocações em espaços, convites e repetições, visitas guiadas teatralizadas, coreografadas ou interdisciplinares [...].¹⁸⁹

As artes performativas parecem ter encontrado no museu uma nova casa, novas possibilidades de expressão e interação com o público. Mas como muda o museu?

Podemos dizer, antes de mais, que a deslocação da arte performativa do palco para o espaço museológico altera a relação do museu com a dimensão temporal. As múltiplas temporalidades inerentes ao variado caleidoscópio do espetáculo ao vivo contrastam com a fixidez dos artefactos e com o modelo expositivo do museu clássico e do século XX. A lógica da imortalidade que caracteriza o espaço museológico, enquanto lugar destinado à conservação do património artístico, abre-se à lógica efémera do palco: a dinâmica da eternidade une-se à dinâmica do instante. Deste modo, o museu concilia passado e presente, apresentando-se não só como um lugar para animar o passado, mas também como um lugar para fazer a experiência do aqui e agora. Reunir artes performativas e artes visuais num mesmo espaço expositivo implica, além disso, uma contraposição entre objetos e corpos, isto é, sobrepõe dois regimes epistemológicos muito diferentes: representação e apresentação. A presença física do performer permite alargar a experiência sensorial do público, transformando radicalmente a modalidade habitual da visita ao museu: ativam-se mais canais sensoriais e a obra de arte é fruída num contexto dinâmico. Além disso, como já sublinhámos, com o acrescento do ingrediente performativo, o museu muda o seu corpo, altera o seu espaço para acolher o artista e

¹⁸⁹ Pauline Chevalier, Aurélie Rezzouk, Daniel Urrutiaguer, eds., *Le Musée par la Scène: le Spectacle Vivant au Musée. Pratiques, Publics, Médiations*, (Deuxième Époque, 2018), 8.

amplia a sua estrutura, identificando locais específicos destinados aos espetáculos. Os sons da performance contrapõem-se ao silêncio da obra de arte, a palavra cênica contrapõe-se aos testes científicos do museu. O espetáculo ao vivo influencia o modo como se vive os espaços, os tempos de paragem em cada uma das salas, a atenção do observador em termos de tempo, as suas emoções, a sua compreensão. Resumindo, o museu eventualiza-se, torna-se um espaço social para consolidar a relação entre cultura e sociedade, transformando-se gradualmente no museu do novo milénio, ou seja, como escreve Daniel Jacobi no texto *La Muséologie et les Transformations des Musées*, num lugar destinado a atrair o visitante, a surpreendê-lo e a fidelizá-lo¹⁹⁰.

As artes performativas parecem colocar-se no interior do dispositivo museu como um contradispositivo, como linhas de força, logo, de equilíbrio. Como sublinha Davis Moreira Alvim, quase a querer completar o texto de Agamben *Che Cos'è un Dispositivo?*¹⁹¹:

Os dispositivos são atravessados por linhas de resistência. Tais linhas são imanentes ao seu funcionamento, agem como uma réplica política, sempre múltiplas, acentradas, o que nos leva a pensar também que, sem elas, os próprios dispositivos se tornariam estáticos e, no limite, vazios. Vimos que o dispositivo é um vínculo que compreende e atrela as relações de poder; as resistências, por sua vez, podem funcionar como contradispositivos na medida em que, por meio de um movimento comum, não cessam de inverter, recusar, reorganizar e perverter o seu funcionamento.¹⁹²

O resultado ideal desta interação entre dispositivo e contradispositivo, entre imobilismo e mobilidade, entre história e contemporaneidade, poderá ser dado pela possibilidade de museu e artes do palco gerarem uma instrumentalização recíproca, que dê vida a um processo interativo que não desvirtue um ao invés do outro, nem crie uma subordinação entre os dois, mas sim um virtuoso círculo de renovação. O museu de hoje, lugar onde se conserva o património artístico, mas também lugar de agregação social, centro de investigação e contaminação das diversas linguagens artísticas, parece regressar ao seu significado mais antigo escondido na sua etimologia: o termo grego *mouseion*, origem da palavra museu, refere-se, na verdade, ao tempo das Musas, as nove divindades do conhecimento e das artes no plural, filhas de Zeus – o mais importante dos deuses – e de

¹⁹⁰ Daniel Jacobi, 'La Muséologie et les Transformations des Musées', em *La Muséologie, Champ de Théories et de Pratiques* (Presse de l'Université du Québec, 2012), 137.

¹⁹¹ Giorgio Agamben, *Che Cos'è un Dispositivo?* (Nottetempo, 2006).

¹⁹² Davis Moreira Alvim, 'O Que É um Contradispositivo?', *Cadernos de Subjetividade*, 14 (2012), 78-85.

Mnemosiné, deusa da memória. Eram as protetoras da sabedoria humana e representavam o ideal supremo da arte, entendida como expressão humana do divino¹⁹³.

Artes performativas e necessidades dos museus

De forma algo provocatória, poderíamos dizer que o público diminui, a arte contemporânea é difícil de entender para a maior parte do público, é complicado transmitir o valor das coleções de arte, não é fácil envolver as novas gerações, sem contar que a imagem dos museus ainda é, por vezes, associada à imagem de um lugar antigo. Esta generalização, que reflete, contudo, algumas das problemáticas a que deve fazer frente o museu contemporâneo, faz pensar que é complicado para a instituição museológica oferecer ao público um serviço adequado e coerente com o seu valor intrínseco. Isto explica seguramente o facto de que o museu de hoje e, como já vimos, sobretudo o museu de arte moderna e contemporânea, está pronto para acolher também as artes do espetáculo: isto é, o museu é favorável – como defende Shannon Jackson em *The Way We Perform Now* – a acolher «atividades sem um produto final que acabam por promover uma economia de “experiência totalizadora”»¹⁹⁴.

A entrada do espetáculo ao vivo na programação das atividades do museu representa um fenómeno que permite perceber de forma mais clara quais são as necessidades dos museus no atual momento histórico. Uma sondagem de 2014 realizada por Daniel Urrutiaguer, professor da Universidade Lumière de Lyon 2¹⁹⁵, junto de alguns museus presentes em duas áreas geográficas francesas – Grand Paris e Aix-Marseille-Provence –, atesta que as cinco tipologias de manifestações culturais organizadas mais frequentes são as visitas guiadas, as conferências, os laboratórios, os espetáculos e as videoprojeções. Entre as artes performativas, a música é a mais presente nas programações, seguida do teatro, da dança, das artes do conto e das marionetas. A sondagem revelou que a vontade daquelas instituições de inserir também as artes performativas na sua programação está relacionada em particular com o *audience*

¹⁹³ Walter F. Otto, *Le Muse e l'Origine Divina della Parola e del Canto* (Fazi, 2005).

¹⁹⁴ Shannon Jackson, 'The Way We Perform Now', *Dance Research Journal*, 46.3 (2014), 53-61.

¹⁹⁵ Daniel Urrutiaguer, 'Les Stratégies de Programmation du Spectacle Vivant et l'Identité des Musées', em *Le Musée par la Scène: le Spectacle Vivant au Musée. Pratiques, Publics, Médiations*, 37-47.

development, isto é, «o processo estratégico e dinâmico de alargamento e diversificação do público e de melhoramento das condições globais de fruição»¹⁹⁶. Este processo desdobra-se quer em atividades de fidelização do público habitual e ocasional, quer em atividades pensadas para aumentar o público e diversificá-lo a nível social e geracional, quer para aproximar as pessoas normalmente excluídas da fruição museológica. O pressuposto necessário à ativação de um processo de *audience development* é que o museu seja entendido não só como um lugar que o público poderá apreciar pelas suas qualidades culturais intrínsecas, mas também como agente de transformação social e um instrumento de crescimento para a coletividade. A seguir, a sondagem trouxe a lume outras três necessidades principais: a valorização das coleções, a transformação da imagem institucional do museu e a eliminação das barreiras entre as artes. Para lá da necessidade de atrair um maior número de visitantes, os museus encontram-se na situação de ter demasiadas obras de arte com as quais o público já não tem relação, e daqui nasce a necessidade de encontrar estratégias originais para valorizar as coleções e suscitar interesse por elas. Além disso, o museu do século XXI necessita cada vez mais de se transformar num lugar social e dinâmico onde as coleções se exploram de modo criativo, emotivo e personalizado: a necessidade emergente é a de mudar a imagem tradicional do museu, isto é, abalar a sua sacralidade e fazer entrar nele a contemporaneidade, o quotidiano, aproximando-se assim de pessoas de todas as idades. A eliminação das barreiras entre as artes, por fim, liga-se à fidelização do público, no sentido em que é permitido aos visitantes viver o lugar do museu de um modo sempre novo, através do ponto de vista do performer. Quatro necessidades interligadas entre elas, que os artistas do espetáculo parecem ser chamados a satisfazer, satisfazendo assim também a sua necessidade de encontrar novas ocasiões e lugares para se exibirem no âmbito do contexto cultural atual. Escreve François Mairesse:

Por outro lado, o do mundo do espetáculo, a procura de novos lugares de apresentação já não está ligada apenas à experimentação de formas inovadoras, mas também à possibilidade de produzi-las. Em matéria de espetáculos, a rede cultural tradicionalmente ligada às artes do palco é confrontada com solicitações cada vez mais numerosas, impondo seleções drásticas. Nesta perspetiva, a possibilidade de se produzir em novos espaços e de financiar

¹⁹⁶ 'Audience Development', *cultura.cedesk.beniculturali.it*, 2011
<https://cultura.cedesk.beniculturali.it/link-europa-creativa.aspx?audience_development>.

representações aparece como uma oportunidade para todas as companhias que procuram lugares de difusão.¹⁹⁷

Quais são os possíveis obstáculos à satisfação de tais necessidades? A diversificação da oferta cultural dos museus através do espetáculo ao vivo é uma estratégia que se cruza evidentemente com o orçamento que o museu consagra às atividades culturais. Os museus que, em comparação com outros, financiam mais o espetáculo ao vivo são os de dimensões maiores e que, de um modo específico, procuram eliminar as barreiras entre as artes e renovar a sua imagem. Em geral, como sublinha Urrutiaguer, para apoiar este tipo de atividades é absolutamente necessário ter cofinanciamentos externos:

No contexto do rigor orçamental, o desenvolvimento de parcerias é necessário para contrariar o recuo dos próprios recursos. À busca tradicional de parceiros na área para o desenvolvimento dos públicos, cujos objetivos não coincidem necessariamente com os do museu, junta-se a necessidade de diversificar as parcerias, para que estas participem no cofinanciamento dos espetáculos programados.¹⁹⁸

Esta estratégia poderia evitar que artistas e empresas se vissem obrigados a reduzir o seu salário ou a aceitar uma remuneração mais baixa em troca de uma residência artística, como acontece, segundo a sondagem, sobretudo em instituições museológicas de pequena e média dimensão. Em segundo lugar, a programação de espetáculos ao vivo com o objetivo de atrair um maior número de visitantes na ótica de transformá-los em visitantes habituais esbarra com o fenómeno da segmentação da procura, uma vez que as artes performativas possuem o seu público específico. Neste sentido, um objetivo como a experimentação de novas relações entre público e obra de arte parece ser muito mais tangível e mensurável do que o alargamento do público, que pode ser influenciado por inúmeros fatores, entre os quais, a receção mediática: «Na minha opinião, é o mais importante, dar vida às coleções, às obras e à sua relação com o público, isto é, deixar de estar numa relação passiva do público [...] para estar em algo vivo e que, por isso, faça sentido», declara a responsável pelos serviços culturais de um museu de história que participou na sondagem de Urrutiaguer¹⁹⁹. As propostas dos performers, sobretudo se

¹⁹⁷ François Mairesse, 'Expérience Muséale, Expérience Spectaculaire', em *Le Musée par la Scène: le Spectacle Vivant au Musée. Pratiques, Publics, Médiations*, 253.

¹⁹⁸ Daniel Urrutiaguer, 'Les Stratégies de Programmation du Spectacle Vivant et l'Identité des Musées', 47.

¹⁹⁹ Daniel Urrutiaguer, 'Vers de Nouveaux Rapports aux Publics dans les Musées?', em *Le Musée par la Scène: le Spectacle Vivant au Musée. Pratiques, Publics, Médiations*, 89.

inspiradas em obras e coleções específicas, podem suscitar no público pontos de vista inesperados sobre as obras de arte, potencializam a sua experiência estética no museu através da percepção das múltiplas relações que se interpõem entre a ação dos artistas e os objetos expostos, mas também através da proximidade física ao evento que favorece o envolvimento emotivo. Este objetivo vai no sentido de atrair e fidelizar o público através de uma oferta que, em primeiro lugar, tem a finalidade de enriquecer a experiência estética do visitante, de deixar nele um sinal indelével.

De que modo as artes performativas entram no museu?

Espetáculos de dança, deambulações coreográficas, espetáculos de teatro, dramatizações das coleções, concertos, *promenade concerts*, festivais e retrospectivas: nas últimas décadas assistiu-se a uma ampliação vertiginosa das expressões do espetáculo ao vivo nos museus. Vejamos aqui alguns exemplos.

Empenhado na valorização da *performance art* e do espetáculo ao vivo dentro do museu – com um olho na dança –, o MoMA de Nova Iorque distingue-se pela enorme variedade de propostas. Depois de vários eventos realizados em diferentes ambientes do museu, foi o átrio que se tornou, com o tempo, o coração da experimentação das artes performativas, um espaço que ficou famoso a nível internacional por ter recebido, entre outras, a performance *The Artist Is Present* de Marina Abramovich em 2010. Em 2012, no mesmo espaço, o MoMA programou uma série de concertos dos elementos da lendária banda alemã Kraftwerk, conhecidos pelas experimentações com sintetizadores: cada concerto foi dedicado à execução ao vivo de um dos seus oito álbuns, utilizando sempre uma cenografia diferente em 3D²⁰⁰. A intenção do evento era prestar homenagem ao grupo através da realização de uma obra de arte unitária, emoldurada em cenografias elaboradas, onde música e vídeo funcionavam em simbiose. Este é um exemplo de desterritorialização do concerto de música, neste caso repensado especificamente para o espaço museológico, logo, traduzido em termos de exibição entendida como exposição, e não como evento musical *tout court*. Além do espetáculo ao vivo, tiveram um amplo

²⁰⁰ ‘Kraftwerk - Retrospective 1 2 3 4 5 6 7 8’, www.moma.org, 2012, <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1240>>.

espaço no MoMA residências de artistas, os quais puderam partilhar com os visitantes os seus processos de criação, transformando o espaço museológico num estúdio aberto, em constante diálogo com o público.

Também o Louvre se abriu progressivamente à dança, ao teatro, ao cinema e à música na ótica de revitalizar a sua imagem institucional, em particular graças ao impulso de Henri Loyrette, seu diretor de 2001 a 2013. Neste período, o museu acolheu inúmeros artistas para construir uma programação de espetáculos atípicos, apoiado por financiamentos de mecenas privados e favorecido pela disponibilidade de espaços adequados, tal como no caso do MoMA. Importante foi a encenação do espetáculo teatral *Rêve d'Automne* de Jon Fosse em 2011, para o qual foi construída uma imponente cenografia capaz de valorizar o Salão Denon, transformado à noite em palco para o espetáculo ao vivo. Entre os diversos eventos organizados, assumiram ainda particular relevo as deambulações coreográficas do atelier de dança ao cuidado de Thierry Thieû Niang, cuja aposta era «a de não ficar preso no passado, mas, pelo contrário, trazer a vida lá de fora para dentro do museu, para não viver na casa dos mortos»²⁰¹: segundo o coreógrafo, o encontro com o museu deve ser, de facto, um encontro do presente. Envolvendo amadores de três gerações diferentes e bailarinos profissionais, o coreógrafo propôs experimentar as possibilidades do movimento na partilha de um espaço comum. Criando ecos com as obras expostas, pretendia-se assim dar vida a uma linguagem coreográfica em que pessoas, espaços e culturas podiam encontrar-se.

Até instituições nobres como a Galeria dos Uffizi de Florença, que, devido ao elevado número de visitantes de que já gozam, poderiam parecer menos motivadas a dedicar recursos e energias a atrair um público mais amplo e diversificado, começam agora a dar vida a iniciativas que abrem caminho para a entrada das artes performativas. *Uffizi Live*²⁰², um conjunto de espetáculos ao vivo criado no verão de 2016 e caracterizado por um aumento progressivo e constante dos números e da popularidade, é disso um exemplo. Uma condição determinante que favoreceu o seu sucesso foi o alargamento dos horários tradicionais de abertura, que se libertaram das amarras dos rígidos vínculos burocráticos do pessoal estatal, para abrirem em horário noturno. Em segundo lugar,

²⁰¹ 'D'Autres Visages et d'Autres Corps', *www.louvre.fr*, 2010, <<https://www.louvre.fr/danse-d%E2%80%99autres-visages-et-d%E2%80%99autres-corps>>.

²⁰² Roviola, Simone, 'Quando l'Arte Entra in Scena', *www.uffizi.it*, 2018 <<https://www.uffizi.it/magazine/quando-l-arte-entra-in-scena>>.

Uffizi Live configurou-se desde o início como um projeto inovador, no sentido em que tinha como objetivo ir além do conceito de museu entendido como espaço que se limita a albergar exposições, ou que se presta a ser palco de espetáculos ao vivo. A ideia era fazer com que fosse o próprio museu a tornar-se protagonista da performance. Entre as várias performances da edição de 2017, foi digna de nota a intervenção do coletivo de música experimental *Gli Impresari & Giacomo Mercuriali* que construiu uma rede de relações oximóricas com a *Primavera* de Botticelli, colocando numa vitrine de vidro transparente em frente ao quadro uma colónia de insetos – semelhantes aos do prado da *Primavera* –, estimulando-lhes o movimento, para depois captar e amplificar os seus sons²⁰³.

Artes performativas e mediação

Como vimos, as artes do espetáculo não entram na programação do museu simplesmente como conteúdos isolados do resto, mas são chamadas a posicionar-se em relação com o espaço e com as obras expostas. Assim, além de produzir arte, de fazer o público viver uma experiência estética, criam indiretamente uma ponte entre visitante e obras do museu, tornando-se poderosos instrumentos de mediação, fazendo eco do conjunto de atividades que, dentro do museu, contribuem para facilitar a fruição e a compreensão do património artístico e que vão na direção de ensinar – didática museológica –, educar – educação museológica – e favorecer o encontro com a arte – mediação. O historiador de arte e educador museológico Marco Peri distingue deste modo estas três tipologias de atividades no seu livro *Nuovi Occhi. Reimmaginare l'Educazione al Museo*:

Para dar uma definição sintética, pode afirmar-se que a didática museológica elabora metodologias, ações e instrumentos para a aprendizagem no museu através de estratégias pedagógicas e recursos didáticos adequados a cada visitante ou grupo. [...] O objetivo da educação museológica é despertar o interesse e a curiosidade intelectual, emotiva e sensorial dos públicos, de modo a favorecer experiências significativas de crescimento e de conhecimento. [...] O mediador museológico tem a tarefa de construir pontes para facilitar o encontro nos múltiplos espaços de relação que o museu oferece, empenha-se em apoiar

²⁰³ ‘Ultimo appuntamento Uffizi Live 2017 con Gli Impresari & Giacomo Mercuriali’, *storico.beniculturali.it/mibac*, 2017 <https://storico.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_945161772.html>.

as pessoas na experiência de visita, em responder às suas perguntas e em aproximá-las dos temas do museu, das coleções e das exposições, para tornar o património fruível para todos.²⁰⁴

Podemos identificar como objetivo principal destas ações o de, usando as palavras de Peri, estimular «a alfabetização visual» do público, isto é, desenvolver no visitante um olhar atento e interessado, bem como a capacidade de saber escolher, captar relações, interpretar, em síntese, compreender aquilo que vê no museu, deixar nele um rasto da experiência do encontro com a arte. Este objetivo anda de mãos dadas com a vontade de permitir que o público viva uma experiência estética completa e envolvente, onde encontram espaço as emoções, essenciais para acelerar os processos de aprendizagem e para desenvolver a empatia, e a polissensorialidade, que, segundo Jean-Jacques Boutaud, é «a chave ou a caução, a mais ligada ao reencantamento dos sentidos»²⁰⁵. Como sublinhava Peri, «uma experiência é realmente envolvente quando a dimensão do perceber [experiência racional] e a do sentir [experiência sensorial] estão em harmonia»²⁰⁶.

Partindo destes pressupostos, as artes performativas podem contribuir para:

- oferecer pontos de vista inéditos sobre obras de arte através da criação de relações entre estas e diversas linguagens artísticas;
- prolongar o tempo de paragem nas salas e em frente às obras de arte;
- potenciar o envolvimento emocional através da presença e da proximidade física do performer;
- abalar a sacralidade do museu, introduzindo o tempo da contemporaneidade, conciliando imutabilidade e mutabilidade, passado e presente;
- permitir aos artistas que saiam do seu isolamento e dialoguem entre si, enriquecendo a experiência estética dentro do museu;
- viver o espaço do museu como lugar interativo e social, criando uma comunidade de espectadores participantes.

A presença do artista rompe a moldura da obra: a obra já não está isolada nem é autossuficiente, mas está inserida num contexto dinâmico, interativo, que envolve o

²⁰⁴ Marco Peri, *Nuovi Occhi. Reimmaginare l'Educazione al Museo* (StreetLib, 2019), 13-15.

²⁰⁵ Jean-Jacques Boutaud, 'Du Sens, des Sens. Sémiotique, Marketing et Communication en Terrain Sensible', *Semen. Revue de Sémio-Linguistique des Textes et Discours*, 23 (2007).

²⁰⁶ Marco Peri, *Nuovi Occhi. Reimmaginare l'Educazione al Museo*, 51.

visitante. A ação do performer não pretende apenas animar as obras, mas também ligar-se à individualidade que teve a necessidade de criá-las, refletindo-a na performance. Deste modo, a tradicional visita ao museu, focada numa relação com as obras exclusivamente visual, renova-se através da abordagem performativa: a criação interdisciplinar gera um verdadeiro desdobrar dos sentidos no encontro com a arte. Sai-se de uma abordagem a solo à arte de tipo analítico e objetivo para encontrar uma sensibilidade criativa e artística. As artes do espetáculo podem inserir-se numa tipologia de mediação que se poderia definir como espetacular, sensorial, emocional: espetacular, no sentido em que utiliza a linguagem das artes do espetáculo; sensorial, porque estimula mais canais sensoriais ao mesmo tempo; emocional, no sentido em que convida o público a entrar em contacto com as suas emoções. Assim, uma mediação que não se foca unicamente em informar, ensinar, educar, mas que visa desenvolver uma sensibilidade, criar as condições para gerar no visitante uma emoção estética que lhe permita relacionar-se emocionalmente com a obra, procurar dentro de si o significado dela, refletir-se nela. A performance e as artes do espetáculo, ao insistirem na dimensão emocional, facilitam a criação de um espaço empático de escuta e de espelhamento. Sublinha Catherine Wood:

Se a arte, no seu sentido mais lato, nos oferece um modo de olharmos para nós mesmos e de refletirmos sobre o nosso tempo – uma espécie de espelho simbólico –, então, a performance na arte representa-nos no ato de nos observarmos a nós mesmos: produz um espelho bidirecional. [...] Embora a escultura e a pintura expandidas, ou a arte de instalação, também situem o espectador explicitamente dentro do espaço e tempo, a situação ao vivo acrescenta uma condição de consciência mútua entre as pessoas.²⁰⁷

Para entender a obra é necessário partir da compreensão de si mesmo, e para construir uma coletividade de visitantes mais empáticos e conscientes é necessário experimentar novas modalidades de encontro no museu que favoreçam este processo. As artes performativas parecem colocar o público em contacto direto com a sua natureza, provocando um despertar intelectual e emocional.

Englobar as artes do palco entre as atividades de didática, educação e mediação museológicas significa elaborar ações envolventes para um público cada vez maior e diversificado, contaminar as linguagens artísticas para gerar novas perspectivas e alargar as fronteiras da experiência, jogar com os sentidos, ativar no público uma emoção, estimular a escuta: resumindo, cultivar uma comunidade sensível à arte, que compreenda

²⁰⁷ Catherine Wood, *op. cit.*, 173.

o valor e a função desta, que a englobe na sua vida. Criar museus performativos, vivos, onde os protagonistas não são apenas as coleções, mas sim as pessoas, convidadas a reencontrar-se para se surpreender, conhecer, ampliar a imaginação, aproximar-se do sentido da arte e, assim, da vida, de modo criativo. Na era do virtual, o espetáculo ao vivo volta a colocar as pessoas em contacto direto com as suas emoções, com o outro, com o momento presente, com a essência.

11. Andamento 6 - A relação entre performance e museu

Nick Kaye, no texto *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, afirma que as práticas chamadas *site-specific* articulam trocas entre obra de arte e os lugares nos quais os seus significados são definidos²⁰⁸: implicam a produção, a definição e a performance de um determinado lugar²⁰⁹. Partindo do pensamento do filósofo francês Michel de Certeau, Kaye reflete sobre os termos lugar e espaço e sobre a relação que existe entre eles: de acordo com Kaye, Certeau define o espaço como «um lugar praticado» e, ao querer criar um paralelismo entre lugar e linguagem e entre espaço e palavra, defende que «em relação ao lugar, o espaço é como a palavra quando é pronunciada»²¹⁰. Como observa Kaye, Certeau considera cada lugar como um sistema ordenado com regras e convenções precisas no qual agem diversas práticas espaciais que manifestam as inúmeras possibilidades desse lugar, criando nele múltiplos espaços: nesta perspectiva, cada lugar, tal como qualquer linguagem ou sistema regulado, existe para ser vivido, praticado e, entretanto, transformado. Se o lugar é estável, ordenado e unívoco, o espaço é mutável, ambíguo e imprevisível. Se o lugar organiza, o espaço age, e se o espaço pode emergir unicamente da prática de um lugar específico, o lugar realiza-se só através das práticas espaciais – caminhar, ler, observar, etc. –, que atualizam o sistema de regras e convenções do lugar: como escreve Kaye, «se o espaço é como a palavra quando é pronunciada, então um “lugar” será realizado em sucessivos, múltiplos e até irreconciliáveis espaços»²¹¹.

Sounds at an Exhibition indaga, rescreve, reconfigura o museu de arte moderna e contemporânea, criando nele um espaço performativo sempre diferente que joga com os códigos pré-existentes do lugar. Em referência à classificação da investigadora Fiona Wilkie, que distingue entre performance *site-generic* – «performance gerada para uma série de locais idênticos» – e *site-specific* – «performance especificamente gerada

²⁰⁸ Michel de Certeau *apud* Nick Kaye, *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation* (Routledge, 2013), 1.

²⁰⁹ Nick Kaye, *op. cit.*, 3.

²¹⁰ *Ibid.*, 4.

²¹¹ *Ibid.*, 5.

por/para um local escolhido»²¹² –, o caráter *site-generic* de *Sounds at an Exhibition* pressupõe que a performance se altere conforme o lugar que a acolhe, o qual tem sempre o aspeto do museu de arte moderna e contemporânea: a performance, ao invés de ser simplesmente deslocada de um museu para outro, é repensada do zero a cada caso, mantendo, contudo, a mesma abordagem metodológica à criação amplamente descrita no segundo movimento.

Mas de que modo *Sounds at an Exhibition* interage com o lugar e como se caracteriza o espaço performativo por ela criado? Propõe-se aqui identificar a interligação entre performance e museu através de quatro diferentes espaços, cuja justificação será explicitada a seguir:

- espaço mágico;
- espaço ritual;
- espaço intertextual;
- espaço identitário.

Espaço mágico

Segundo Gilbert Simondon, o pensamento que caracteriza o género humano, originalmente, é um pensamento mágico, isto é, o pensamento que antecede o nascimento de qualquer dualismo e que, por isso, não contempla divisões, por exemplo, entre teoria e prática, sujeito e objeto, homem e mundo:

A unidade mágica primitiva é a relação de ligação vital entre o homem e o mundo, definindo um universo ao mesmo tempo subjetivo e objetivo anterior a qualquer distinção do objeto e do sujeito, e, por conseguinte, também a qualquer aparição do objeto separado.²¹³

Este pensamento, fragmentado ao longo do tempo em pensamento religioso, por um lado, e em pensamento técnico por outro, pode ser reconstituído através da filosofia, que, ainda segundo Simondon, tem a missão de superar a separação entre religião e técnica e de realizar a unidade da cultura, e do ser, através da mediação da intuição:

²¹² Fiona Wilkie, 'Mapping the Terrain: A Survey of Site-Specific Performance in Britain', *New Theatre Quarterly*, 18.2 (2002), 140-160.

²¹³ Gilbert Simondon, *Du Mode d'Existence des Objets Techniques* (Aubier, 1989), 163.

[...] a intuição é, com efeito, relação ao mesmo tempo teórica e prática com o real. [...] a unidade do ser é o centro ativo a partir do qual existem, por desdobramento, a figura e o fundo, isto é, os elementos de uma parte e a totalidade de outra parte; a intuição conhece e cumpre esta unidade do ser, reunião dos elementos e da totalidade.²¹⁴

Ao mesmo tempo, a arte também desempenha uma função importante em reencontrar a unidade mágica perdida, no sentido em que se baseia em processos analógicos que tendem para uma abordagem integrada à realidade, partindo do pressuposto que o mundo não é mais do que «uma rede de seres em relação de analogia»²¹⁵: para Simondon, «a arte é uma reação profunda contra a perda de significação e de vínculo ao conjunto do ser no seu destino»²¹⁶.

Nesta ótica, *Sounds at an Exhibition* ambiciona criar um espaço mágico, onde o visitante possa ser colocado em condições de apreender as ligações entre os elementos em jogo através de uma compreensão intuitiva ativada pela ação mágica do performer. Mediante uma comunicação simbólica e empática, que fala, quer à nossa parte consciente, quer à inconsciente, a performance atrai os participantes numa experiência que pretende conduzi-los até à unidade mágica, que pretende reuni-los às motivações pelas quais se encontram naquele preciso lugar, às razões pelas quais aquele lugar foi construído, logo, ao significado do encontro com a arte.

Espaço ritual

A performance de arte, no contexto da arte visual, é uma forma de arte efémera, uma vez que acontece num determinado lugar numa duração limitada, não é replicável e não pode ser exposta:

A arte efémera é a arte que dura apenas um curto período de tempo. Existem muitas formas de arte efémera, desde a escultura à performance, mas o termo é normalmente usado para descrever uma obra de arte que ocorre apenas uma vez, como um *happening*, e não pode ser incorporada em nenhum objeto duradouro para ser mostrado num museu ou numa galeria.²¹⁷

²¹⁴ *Ibid.*, 238.

²¹⁵ *Ibid.*, 191.

²¹⁶ *Ibid.*, 200.

²¹⁷ 'Ephemeral Art', *www.tate.org.uk*, 2000 <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/e/ephemeral-art>>.

As primeiras práticas artísticas da humanidade têm muitos pontos em comum com aquilo a que hoje chamamos *performance art*: na cultura aborígine australiana, por exemplo, danças, cantos, práticas de *body painting* e desenhos em materiais naturais realizados durante os rituais cerimoniais são formas de arte que envolvem o corpo, que têm uma duração limitada no tempo e que se realizam com a participação ativa da coletividade num lugar específico e considerado sagrado. Estas práticas antigas, consideradas parte integrante da vida comunitária, têm um carácter ritual, pois celebram momentos importantes da existência – nascimentos, mortes ou iniciações –, acompanham orações, favorecem curas e são instrumentos para transmitir oralmente os conhecimentos dos antepassados, criando espaços sagrados de partilha²¹⁸: essas celebrações, em que a arte tem um papel central, têm a capacidade de atrair totalmente a coletividade naquilo que podemos definir como uma *embodied experience*. Observa Émile Durkheim: «Os ritos são uma forma de agir que surge no seio de grupos reunidos e que se destinam a excitar, manter ou recriar certos estados mentais nesses grupos»²¹⁹. No texto *Ritual, Performance and the Senses*, Robert Turner explica ainda como as práticas rituais podem reconfigurar-nos a partir de dentro, provocando mudanças materiais na estrutura e na conectividade do nosso tecido cerebral, uma espécie de remodelação neuronal através da percepção em ação:

A performance do ritual em si [...] altera o cérebro, gerando caminhos e associações neurais diferentes que geram intersubjetividade através da produção de representações coletivas que são literalmente incorporadas em ‘mudanças materiais duradouras na estrutura e na conectividade do tecido cerebral’. [...] Isto, por sua vez, permite-nos perceber que o ritual não só altera o mundo “fora” do corpo, mas também, de modo recíproco, “dentro”.²²⁰

O ritual, enquanto prática de partilha coletiva multimodal e multissensorial, favorece a transmissão de ideias, crenças e valores, e contribui para programar o modo de pensar, sentir e agir do individual e do grupo.

A proximidade com o performer, o carácter itinerante da performance que prevê que o público esteja constantemente em movimento e o envolvimento ativo do público na produção de sons e ruídos com a voz aproximam a experiência estética proposta por *Sounds at an Exhibition* da experiência dos antigos rituais das populações indígenas. O espaço efémero criado pela performance, realizada para um lugar específico num

²¹⁸ George F. Steiner, ‘Dreamspace and Dreamtime: Information Management and Ritual Behaviour in Aboriginal Australia’, *IFIRAR Quarterly*, 2019.

²¹⁹ *Id.*

²²⁰ Michael Bull, Jon P. Mitchell, *Ritual, Performance and the Senses* (Routledge, 2020), 8.

momento específico e para um determinado público participante, gera, à sua maneira, um espaço ritual, isto é, um espaço sagrado e mágico onde aquilo que acontece tem determinado valor e significado para as pessoas que o partilham e uma razão de existir só por um breve momento e num lugar preciso, que se torna símbolo de uma transformação coletiva.

Espaço intertextual

Como escreve Sarah Bay-Cheng em *Mapping Intermediality in Performance*, a performance faz coexistir num único lugar várias modalidades de comunicação, ou seja, múltiplos meios, dando assim origem a um espaço intertextual:

Na performance intermedial, a intertextualidade pode referir-se não só à linguagem e à sua expressão em diversas formas de literatura impressa ou eletrónica, mas também a outras formas legíveis de meios de comunicação, como textos de filmes, publicidade visual e performances não verbais como a dança e a música. Neste contexto, a intertextualidade inclui quer uma rede de textos impressos alusivos, quer um universo mais amplo de imagens, performances e ideias dentro de uma performance específica.²²¹

Mike Pearson, no livro *Site-Specific Performance*, analisa várias tipologias de abordagens à performance, dividindo-as em modelos que se diferenciam segundo a relação criada com o lugar e com o público: entre elas, identifica o modelo *visitation: going and doing*, uma abordagem que implica a visita a um lugar. Essa visita pode decorrer em diversas modalidades, entre as quais Pearson elenca também aquela que prevê que o performer, no papel de narrador e de guia, acompanhe o público num lugar:

Pode ser uma narrativa a solo semelhante a uma visita guiada em que o intérprete é colocado em primeiro plano e a interpretação se torna uma prática performativa. Isto pode revelar um elevado nível de intertextualidade, de diálogo entre textos. Pode incluir verdade e ficção, mentira e apropriação: o fragmentário, o digressivo, o ambíguo – piadas, analecta, autobiografia. [...] aqui não existem hierarquias de informação nem procedimentos corretos. De facto, deve oscilar entre o intimamente familiar e o infinitamente estranho, para se manter a atenção do visitante. O contador está inevitavelmente no centro dos acontecimentos. Aqui, na fibra da sua voz, e em todas as técnicas retóricas da arte do performer, é onde a história ganha vida: em reconstituições físicas, imitação, apartes

²²¹ Sarah Bay-Cheng, 'Intertextuality', em *Mapping Intermediality in Performance* (Amsterdam University Press, 2010), 187.

improvisados... Assim, a linguagem é potencialmente devolvida a espaços que estavam silenciados como uma rearticulação. A performance ocasiona a reinterpretação.²²²

Em *Sounds at an Exhibition*, a narrativa construída pelo performer através de uma prática performativa em forma de visita guiada pretende gerar um diálogo com os diversos textos – as diversas narrativas dos *media* – presentes no museu de arte moderna e contemporânea. As obras expostas – sejam elas esculturas ou instalações de vídeo –, as legendas e as descrições afixadas nas paredes, os audioguias e os mapas utilizados pelos visitantes já presentes nas salas, em resumo, todas as textualidades que habitam normalmente o museu encontram, por um momento, a textualidade da performance musical, criando uma inédita polifonia de narrações. Narrativa da contemplação e narrativa da ação fundem-se num espaço intertextual que envolve o visitante num relato vivo onde é possível identificar correspondências entre elementos aparentemente distantes.

Espaço identitário

A performance *site-specific* não se limita simplesmente a preencher um lugar, mas também, como afirma Fiona Wilkie, a criar «possibilidades para reagir e interrogar um leque de preocupações espaciais atuais, e para estudar a dimensão espacial de identidades contemporâneas»²²³: ocupar lugares que normalmente não se destinam ao espetáculo ao vivo e experimentar novos modos de interagir com o lugar que acolhe a ação do performer são vias que permitem à performance reformular a identidade desses lugares – e, como consequência, das pessoas que os habitam –, colocando em discussão e atualizando convenções e códigos pré-existentes, embora respeitando-os. O investigador Heike Roms escreve: «Muitas vezes não eram os lugares que conferiam às performances um sentido de identidade [...], mas as performances que tornavam esses lugares e as histórias a eles associadas representativos dessa identidade»²²⁴. As práticas performativas ativam

²²² Mike Pearson, *Site-Specific Performance* (Macmillan Education, 2010), 27.

²²³ Fiona Wilkie, 'The Production of "Site": Site-Specific Theatre', *Contemporary British and Irish Drama* (Blackwell, 2008), 85-106.

²²⁴ Heike Roms, 'Staging an Urban Nation: Place and Identity in Contemporary Welsh Theatre', *Contemporary British and Irish Drama* (Blackwell, 2008), 107-124.

modalidades de encontro e participação que dão aos lugares novas identidades, as quais não emergem de hábitos e modelos já conhecidos, mas sim de circunstâncias que se criam no momento, através de um processo que implica uma interação, sem hierarquias, entre performer, lugar e público:

A desterritorialização social contemporânea e a fluidez de um modelo migratório de experiência introduzem ‘possibilidades de produção de múltiplas identidades, alianças e significados, com base não em conformações normativas, mas nas convergências não racionais forjadas por encontros e circunstâncias fortuitos’, produzindo ‘sintomas, não códigos’, ou ‘espaços de afeto’ entendidos em contraste com o ‘espaço de efeito’.²²⁵

No contexto de *Sounds at an Exhibition*, o lugar torna-se um espaço identitário, um laboratório de experimentação onde se rediscutem valores e convenções da contemporaneidade através do encontro entre pessoas, facilitado pela ação envolvente de um performer: esta ação, descrita detalhadamente na quarta *promenade*, não é mais do que um pretexto para ativar um espaço performativo de cocriação, em cujo centro estão as pessoas com os seus corpos, os seus pensamentos e as suas emoções. *Sounds at an Exhibition*, ao relacionar-se com o dispositivo museu, pretende, indiretamente, levar cada participante, através da linguagem da arte, a refletir sobre si mesmo, sobre a sua identidade enquanto indivíduo e enquanto parte de uma coletividade, a interrogar-se sobre a mesma questão: o que une cada ser humano, seja ele um artista visual ou um músico, um performer ou um espectador?

²²⁵ Deborah Hauptmann, Bart Akkerhuis, eds., *The Body in Architecture*, (010 Publishers, 2006), 11.

12. Andamento 7 - A interação entre os elementos

A performance, no âmbito da arte contemporânea, cria arte em movimento, gera uma obra artística com a presença ativa do autor da obra e do público. Como observámos no movimento anterior, contudo, no caso da performance *site-specific*, a experiência não se define apenas através da interação entre o performer, o público e a obra de arte – ou seja, a ação performativa –, como acontece, segundo Catherine Wood, na maior parte das performances de arte²²⁶. Existe, de facto, um outro elemento que se acrescenta, o lugar: «Se a performance *site-specific* envolve uma *atividade*, um *público* e um *lugar*, então residem oportunidades criativas nas múltiplas articulações criativas de *nós, eles e lá*»²²⁷, escreve Mike Pearson.

Sounds at an Exhibition é o resultado da interação entre quatro elementos: o performer, o público, o museu e a performance em si. Neste caso específico, a relação com o lugar museu estabelece-se principalmente através das obras de arte nele presentes. A ação na qual a performance se baseia – repetida dez vezes, correspondentes a dez obras de arte expostas no museu²²⁸ – é uma ação que tem o objetivo de estabelecer o seguinte esquema de relações:

²²⁶ Catherine Wood, *Performance in Contemporary Art* (Harry N. Abrams, 2018), 24.

²²⁷ Mike Pearson, *Site-Specific Performance* (Macmillan Education, 2010), 19.

²²⁸ Como já foi exposto no segundo andamento, a decisão de selecionar dez obras de arte tem uma correspondência na estrutura formal do protomodelo *Pictures at an Exhibition*.

operador – «enquanto um *intérprete* aspira a reproduzir a obra musical [...], um *operador* aspira a criar uma situação performativa que pode ser encarada como um estudo crítico dessa obra através dos meios da própria performance»²³¹;

- elege a experimentação como instrumento para operar «a mudança pretendida de *representação* para *problematização*»²³²;
- vê no conceito de transdução, já tomado em consideração no quinto andamento, um caminho para ultrapassar a distinção entre uma abordagem subjetiva e uma abordagem objetiva ao texto musical.

A lógica de experimentação:

- implica que sejam utilizadas estratégias híbridas que permitam uma abordagem integrada à criação artística – «Estratégias inter-, trans- ou antidisciplinares são adotadas, não para negar disciplinas existentes, mas para redefinir a disciplina inicial e, de um modo produtivo, regressar a ela com novas ferramentas»²³³;
- situa-se entre uma lógica do sentido e uma lógica da sensação – «Cria novo sentido e novas sensações, incluindo de um modo produtivo sentido e não sentido, subsentido e paradoxos, corpos definidos e individuais, sinais discursivos e não discursivos, racionalidade e irracionalidade, cálculo preciso e resultados imprevisíveis»²³⁴.

A performance *Sounds at an Exhibition* é evidentemente filha de uma lógica de experimentação, que, neste caso, prevê que o performer-músico enfrente a prática musical através do dispositivo da performance *site-specific*, que o coloca em relação, no lugar do museu, com outra forma de arte. O performer, através da sua ação – que já definimos como enação ilocutória – é o operador de uma transdução que envolve, além de si mesmo, também o público e as obras de arte expostas no museu. Tendo em conta a transdução, na aceção de Simondon já analisada, uma operação dinâmica através da qual a energia se atualiza movendo-se de um estado para outro estado, podemos dizer que os quatro elementos em jogo, sejam eles corpos ou objetos, podem ser considerados transdutores

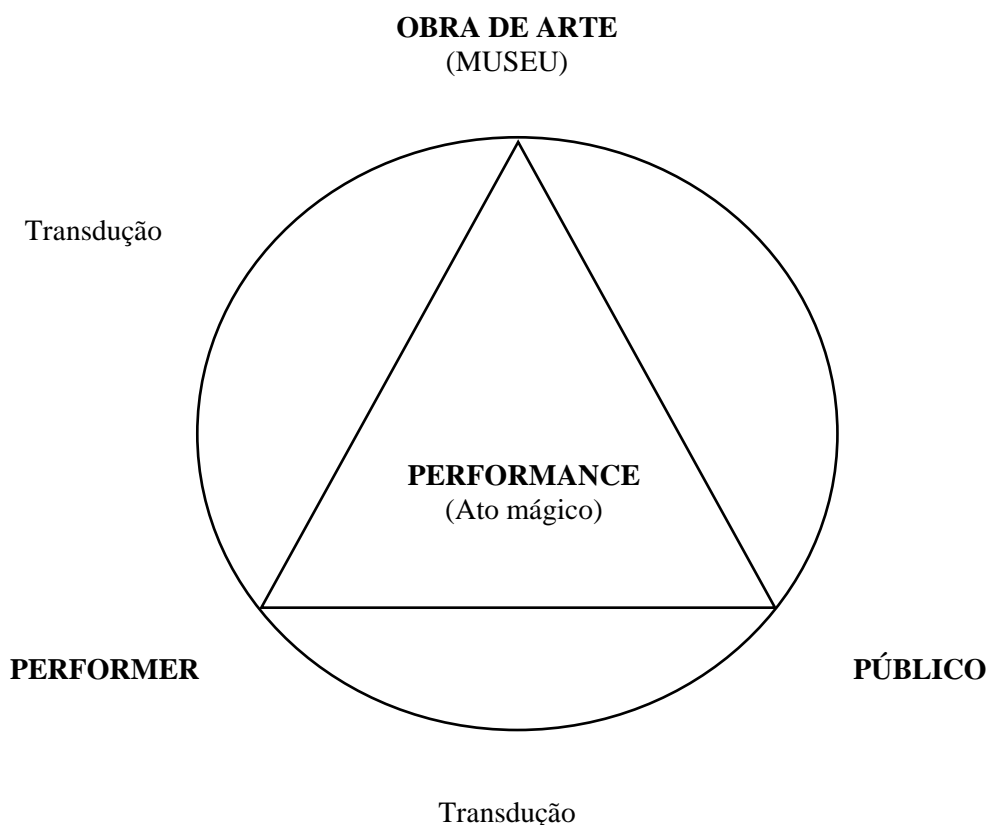
²³¹ *Ibid.*, 31.

²³² *Ibid.*, 20.

²³³ *Ibid.*, 21.

²³⁴ *Ibid.*, 23.

diferentes, unidos por um «processo transdutivo energético»²³⁵, desencadeado por um ato mágico, onde o adjetivo mágico, utilizado por Simondon para definir um pensamento que não admite o dualismo²³⁶, faz referência a algo que tem a capacidade de criar união. Vejamos agora o esquema seguinte, que poderíamos definir, usando as palavras de Assis, como «um regime experimental caracterizado por conjuntos de transdutores e a sua respetiva transmissão de afetos e intensidades»²³⁷.



A ação mágica do performer

O que é a performance senão o espaço que permite reunificar, fazer convergir os elementos que envolve na sua ação? O que é a performance senão uma ação mágica ou,

²³⁵ *Ibid.*, 30.

²³⁶ Ver a secção *Espaço Mágico* dentro do sexto andamento.

²³⁷ Paulo de Assis, *Logic of Experimentation: Reshaping Music Performance Through Artistic Research*, 139.

para usar um termo cunhado por Alejandro Jodorowsky, psicomágica²³⁸ – um ato terapêutico com poder taumatúrgico capaz de reparar separações? No decorrer da nossa vida desenvolvemos continuamente, consciente ou inconscientemente, ações mágicas, isto é, ações que esperamos e que acreditamos possam dar-nos muito mais do que, objetiva e aparentemente, elas podem realizar. A magia cumpre-se através de atos cujo resultado desejado se substitui ao resultado objetivo dado por esse ato, através de um processo simbólico, que fala a língua do inconsciente, não a da mente analítica. A ação do performer, como já foi observado no anterior andamento, realiza algo de mágico, porque se baseia no cumprimento de ações simbólicas. O homem começa a exercer ações simbólicas desde criança; quando a mãe se distancia, a criança, para tornar a separação menos dolorosa, cria internamente uma imagem da mãe – isto é, um símbolo da mãe – que lhe permita mantê-la por perto, que lhe permita, através da imaginação, sentir a sua presença até na sua ausência: segundo Jean-Paul Sartre, «o ato de imaginação é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto em que se pensa, a coisa que se deseja, de modo a tomar posse dela»²³⁹. A ação simbólica gera magia através da realização de um processo imaginativo que tem como resultado a criação de um símbolo, ao qual se confere o poder de recuperar algo que se perdeu, de restabelecer a unidade: Marion Milner, no texto *On Not Being Able to Paint*²⁴⁰, relaciona a capacidade de criar símbolos com uma faculdade, específica do ser humano, que define a criatividade psíquica. Esta capacidade age dentro de uma moldura, onde é possível abandonar-se à imaginação e beneficiar do seu poder de criação: esta moldura, termo emprestado da arte visual, tem a função, segundo Marion Milner, de delimitar uma tipologia de realidade que difere daquela que não é emoldurada²⁴¹. Nesta perspectiva, o termo pode ser aplicável no contexto de outras atividades do ser humano onde é possível encontrar a existência de um quadro que dá acesso a uma realidade que deve ser interpretada de modo simbólico. A este propósito, escreve José Bogalheiro:

O palco para a representação teatral, as barreiras para as cerimónias e rituais, o sono para os sonhos, o enquadramento espaço-temporal para a sessão psicanalítica, a moldura para

²³⁸ Alejandro Jodorowsky, *Psicomagia* (Siruela, 2011).

²³⁹ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire: Psychologie Phénoménologique de L'imagination* (Gallimard, 1985), 239.

²⁴⁰ Marion Milner, *On Not Being Able to Paint* (Taylor & Francis, 2010).

²⁴¹ Marion Milner, 'The Role of Illusion in Symbol Formation', em *Transitional Objects and Potential Spaces: Literary Uses of D.W. Winnicott* (Columbia University Press, 1993), 11-39.

a pintura, o ecrã para os filmes: através da *moldura* demarca-se uma área dentro da qual o que é percebido é para ser tomado simbolicamente, como metáfora, enquanto o que está fora da moldura é tomado literalmente.²⁴²

Poderíamos dizer que o ato simbólico produz magia num enquadramento específico e por meio da faculdade humana de criar realidades através da imaginação. Nesta ótica, a magia é-o, porque se baseia em símbolos, logo, na nossa capacidade de criar imaginando.

A ação do performer, em *Sounds at an Exhibition*, é mágica no sentido em que pretende restabelecer a relação original entre observador e obra de arte. Também o realizar ou o contemplar uma obra de arte é por si só um ato mágico, pois pressupõe que quem cria e quem frui confere um poder a essa ação, logo, à obra criada. Então, porque se criam e contemplam hoje obras de arte ou, de um modo mais geral, imagens? Porque é tão importante para o homem criar e ver obras de arte? Como escreve Benjamin, «as obras de arte antigas nasceram ao serviço de um ritual»²⁴³, isto é, surgiram antes de mais como instrumentos mágicos para utilizar no contexto de um espaço que facilita uma transformação coletiva. Hoje o museu é o lugar depositário das imagens às quais atribuímos, de modo consciente ou não, um determinado valor, e a magia está em acreditar que essas imagens têm um poder específico, um poder reparador, unificador, que aproxima individualidades e mundos aparentemente distantes, que repara separações no interior e no exterior do indivíduo. Em *Sounds at an Exhibition*, o performer, através de um mecanismo empático – que prevê que ele seja o primeiro a estabelecer empatia com a obra de arte e o seu autor – veiculado pela linguagem da música – que, segundo Adorno, é a mais mágica das artes²⁴⁴ –, pretende criar um contexto frutivo mágico que ambicione valorizar o poder da obra de arte e o seu impacto no ser humano, levando o observador a relacionar-se com as razões primeiras do encontro com a arte. Qual o resultado deste ritual performativo? O que realiza a performance? A eliminação da distância que o homem criou face a atos vitais que, com o tempo, se tornaram habituais, porque desligados de uma motivação. Afirma Viktor Shklovsky:

Se começarmos a analisar as leis gerais da percepção, vemos que à medida que esta se torna habitual, torna-se automática. Assim, por exemplo, todos os nossos hábitos recuam para a

²⁴² José Bogalheiro, *Empatia e Alteridade: a Figuração Cinematográfica Como Jogo* (Documenta, 2014), 281.

²⁴³ Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (Penguin Books, 2008).

²⁴⁴ Theodor W. Adorno, *In Search of Wagner* (Verso, 2005), 144.

zona do automático inconsciente. [...] E a arte existe para que possamos recuperar a sensação da vida; existe para nos fazer sentir coisas, para tornar a rocha rochosa.²⁴⁵

A performance desenvolve uma dinâmica vital, pois determina-se a partir do corpo do performer, e ao contrário de outros dispositivos de caráter não performativo, desenvolve atos empáticos: quem vê um performer tende a segui-lo, imerge-se nos seus movimentos, simula-os, e assim é capaz de realizar ações semelhantes às do performer e talvez até de lhes dar continuidade.

A dimensão da relação empática cria interações específicas entre os elementos envolvidos: um sujeito consegue sentir empatia por outro quando se coloca na sua pele, e assim é capaz de sentir e compreender aquilo que o outro está a viver, porque é como se ele o estivesse a viver, do ponto de vista do outro. Não se fala aqui de uma compreensão a nível intelectual, mas de uma compreensão a nível empático, uma forma de consciência que passa através do corpo, que, segundo Assis, é o principal transdutor ou atualizador de energia. A empatia, definida por Jean Decety como a «capacidade de partilhar as emoções com outro», que age através de «um processo de simulação automática e não consciente»²⁴⁶, cria uma intersubjetividade baseada no reconhecimento inconsciente, recíproco ou não, de correspondências entre sujeitos, sem, contudo, que esses sujeitos se confundam perdendo a sua identidade: embora a faculdade empática não seja, segundo Decety, suficiente para interpretar o comportamento do outro de «maneira mentalista»²⁴⁷, representa «um modo primordial de compreensão do outro»²⁴⁸. Sublinha José Bogalheiro no texto *Empatia e Alteridade*:

Dispomos hoje de argumentos teóricos e experimentais, provindo, nomeadamente, da psicologia do desenvolvimento e das neurociências, que permitem sustentar que essa capacidade repousa em sistemas neurológicos que se desenvolveram ao longo da evolução humana e constituem uma das componentes fundamentais presentes na interação empática, ou seja, uma ressonância motora cujo desencadeamento é muitas vezes automático e não intencional [...].²⁴⁹

²⁴⁵ Viktor Shklovsky, 'Art as Technique', em *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader* (Macmillan Education, 1997), 3-5.

²⁴⁶ Jean Decety, 'Naturaliser l'Empathie', *L'Encéphale*, 28 (2002), 9-20.

²⁴⁷ Id.

²⁴⁸ José Bogalheiro, *op. cit.*, 135.

²⁴⁹ *Ibid.*, 135-136.

A capacidade empática do ser humano, como já foi sugerido no quinto andamento, explica-se através da presença dos neurónios-espelhos. Daniel N. Stern escreve a este propósito:

A descoberta de *neurónios-espelhos* foi crucial. Os neurónios-espelhos fornecem possíveis mecanismos neurobiológicos para compreender os seguintes fenómenos: ler os estados de espírito das outras pessoas, sobretudo as intenções; fazer eco da emoção do outro; sentir o que o outro está a sentir; e captar uma ação observada para que se possa imitá-la – em resumo, empatizar com outro e estabelecer um contacto intersubjetivo.²⁵⁰

A realização destes processos é possível, ainda segundo Stern, através daquilo que ele define como *affect attunement*, «harmonização de afetos, uma forma de imitação seletiva e intermodal, como caminho para partilhar estados emocionais interiores»²⁵¹. Desenvolver empatia significa, assim, desenvolver a capacidade de se sintonizar com o outro e em particular com as suas emoções, de reconhecer no outro algo que nos pertence, sem a intervenção do pensamento analítico e consciente, mas através da perceção em ação: esta capacidade é fundamental para viver a experiência estética, para viver o encontro com a arte, atrás do qual existe outro ser humano com a sua bagagem de sentimentos.

O performer cumpre uma ação mágica cuja realização permite ao público compreender algo que não compreenderia senão através do corpo do performer dentro da moldura da ação performativa, empaticamente, de modo direto, sem a intromissão do cérebro pensante. Além disso, o caráter envolvente traz o público para o momento presente, para a perceção da vida que flui e para as motivações por detrás de um ato vital como deslocar-se a um museu para contemplar obras de arte. *Sounds at an Exhibition*, especificamente, desenha uma rede em que performer, público e obra de arte exposta no museu – entendida como produto do sentimento de uma outra subjetividade – são convidados a sintonizar-se de modo empático, a compreender-se ao sentirem-se desvinculados do pensamento.

Em última análise, a performance de arte – tal como qualquer outro ato de criação artística – é uma forma de magia e indiretamente de terapia, porque permite ao homem, seja ele o autor ou o fruidor, satisfazer a necessidade interior de se reunificar com a

²⁵⁰ Daniel N. Stern, *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life* (W. W. Norton, 2010), 78-79.

²⁵¹ *Ibid.*, 84.

realidade circundante, reparando as separações que ele próprio criou, consciente ou inconscientemente, no tempo. Neste sentido, a arte, enquanto forma de expressão do eu que gera empatia, pode ser uma via para facilitar o regresso, após a aparente experiência da dualidade que caracteriza o viver do homem neste mundo, à unidade original.

13. Andamento 8 - Performance entre criação artística e mediação

O museu contemporâneo contém em si uma promessa: a promessa de fazer viver a quem entra nele aquela experiência estética específica resultante do encontro com os artefactos que estão conservados no museu. Esta experiência, que só naquele lugar é possível realizar, contextualiza o museu e dá-lhe uma motivação para existir, pois permite que o homem satisfaça uma necessidade, a de se alimentar de arte. O investigador Charles R. Garoian escreve:

Tal como a arte, os rituais e a arquitetura religiosos medievais, o museu funciona como espaço performativo, um “ambiente coreografado” que é concebido para intensificar as experiências dos espectadores de artefactos simbólicos. Semelhantes às estratégias performativas da Igreja, as do museu santificam artefactos culturais através de uma variedade de condições ambientais que suscitam reações corporais nos espectadores. Quando corporizam estas condições, os espectadores vivem a experiência da “etiqueta” dos mitos seculares do museu.²⁵²

Garoian considera o museu um lugar performativo e no texto *Performing the Museum* promove uma pedagogia performativa que permita um diálogo crítico entre a narrativa pública do museu e a narrativa privada dos visitantes. Mas em que contexto sociocultural se insere uma proposta deste tipo? Ou, de um modo mais geral, o objetivo inerente dos museus de consolidar e desenvolver o seu público, envolvendo-o emotivamente, deve ter em conta que tipo de realidade?

É evidente que, hoje, dispositivos eletrónicos móveis como *smartphones* e derivados se tornaram parte integrante do quotidiano do indivíduo e se transformaram naquilo que Gallese e Guerra definem como ecrã-pele²⁵³: oferecem acesso a uma enorme quantidade de aplicações e são veículo de uma multiplicidade de informações e estímulos visuais – muitos dos quais de carácter manipulatório –, que são muitas vezes fruídos pelo espectador para-televisivo de modo bulímico e inconsciente, porque são superabundantes e estão sempre à mão, como foi descrito no recente filme documentário *O Dilema das*

²⁵² Charles R. Garoian, ‘Performing the Museum’, *Studies in Art Education*, 42.3 (2001), 234-248.

²⁵³ Vittorio Gallese, Michele Guerra, ‘L’Emphathie d’une Machine’, em *Des Pouvoirs des Écrans* (Éditions Mimésis, 2018), 167.

*Redes Sociais*²⁵⁴: este mecanismo, que tende a criar uma relação de dependência entre utente e dispositivo, não cria o hábito de desenvolver uma modalidade de observação atenta, consciente e empática das imagens – e de quem está por detrás da criação dessas imagens –, acabando por criar obstáculos, entre outras coisas, à realização da promessa que um lugar como o museu tem em si. Porquê? Retomando e ampliando o paralelismo entre igreja e museu proposto no início do capítulo por Garoian, tal como é possível que muitos fiéis vão à missa mesmo tendo perdido a fé, ou que não vão, porque não se sentem apoiados por motivações fortes, é possível que muitos visitantes se desloquem a um museu sem serem capazes de se sintonizar com as obras de arte, ou que, por este motivo, já não sintam, a uma certa altura, a necessidade de lá ir. Se os museus não têm razão de existir sem visitantes, é importante – tendo em conta as alterações que a época atual, como qualquer outra época, traz consigo – que tratem de devolver às pessoas as motivações principais que sustentam ações específicas em lugares específicos que têm como resultado experiências que satisfazem necessidades específicas, sem as quais lugares como o museu não existiriam ou desapareceriam. Como já observámos no sexto andamento, o lugar realiza-se através das ações nele realizadas, que o transformam num espaço vivo e lhe permitem não entrar em decadência.

No contexto já descrito, o dispositivo performance pareceria ser o instrumento ideal para favorecer a criação de uma ponte entre as pessoas e os conteúdos do museu, para facilitar uma relação empática entre sujeito e artefacto, conduzindo o visitante a um estado de presença e consciência, reaproximando-o das motivações originais que impelem o homem a querer um encontro com a arte, experimentando novos espaços de encontro dentro do museu – na linha de percursos e laboratórios museológicos com um pendor interdisciplinar ou que englobam técnicas de meditação. Escreve Catherine Wood:

Difratado através das múltiplas imagens-ecrãs da vida contemporânea, os atos de agir e ser testemunha, ver e ser visto, são cada vez mais complexos. Ao mesmo tempo, a asserção da presença coletiva em tempo real ganha nova força num contexto de mediação tecnológica: seja qual for a procissão, a parada, o protesto ou a performance em si.²⁵⁵

Deste ponto de vista, a performance de arte e, em geral, as artes performativas podem entrar no museu, como forma de expressão artística e também, direta ou indiretamente,

²⁵⁴ Jeff Orlowski, *O Dilema das Redes Sociais*, 2020.

²⁵⁵ Catherine Wood, *Performance in Contemporary Art* (Abrams, 2018), 173.

como instrumento de mediação cultural ou, ainda melhor, de ativação cultural: em resumo, como um recurso para os serviços educativos do museu.

No texto *Le Musée par la Scène*, por diversas vezes tomado em consideração neste trabalho, Chevalier, Rezzouk e Urrutiaguer afirmam:

As condições temporais da experiência da performance no museu, bem como a relação entre espectador e performer, alimentam a transformação do museu em “terceiro lugar”, lugar de vida cujo centro já não é a coleção, o objeto, mas o próprio visitante, ativo, mesmo no acto de ser espectador.²⁵⁶

Como testemunha a presente pesquisa, o dispositivo da performance representa um instrumento potente e atual para envolver e guiar o visitante para a experiência estética que o museu propõe tradicionalmente, através de modalidades que preferem uma compreensão empática ou encarnada, isto é, uma compreensão que passa não só pelo pensar, mas antes de mais pelo sentir, logo, pelo corpo humano, como observámos no capítulo anterior. Segundo os recentes estudos no âmbito da cognição encarnada, como foi observado na quarta *promenade*, os processos cognitivos da nossa mente são elaborações de experiências que passam pelo corpo, que se baseiam na perceção entendida como ação: cada forma de conhecimento humano é assim o resultado de uma contínua coimplicação entre a mente-corpo e o mundo circundante. Poderíamos até dizer que implica um equilíbrio entre o agir, o sentir e o pensar. Nesta ótica, é então de fundamental importância promover, no seio do museu, modalidades de fruição e atividades, no âmbito da didática, da educação e da mediação, que contribuam para uma construção do conhecimento através da experiência vivida, que, como escreve Marco Peri, é «a única capaz de criar uma aprendizagem autêntica, significativa, logo, duradoura»²⁵⁷. Além disso, como afirma ainda Peri, é fundamental cuidar do envolvimento emocional do público durante a experiência no museu:

Fala-se de inteligência emocional como capacidade de reconhecer e compreender as emoções pessoais e alheias, um recurso mais do que nunca necessário para se tornarem pessoas mais conscientes e empáticas. [...] Os percursos de visita podem assumir a forma de mapas emocionais em que as pessoas podem procurar modos de conhecer e de se reconhecerem.²⁵⁸

²⁵⁶ Pauline Chevalier, Aurélie Rezzouk, Daniel Urrutiaguer, eds., *Le Musée par la Scène: le Spectacle Vivant au Musée. Pratiques, Publics, Médiations* (Deuxième Époque, 2018), 322.

²⁵⁷ Marco Peri, *Nuovi Occhi. Reimmaginare l'Educazione al Museo* (StreetLib, 2019), 60.

²⁵⁸ *Ibid.*, 41.

A dimensão performativa, que implica que quem a cria, isto é, o performer, persiga, numa escuta global, a busca de um equilíbrio entre agir, sentir e pensar, e uma constante interação entre mente-corpo e realidade exterior, favorece a criação de espaços onde as pessoas são indiretamente convidadas a procurar uma mesma atitude. Neste sentido, «a performance ao vivo torna-se uma metáfora para o modo como a vida pode ser vivida»²⁵⁹.

A performance de arte *Sounds at an Exhibition*, no seio do museu, é uma forma de expressão artística que, ao colocar-se em relação com as obras de arte expostas, contribui também para criar um espaço onde o visitante é colocado em condições de:

- focar-se no momento presente;
- abrir-se à escuta;
- deter-se diante de uma obra de arte por um tempo prolongado;
- emocionar-se, entrar em empatia com a obra através da ação de um performer;
- ser parte integrante de um processo de criação artística;
- viver uma experiência estética que convida a captar empaticamente ligações entre expressões artísticas, logo, entre individualidades;
- reencontrar-se na arte, logo, no outro, isto é, recuperar uma sensação de unidade entre si mesmo e aquilo que está de fora, compreendendo empaticamente que aquilo que está de fora também está por dentro.

Deste ponto de vista, a performance torna-se sinónimo de mediação, e o performer de mediador, no sentido em que, ao inserir-se entre obra e visitante, contribui para harmonizar o público com os temas expositivos do museu.

O ingrediente musical

Sounds at an Exhibition baseia-se num ingrediente imprescindível: a música. Embora o ato em si de tocar um trecho musical não seja, no decorrer da performance, o aspeto sobre o qual se pretende concentrar a atenção do público, é o veículo que permite que a performance se cumpra.

²⁵⁹ Catherine Wood, *Performance in Contemporary Art* (Harry N. Abrams, 2018), 227.

Em *Sounds at an Exhibition*, como já vimos, as músicas executadas – escolhidas, compostas ou improvisadas – são pensadas para um contexto completamente diferente do do concerto tradicional: o ato de tocar uma peça de música é, acima de tudo, símbolo da resposta empática gerada pelo performer na sequência do encontro entre ele e a obra de arte exposta no museu e, indiretamente, entre ele e o artista que está por detrás da obra. Poderíamos dizer que a dimensão musical da performance é concebida de modo semelhante ao que acontece no âmbito da instalação sonora, em que o material sonoro é construído no lugar que acolhe a instalação como vestido, isto é, o vestido do espaço que a instalação pretende criar. Entre as várias expressões da arte visual que surgiram ao longo do século XX, a instalação, juntamente com a performance de arte, é seguramente uma das que mais se aproximaram da abordagem transversal à arte de Richard Wagner. Arte híbrida por excelência, recolhe no seu contentor um caleidoscópio de produções artísticas multidisciplinares e multimédia que têm a capacidade de fazer o espectador deslizar para um mundo paralelo através da criação de um contexto: de facto, ao espectador é pedido que passe de um olhar que vê para um corpo que sente, abandonando a ideia renascentista da arte como uma janela para o mundo. Centralidade do fruidor, utilização de diferentes linguagens artísticas e não-artísticas, ambiente tridimensional onde se alternam imobilidade e dinamismo. Entre as infinitas possibilidades da instalação, a instalação sonora é seguramente aquela que faz dialogar, através do som, espaço e tempo. No texto *Sound Installation Art*, o artista canadiano Robin Minard, partindo da sua experiência ligada à criação eletroacústica e às instalações para espaços públicos, afirma:

Na instalação sonora, encontramos a qualidade particular de as relações serem expressas entre elementos de áudio, visuais e/ou arquitetónicos da obra e, em segundo lugar, entre o som e o espaço para o qual a obra é concebida, bem como entre o som, o espaço e o espectador.²⁶⁰

O som é o médium principal da instalação sonora, mas, ao mesmo tempo, é subordinado aos outros elementos que fazem parte da estrutura instaladora e ao ambiente no qual esta se insere: isto determina que o som seja plasmado de modo a servir de suporte à obra global e não um elemento totalizante. Além disso, fonte sonora, modalidade de difusão e espaço são uma única entidade na instalação. Em oposição ao conceito de difusão em

²⁶⁰ Robin Minard, *Sound Installation Art* (Institut für Elektronische Musik an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst, 1996), 9.

áudio *hi-fi*, não se pretende reproduzir fielmente, com a melhor qualidade de áudio e com as condições acústicas ideais, uma composição específica num espaço para que possa ser escutada, mas pretende-se, isso sim, construir um espaço sonoro que possa fazer viver uma experiência específica. De modo semelhante, em *Sounds at an Exhibition*, a música é concebida como o médium principal da performance, mas não é protagonista, ou seja, não está presente para ser fruída de modo totalizante: é um elemento essencial, mas subordinado ao principal objetivo do ato performativo – tal como na instalação sonora, o som é subordinado à criação de uma experiência espacial. Aqui a música é ativadora, através do corpo do performer, de uma relação empática entre os elementos em jogo. E porque é confiada esta tarefa precisamente à música? O que tem a música de tão especial?

Para responder a esta pergunta, são particularmente adequadas as palavras de Jules Combarieu, com as quais, no texto *La Musique, Ses Lois, Son Évolution*, o musicólogo francês descreve o que a música produz no homem:

Pensar sem conceitos, não para abandonar as coisas que os conceitos representam, mas, pelo contrário, para melhor penetrar neles; dissolver esta personalidade superficial, saturada de palavras, divertida por fora, que recupera e nos esconde o fundo da nossa pessoa; regressar ao estado da natureza, à livre disposição de si mesmo, ao jogo ao mesmo tempo ingénuo e consciente das nossas forças interiores; intelectualizar delicadamente a sensibilidade e colocar na inteligência uma emoção difusa, de modo a produzir como que uma emanção delicada uns dos outros: este parece-me ser o privilégio da música.²⁶¹

Segundo o autor da teoria das inteligências múltiplas, Howard Gardner, a capacidade de sentir a música, de descodificar a sua gramática interna e de saber dominá-la é uma forma de inteligência do ser humano: «A inteligência musical tem a sua própria trajetória de desenvolvimento, bem como a sua própria representação neurológica, para que não seja engolida pelas mandíbulas omnívoras da linguagem humana»²⁶². O facto de, como afirma Gardner, entre todas as capacidades que os indivíduos tenham em si ou desenvolvam, nenhuma surja antes da musical, tal como o facto de o homem ser capaz de utilizar e de compreender a linguagem musical de modo mais ou menos aprofundado, faz com que a música seja um elemento fortemente presente na vida dos homens, um elemento que une os indivíduos, sem distinções. Segundo Oliver Sacks, o homem possui uma propensão inata para a música, a que ele dá o nome de musicofilia:

²⁶¹ Jules Combarieu, *La Musique, Ses lois, Son Évolution* (Creative Media Partners Llc, 2018).

²⁶² Howard Gardner, *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences* (Basic Books, 2011).

Como é estranho ver uma espécie inteira - milhões e milhões de pessoas – empregando boa parte do seu tempo a tocar ou a ouvir padrões tonais desprovidos de significado, dedicando-se a uma coisa a que chamam «música». [...] E, no entanto, não possui conceitos, não afirma nada, é desprovida de imagens ou símbolos, da substância da linguagem. Não encerra qualquer poder de representação, nem se relaciona necessariamente com o mundo material. [...] Mas, para a esmagadora parte de nós, a música possui uma força tremenda, independentemente de a procurarmos ou não, ou de nos considerarmos particularmente «musicais». A propensão para a música - esta «musicofilia» - aparece na infância, é visível e determinante em todas as culturas, e provavelmente remonta aos começos da nossa espécie. Pode ser desenvolvida ou moldada pelas culturas em que vivemos, pelas circunstâncias da vida, ou pelos dons ou pelas fraquezas que cada um de nós tem, enquanto indivíduo - mas está tão profundamente enraizada em nós que somos tentados a encará-la como inata [...].²⁶³

No âmbito filosófico, Rudolf Steiner, que tanto espaço deu à música na sua ciência do espírito – a antroposofia –, afirma que «a música passa mais perto do coração do mundo, pois é a expressão mais direta do seu fluir e ondular, e por tudo isto, atua também mais diretamente sobre a alma humana»²⁶⁴. Steiner escolheu como ponto de partida do seu estudo sobre a música o pensamento de Arthur Schopenhauer, que, no seu sistema metafísico, atribui à arte dos sons um lugar de destaque face às outras artes, dado que, segundo o filósofo, ela consegue captar e exprimir a essência pura dos fenómenos. Se as outras artes, para se cumprirem, têm de passar pela representação, o som é uma expressão direta da estrutura metafísica do mundo, sem mediações. Além disso, se a arte é conhecimento da essência das coisas, o verdadeiro artista, do ponto de vista de Schopenhauer, deve reproduzir as imagens ideais, essenciais e permanentes da realidade – aquelas às quais chamamos aqui arquétipos –, não imitar a realidade: assim, poderá unir-se à profundidade da natureza, procurando para si uma redenção. Por esta perspetiva, Steiner afirma: «Quando o homem age artisticamente no campo dos sons, é como se estivesse com o seu ouvido no coração da natureza; sente a vontade da natureza e reprodu-la em sequências de notas. Desse modo [...] o homem está numa íntima relação com as coisas em si, penetra na essência íntima das coisas»²⁶⁵.

O etnomusicólogo Marius Schneider considera que «não existe ação mágica sem a intervenção de um fenómeno acústico»²⁶⁶: «no culto», por exemplo, sublinha Schneider, «cada ação realizada sem música ou sem a contribuição da palavra sonora é frágil, pois é

²⁶³ Oliver Sacks, *Musicofilia* (Relógio D'Água, 2008), 11-12.

²⁶⁴ Rudolf Steiner, *L'Essenza della Musica e l'Esperienza del Suono nell'Uomo* (Editrice Antroposofica Milano, 2009), 20.

²⁶⁵ *Ibid.*, 11.

²⁶⁶ Marius Schneider, *Il Significato della Musica* (SE, 2007), 59.

ao *som* que os ritos devem a sua eficácia»²⁶⁷. Isto acontece, porque a música tem o poder de reunir as individualidades, uma vez que «leva à consonância de tudo o que é capaz de vibrar, ou pelo menos fá-lo oscilar. [...] A potência do som vibrante parece, contudo, limitar-se àquilo que é suscetível de vibrar, e dado que esta faculdade desapareceu do homem moderno a um nível assustador, este vê-se, compreensivelmente, na presença de tais coisas num estado de incredulidade ou de confusão»²⁶⁸. Se «o som musical atinge diretamente a alma e lá encontra de imediato um eco, porque o homem ‘tem a música em si’»²⁶⁹, como escreve Kandinsky, isto significa que a música pode ser um incrível instrumento para provocar transformações no homem, para transmitir conhecimento, para emocionar. Segundo o compositor Luciano Berio:

[...] tenho a impressão de que a música mima um dos mais incríveis processos naturais: a passagem da vida inanimada à vida animada, das formas moleculares às formas orgânicas, de uma dimensão abstrata e imóvel a uma dimensão vital e expressiva. A música deve poder educar os homens para descobrirem e criarem relações entre dimensões, carateres e elementos diferentes (a música ‘é toda relativa’, dizia Dante), e assim fala da história do homem e do seu aparato musical com os seus episódios acústicos, sociais, intelectuais, expressivos.²⁷⁰

A performance musical, em *Sounds at an Exhibition*, acompanha o visitante do museu numa experiência que parte do sentir para chegar ao ver a obra de arte, partindo do pressuposto que, como afirma Berio, «no diálogo entre duas temporalidades, a da música e a das imagens, é a qualidade do tempo da música que leva vantagem e que nos permite perscrutar, analisar e comentar aquilo que está diante dos nossos olhos, condicionando a sua perceção»²⁷¹, como acontece, por exemplo, na ópera lírica ou no cinema. Nesta época em que somos submersos por sinais visuais, torna-se necessário deixar de olhar e começar – ou aprender de um novo modo – a ver: como defende Jung, não vemos as coisas como são, vemos as coisas como somos. O museu, depositário de artefactos ricos em histórias e significados, pode ser o espaço ideal para experimentar uma visão incorporada das imagens. Do mesmo modo, a performance de arte – ação mágica – e a música – linguagem universal do mundo invisível – podem ser não só formas de arte, mas também instrumentos para nos sintonizarmos com os universos contidos nas

²⁶⁷ *Ibid.*, 51.

²⁶⁸ *Ibid.*, 45.

²⁶⁹ Wassily Kandinsky, *Lo Spirituale nell'Arte* (SE, 2005), 47.

²⁷⁰ Luciano Berio, Rossana Dalmonte, *Intervista sulla Musica* (Laterza, 2007), 12.

²⁷¹ Luciano Berio, *Scritti sulla Musica* (Einaudi, 2013), 161.

obras de arte expostas num museu, um viático para transformar o visitante num experimentador empático do presente, no museu, tal como na vida.

14. Andamento 9 - Entrevista com Annalisa Casagranda

Segue-se uma entrevista com Annalisa Casagranda (Fig. 27), responsável didática pelo público na Área de Educação e Mediação Cultural do Mart, realizada logo após a performance de setembro de 2018. Com ela foi possível fazer uma reflexão sobre o papel das artes performativas – e em particular da música – no museu, sobre os efeitos a nível educativo da performance *Sounds at an Exhibition* e sobre possíveis perspectivas de trabalho.



Fig. 27 Após a performance nas salas da coleção de arte moderna do Mart, com Annalisa Casagranda (2018). Fotografia de Damiano Della Torre.

As performances de arte e, de um modo mais geral, as artes performativas, em particular nas últimas décadas, abalam cada vez mais o equilíbrio do museu. Como vê este fenómeno?

A performance tem hoje uma longa história na evolução das linguagens da arte contemporânea, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. O rasto que estas expressões artísticas deixam traduz-se em exposições que levam à atenção do público aquilo que resta do ato performativo – fotografias, vídeos, etc. –, ou na apresentação de novas performances no espaço do museu. No passado, houve artistas contemporâneos que realizaram no Mart performances *site-specific*, mas em comparação com museus que se ocupam exclusivamente de arte contemporânea, nós não trabalhámos muito neste sentido, e foram raros os momentos em que trouxemos a dimensão atual, mais do que a histórica, da performance para dentro do museu. É inegável que hoje esta linha de investigação é importante: demonstra-o o facto de que, nos últimos anos, um festival como o de Centrale Fies Art Work Space²⁷² tenha explorado em particular a dimensão performativa, instituindo o prémio internacional para a performance *Live Works*²⁷³. Toda a programação do festival seguiu uma orientação diferente do passado, apresentando, além de trabalhos de teatro de pesquisa, performances semelhantes às que estamos habituados a ver nos museus.

Que papel tem a música dentro do Mart? Está presente? Se sim, de que modo?

A música não é uma presença constante na atividade didática do Mart, porque nunca tivemos no nosso staff pessoas competentes nessa área. A minha cultura é quase exclusivamente visual, mas tive a oportunidade de trabalhar por diversas ocasiões com pessoas que, tal como tu, têm uma formação, e graças a estas colaborações, fizeram-se muitos projetos interessantes. Durante a minha longa experiência no Mart, conseguimos incluir a música na programação de mediação cultural do museu, virando-nos para públicos diversificados. Para dar alguns exemplos, colaboramos há vários anos com o *Festival Mozart* de Rovereto, projetando, em conjunto com músicos, laboratórios para o

²⁷² <http://www.centralefies.it>

²⁷³ <http://www.liveworksaward.com>

público das famílias sobre os temas propostos nas várias edições do festival. Na realização destas atividades, procurámos trabalhar de formas sempre novas, entrecruzando dois pontos de vista, o da arte visual e o da música. Para mim, sempre foi muito interessante, porque me permitiu relacionar-me com quem trabalha num campo artístico diferente. Noutros casos, propusemos experiências semelhantes à que realizámos contigo com *Sounds at an Exhibition*, dirigidas a um público mais genérico, tendencialmente adulto, para procurar oferecer uma experiência insólita em contacto com a obra de arte. A música é sem dúvida um instrumento poderoso: permite-nos oferecer diversos itinerários de visita às coleções ou às exposições temporárias. Em consonância com uma exposição temporária sobre o tema da paisagem criámos itinerários sonoros utilizando faixas registadas. A força de um projeto deste tipo será seguramente inferior à de outras propostas que envolvem músicos a tocar ao vivo nas salas do museu. Faço questão de sublinhar que distingo entre atividades educativas que, como no caso do teu projeto, partem da leitura das obras e criam um percurso que dialoga com os conteúdos da exposição do museu, e tipologias de eventos que o museu acolhe durante os quais as salas se transformam numa simples moldura para a música. São duas coisas profundamente diferentes. Ocupando-me eu de atividades didáticas e educativas, interessa-me mais descobrir quais são as possibilidades que a música nos pode oferecer no âmbito da mediação ao público.

O projeto Sounds at an Exhibition nasceu como projeto artístico, mas depois englobou, de um modo natural, objetivos semelhantes aos de atividades didáticas e educativas normalmente organizadas pela área de educação de um museu como o Mart. Uma performance de arte como esta pode ser também educativa no contexto museológico?

O lado artístico deste projeto é, obviamente, aquele que mais emerge, porque quando um músico interpreta as obras expostas num museu realiza uma ação de criação artística que tem como resultado uma performance. Contudo, este tipo de atividade tem inevitavelmente uma repercussão que, do meu ponto de vista, tem um carácter educativo. Isto não significa que a performance seja feita para educar; é feita, quando muito, para fazer o público viver uma experiência. Esta experiência permite estar no museu com uma

atitude diferente daquela que se tem quando se o visita autonomamente, com um audioguia ou com uma visita guiada. É uma atitude que te abre novas possibilidades de percepção, e assim, após assistir a uma performance musical como a que tu realizaste, o visitante não vai embora com conhecimentos precisos sobre as obras, mas sim com sugestões que são uma espécie de semente que poderá germinar depois. É uma arte que contribui para a aproximação a uma outra arte, de um modo invulgar.

Quais são as tuas observações após a performance Sounds at an Exhibition no Mart?

Sem prejuízo para o facto de que a performance não é de modo algum influenciada por ações de carácter educativo, a minha pergunta é: porque não tentar acompanhá-la com um trabalho mais minucioso sobre os conteúdos que te serviram de fonte de inspiração? Tu própria, para realizar este projeto, tiveste necessidade de visitar o museu, de procurar informações sobre ele e sobre as obras expostas, para contextualizar a tua criação. Do meu ponto de vista, o público também precisa de contextualização, porque grande parte dele poderá não ter chaves de leitura suficientes para captar as afinidades que existem entre a tua música e as obras seleccionadas. Poder-se-ia pensar num percurso onde se visitam as etapas da performance para realçar as afinidades com as obras: por exemplo, se propuseste uma improvisação baseada em elementos rítmicos relacionando-te com uma obra onde o conceito de ritmo é fundamental, a leitura da obra poderia ser útil ao público para perceber esta ligação.

Do teu ponto de vista, este encontro é um momento que deveria ser programado antes ou depois da performance?

De um ponto de vista didático, dar primeiro algumas informações basilares que dizem respeito à leitura das obras permitira ao público que te ouve compreender melhor a tua criação. Deste modo, contudo, perde-se o efeito surpresa no que diz respeito ao percurso, isto é, as pessoas saberão já desde o início qual será o caminho e quais as obras envolvidas. Além disso, fazer um encontro *a posteriori* permitiria trabalhar mais sobre a comparação entre obra de arte e música, e assim teríamos uma abordagem totalmente diferente. No primeiro caso, estamos a falar de um encontro que pretende mostrar as obras

e fornecer informações que serão úteis a seguir; no segundo caso, trata-se de um encontro em que se comenta o que aconteceu, o que se ouviu diante de quais obras e porquê, fundindo as duas linguagens. Depende daquilo que se pretende obter. Na hipótese de um encontro preparatório, na minha opinião, não deverias ser tu a geri-lo, mas sim um mediador do museu com o qual partilhas o projeto. Este encontro não deveria substituir-se a uma visita guiada, mas deveria ser pensado como um momento em que são fornecidos pontos de partida úteis à performance que se seguirá. Obviamente que esta hipótese é de realização mais difícil, porque implica o envolvimento de outra pessoa, mas poderia ser uma experiência muito bonita para os visitantes. Já na hipótese de um encontro *a posteriori*, acho boa ideia fazer, a seguir à performance, um momento mais recolhido, talvez num espaço dedicado, em que és tu a estimular o diálogo com os participantes. Este tipo de encontro, concentrado nas ligações entre obras e músicas executadas, seria sem dúvida mais valioso e interessante para o público, precisamente pelo seu carácter interdisciplinar. Além disso, depois de uma performance que é apreciada como aconteceu com a tua, o público terá ainda vontade de ficar contigo, como se percebe pelas várias reações – os aplausos, o pedir um bis como se estivessem num concerto. O calor humano que se cria quando o público gosta de uma experiência poderia, assim, confluir num momento de intercâmbio que desse a possibilidade de se relacionarem em primeira pessoa contigo e conhecer melhor o teu trabalho artístico.

15. Andamento 10 - *Sounds at an Exhibition* em imagens

12/07/2015 | Estrasburgo, MAMCS, salas da coleção permanente de arte moderna
Estreia de *Sounds at an Exhibition* no âmbito do *SaxOpen - 17th World Saxophone
Congress & Festival*

Fotografias de Alba Lopez Muñoz













03/04/2016 | Estrasburgo, MAMCS, salas da coleção permanente de arte contemporânea

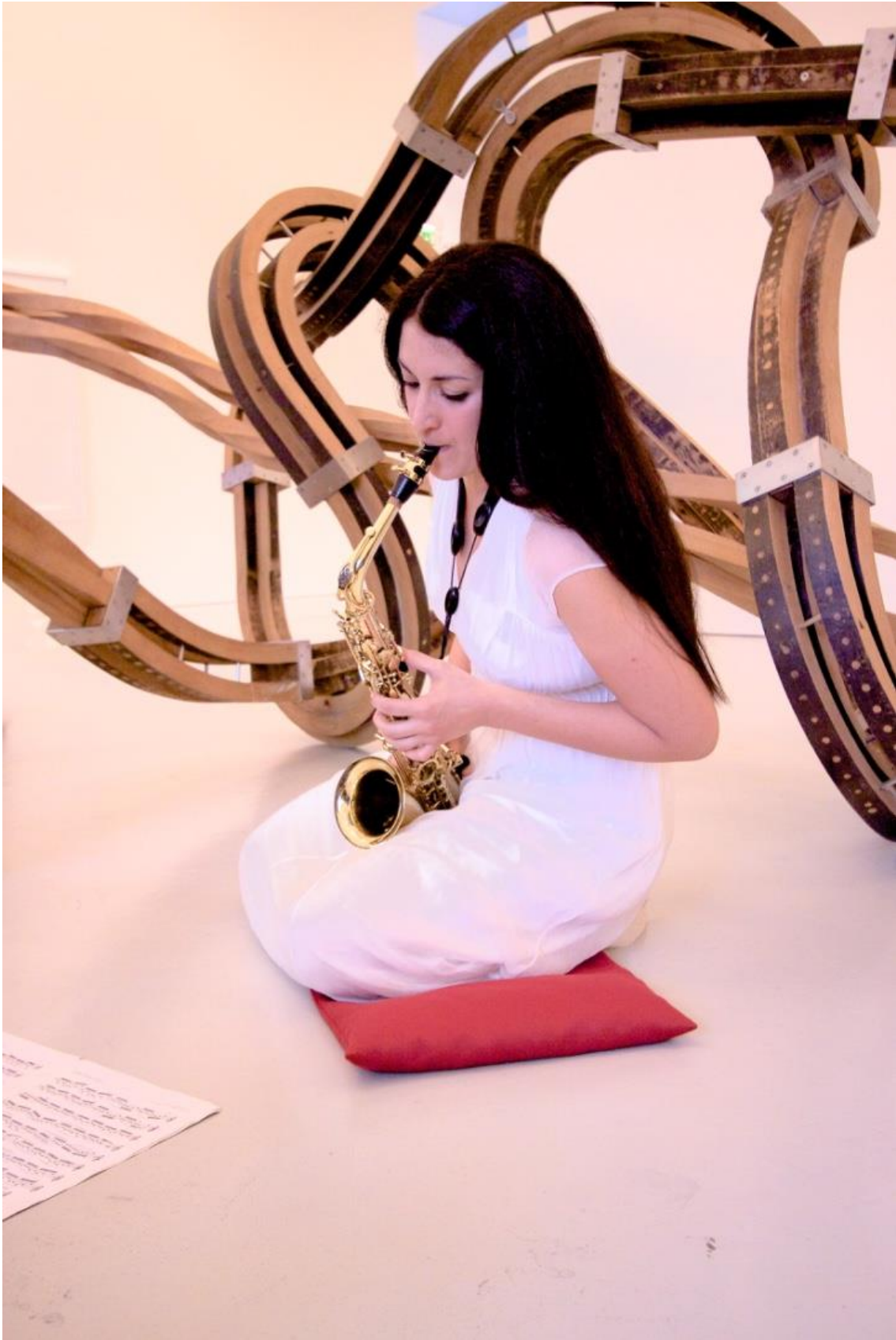
Performance no âmbito dos domingos de entrada livre

Fotografias de Alba Lopez Muñoz











21/05/2016 | Estrasburgo, MAMCS, salas das coleções permanentes de arte moderna e contemporânea

Performance por ocasião da Noite Europeia dos Museus

Fotografias de Benjamin Auer



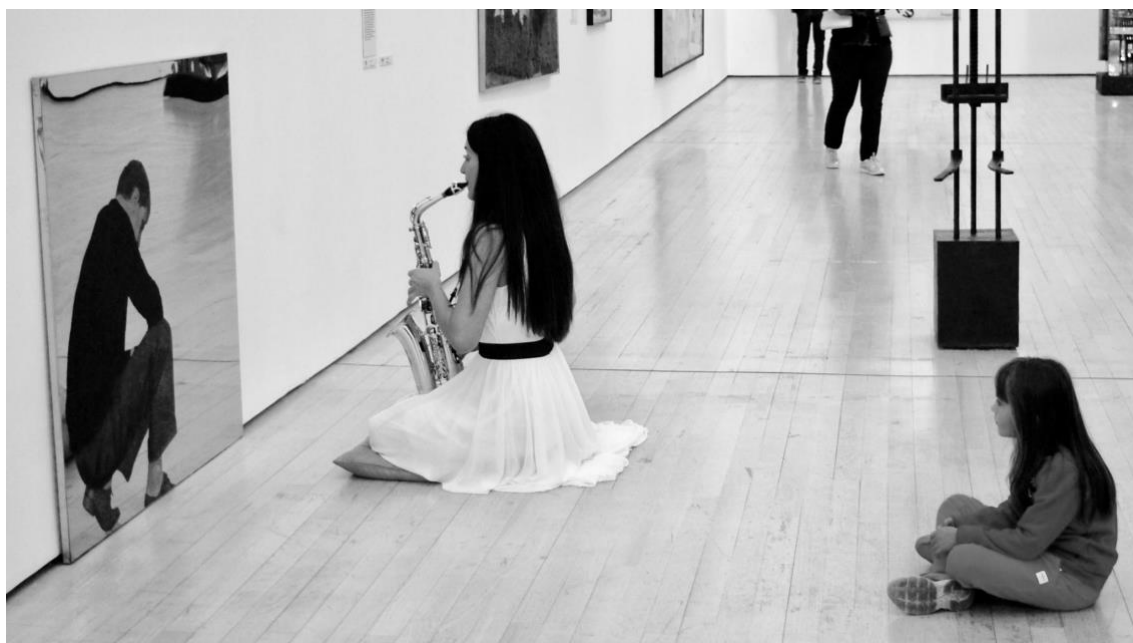




14/10/2017 | Rovereto, Mart, sala da coleção permanente de arte contemporânea

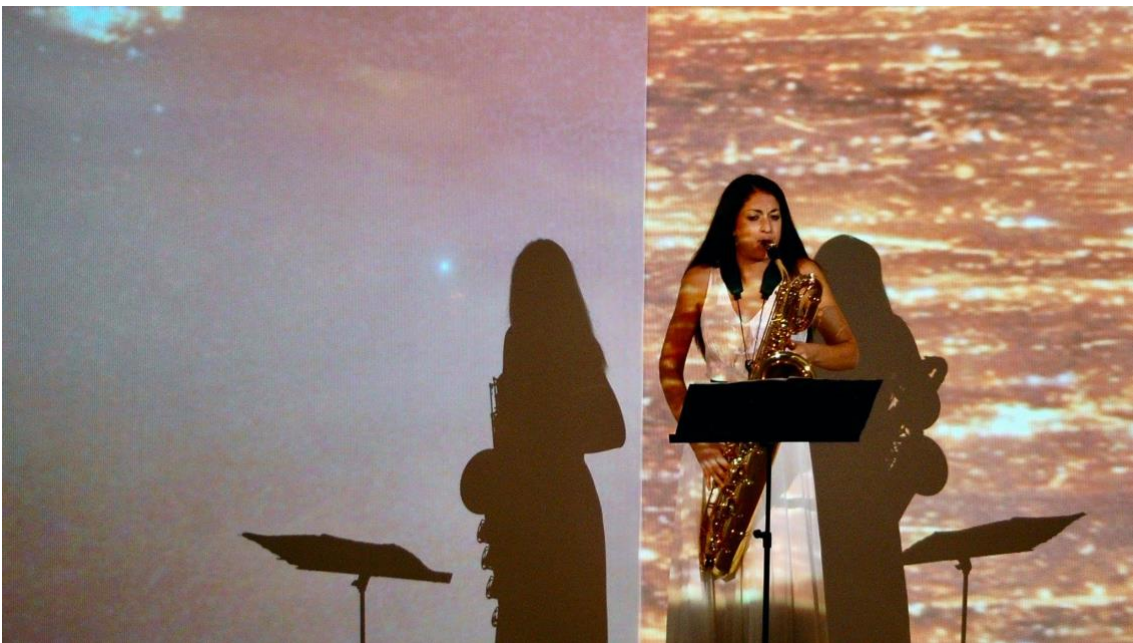
Performance por ocasião do Dia do Contemporâneo

Fotografias de Damiano Della Torre









02/09/2018 | Rovereto, Mart, sala da coleção permanente de arte moderna

Performance no âmbito do *Mart Open Day*

Fotografias de Agnese Stegani







Conclusões

22 de novembro de 2020, Bolonha, casa. No ano em que uma pandemia mundial abalou as certezas, as crenças, os estilos de vida de milhões de pessoas e deixou em crise os sistemas económicos e de saúde da maior parte dos países do mundo, encontrei um refúgio seguro, acolhedor, criativo, ainda que por vezes turbulento, em mim mesma, na arte, na escrita. Vendo-me inesperadamente, por causa da atual emergência de saúde, na condição de não poder exercer a minha habitual atividade de música, redescubro o prazer de ter muito tempo disponível para me conhecer melhor, para aprender qualquer coisa, para criar algo de novo e que seja útil, para mim e para os outros, sobretudo neste momento. E que melhor ano senão 2020 para voltar o olhar para dentro, para fazer silêncio e permitir que venham ao de cima – para se deixarem analisar – medos e desejos, nova consciência e novas prioridades: que melhor ano para se reforçar, encontrar a coragem de se manifestar plenamente? Que melhor momento, senão este, então, para escrever esta tese de doutoramento, que fala não só de uma investigação artística, mas antes ainda de um indivíduo e da sua necessidade interior: a de reencontrar a unidade mágica²⁷⁴ através da arte e de criar espaços mágicos que, através da arte, visam reaproximar individualidades. É isto que motiva a minha ação no mundo, é isto que motiva também este trabalho.

Ao longo das páginas anteriores, entre passeios e momentos de paragem, quis guiar quem lê – tal como guio o público que participa na performance *Sounds at an Exhibition* – por um discurso performativo que tem como objeto uma prática artística que, ao criar uma ponte entre arte visual e música, pretende promover, no lugar do museu de arte moderna e contemporânea, uma fruição empática e demorada dos objetos artísticos nele conservados. Ao propor uma modalidade frutiva multi-ecrãs – onde o ecrã representado pela obra de arte é relacionado com o ecrã representado pela performance – pretende-se favorecer uma contemplação entendida como animação do objeto contemplado e espelhamento no objeto contemplado. A “enação ilocutória”²⁷⁵ do

²⁷⁴ Ver a secção *Espaço Mágico* dentro do sexto andamento.

²⁷⁵ Ver a secção *Performance, uma Palavra Chave* dentro da quarta *promenade*.

performer, que, ao estabelecer empatia com a obra exposta, transpõe esta última para uma forma musical, símbolo da sua resposta emocional à obra de partida, chama indiretamente o público a estabelecer, por seu lado, uma relação empática com a obra de arte, encarnando a ação do músico. Neste contexto, a música e o performer – nos papéis de ativadora e de operador – têm a tarefa de colocar em movimento a obra de arte e de refletir em música a sua imagem ideal intrínseca, gerada pelo sentimento intraduzível do autor que está por detrás dessa obra. Este processo, que transduz, isto é, atualiza no aqui e agora o objeto artístico, facilita a inserção deste último no tempo presente, logo, na vida do observador coparticipante, convidado, nas salas do museu, a deter-se e a escutar, a estar presente. *Sounds at an Exhibition* é uma performance *site-specific* que, ao problematizar as obras de arte dos percursos expositivos dos museus de arte moderna e contemporânea, querendo ampliar a experiência estética do visitante, pressupõe uma experimentação em termos de tempo, narração, movimento, emoção, empatia, transdução, e implica a criação no lugar do museu de um espaço performativo mágico, ritual, intertextual, identitário. Núcleo do processo criativo é a transposição interartística, o ato de fazer migrar, de uma forma artística para outra, uma obra de arte modelo, relacionando as duas criações – obra modelo e a sua transdução – através de correspondências específicas em primeiro lugar no plano dos significados – *image, léthe*, representado, arquétipo – e em segundo lugar no plano dos significantes – *picture, a-lethéia*, representação, indicadores caracterizantes. A música, linguagem da alma, permite ao performer transmitir intuitivamente ao visitante a intensidade e os sinais por ele transduzidos e transpostos a partir da obra de arte modelo, contribuindo para acelerar uma compreensão empática desta última. *Sounds at an Exhibition* posiciona-se assim a meio caminho entre a criação artística e a mediação, no sentido em que, no museu, introduz uma expressão artística de caráter performativo, que leva indiretamente o visitante a relacionar-se de uma forma nova com as obras de arte expostas, prolongando a sua paragem diante delas, estimulando-o a encontrar nelas ecos da realidade circundante e, assim, também ecos de si mesmo, emocionando-o, deixando-o curioso, convidando-o a participar, colocando-o no mesmo plano do artista que cria. Que objetivo final tem essa performance senão o de reunificar singularidades através de sentimentos, imagens, conceitos comuns? Em resumo, através de um mesmo conteúdo interior capaz de anular dualismos e que não conduza a separar o músico do pintor, o artista do visitante. *Sounds at an Exhibition* propõe uma visita ao museu que ajude o

homem a satisfazer a necessidade de se alimentar de arte na época do consumismo visual, uma época na qual é mais fácil olhar, é mais difícil ver, na qual é mais simples passar à frente e é mais complicado demorar-se. Potenciando a escuta e desenvolvendo a empatia no visitante, apoiando-se no dispositivo performance e na linguagem musical, *Sounds at an Exhibition* apresenta-se, hoje, como um viático do museu e, num sentido mais geral, representa uma pequena ação que, contudo, se dirige a objetivos maiores. Se se é empático, é-se acolhedor: se se é empático, está-se impossibilitado de criar desunião.

Esta investigação artística não só propõe uma nova modalidade performativa de se relacionar com as obras de arte expostas no museu, como propõe também um novo modo de fazer música, no sentido em que se baseia na ação de um performer-músico emancipado: como escreve Paulo de Assis, «o espectador emancipado de Rancière requer obviamente, antes de mais, um performer emancipado»²⁷⁶, que é entendido como um músico que não se limita a executar, mas que experimenta, que problematiza a realidade, que desvela os potenciais desta ainda por descobrir. Neste sentido, a prática musical, como qualquer outra forma de expressão artística, pode ser vivida como instrumento de conhecimento da mente-corpo e como espaço onde o artista se permite exprimir-se livremente, sem fazer com que a sua formação académica se transforme em gaiola académica, sem ter de seguir forçosamente percursos já batidos e aprovados, sem corresponder a um perfil aclamado. A este propósito, as seguintes palavras de Assis ecoam em mim como verdades simples:

A performance não deve ser um ornamento decorativo de nossa sociedade de conhecimento. A performance é o lugar *par excellence* para problematizar coisas e obras. É o lugar ideal para construir e expor problemas; para desenvolver novas práticas e novas técnicas de pensamento; para investigar novos modos de apreender materiais históricos; e para realizar novas distribuições do sensível. [...] Para lá da interpretação, a performance é o lugar para abraçar a experimentação, para estabelecer, com base em contradições produtivas, a possibilidade de uma ação livre e criativa para performers de música. [...] É crucial ter performers que pensem, que se envolvam intelectualmente com os problemas e as ilusões do seu tempo, que sugiram criativamente novos modos de organizar o conhecimento e que efetivamente operem uma transformação na sociedade. Estes performers, como os artistas em geral, poderão pensar num registo diferente, mas esse registo é urgentemente necessário, pois abraça quer a racionalidade, quer a sensibilidade, o *logos* e o *páthos*. Está na hora de levar os performers a sério como cocriadores empenhados do nosso mundo estético, intelectual e epistémico.²⁷⁷

²⁷⁶ Paulo de Assis, *Logic of Experimentation: Reshaping Music Performance in and Through Artistic Research* (Leuven University Press, 2018), 198.

²⁷⁷ *Ibid.*, 79, 198, 199.

Revejo mentalmente o filme deste projeto através destas páginas, fazem-me viver emoções indeléveis e oferecem-me conhecimentos para mim inesperados, iluminantes, envolventes. Se, ao início, a minha prática artística era guiada por um sentir e um fazer, hoje o sentir e o fazer são completados e equilibrados pelo pensar, onde pensar não é aqui sinónimo de controlar, justificar, etiquetar de modo definitivo, mas sim de observar, ganhar consciência, relacionar. Tal como fiquei maravilhada ao assistir à estreia da performance *Sounds at an Exhibition* em 2015, também fico agora maravilhada, em 2020, ao levar a bom termo a escrita deste texto que restitui a essência teórico-prática desta investigação artística. Como escreve George Canguilhem, «é com a criação e através da criatura que nasce o poder criador. O criador surpreende-se sozinho, descobre-se superior a si mesmo, mas só depois da obra»²⁷⁸.

Fazendo votos de que este contributo possa oferecer pontos de vista estimulantes não só a mim, mas também, mais em geral, ao público das artes, aos profissionais que trabalham para os museus, à comunidade de investigadores na área artística, aos músicos e a quem tiver vontade de se colocar à escuta, despeço-me, desejando – como fez Kandinsky há um século e esperando ter resultados melhores – uma nova era que reconduza o homem até à essência e, como diria Eckhart Tolle, até um estado de presença²⁷⁹, onde todas as coisas estão ligadas; uma nova era em que a arte – espaço livre de expressão, experimentação e compreensão do eu universal – desempenhe um papel fundamental na vida de cada um. «O artista deve ter algo a dizer»²⁸⁰, escreve Kandinsky. Hoje, na minha opinião, ainda mais. Escrita terminada a 22/11/2020, dia de Santa Cecília.

²⁷⁸ Georges Canguilhem, 'Réflexions sur la Création Artistique Selon Alain', *Cahiers Philosophiques*, hors série (2008), 55-70.

²⁷⁹ Eckhart Tolle, *The Power of Now* (Namaste Publishing, 2010), 93.

²⁸⁰ Wassily Kandinsky, *Lo Spirituale nell'Arte* (SE, 2005), 89.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Routledge & Kegan Paul, 1984.
— *In Search of Wagner*. Verso, 2005.
— «On Some Relationships between Music and Painting». *The Musical Quarterly* 79.1 (1995): 66-79.
- Agamben, Giorgio. *Che cos'è un dispositivo?* Nottetempo, 2006.
- Akers, Matthew, e Francesca Baiardi. *Marina Abramovich. The Artist Is Present. DVD. Con libro*. Feltrinelli Real Cinema, 2012.
- Anónimo. «L'orientation nouvelle et la réorganisation des musées dans la Russie soviétique». *Museion* 12.3 (1932): 150-159.
- Antonietti, Alessandro. *Significati musicali. Come la mente pensa i suoni*. EDUCatt Università Cattolica, 2006.
- de Assis, Paulo. *Logic of Experimentation: Reshaping Music Performance in and Through Artistic Research*. Leuven University Press, 2018.
- Auer, Benjamin. *Isabella Fabbri - Sounds at an Exhibition / MAMCS, European Night of Museum*, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=reaxWACbR18&t=3s>.
- Austin, John L. *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, 1962.
- Bachmann-Medick, Doris, e Jens Kugele. *Migration: Changing Concepts, Critical Approaches*. De Gruyter, 2018.
- Barbe, Michèle. *Musique et arts plastiques. La traduction d'un art par l'autre*. Kindle. Éditions L'Harmattan, 2011.

- Barthes, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Gallimard, 1980.
- Basso, Alberto. *Storia della musica. Vol. 3. Dal 1830 alla fine dell'Ottocento*. UTET, 2005.
- Bay-Cheng, Sarah. «Intertextuality». Em *Mapping Intermediality in Performance*, 187. Amsterdam University Press, 2010.
- Bay-Cheng, Sarah, Chiel Kattenbelt, e Andy Lavender. *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam University Press, 2010.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Éditions du Cerf, 1958.
- Belting, Hans. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton University Press, 2014.
- *The End of the History of Art?* University of Chicago Press, 1987.
- Bengtsson, Jan. «Embodied Experience in Educational Practice and Research». *Studies in Philosophy and Education* 32.1 (2013): 39-53.
- Benjamin, Andrew. *Walter Benjamin and Art*. A&C Black, 2005.
- Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Penguin Books, 2008.
- Bergson, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. FV Éditions, 2015.
- Berio, Luciano. *Scritti sulla musica*. Einaudi, 2013.
- Berio, Luciano, e Rossana Dalmonte. *Intervista sulla musica*. Laterza, 2007.

Bertinetto, Alessandro. *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*. Mondadori, 2012.

Bogalheiro, José. *Empatia e alteridade: a figuração cinematográfica como jogo*. Documenta, 2014.

Borradori, Giovanna. «De selfie en selfie. L'espace confessionnel du soi narrable». Em *Des pouvoirs des écrans*, 221-237. Éditions Mimésis, 2018.

Bosch, Lynette M. F. *Mannerism, Spirituality and Cognition: the Art of Enargeia*. Taylor & Francis, 2020.

Bosseur, Jean-Yves. *Musique et arts plastiques. Interactions aux XXe et XXIe siècles*. Minerve, 2015.

Boulez, Pierre. *Le pays fertile: Paul Klee*. Gallimard, 2008.

Boutaud, Jean-Jacques. «Du sens, des sens. Sémiotique, marketing et communication en terrain sensible». *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours* 23 (2007).

Brown, David. *Mussorgsky: His Life and Works*. Oxford University Press, 2002.

Bruhn, Siglind. «A Concert of Paintings: “Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century». *Poetics Today* 22.3 (2001): 551-605.

Bull, Michael, e Jon P. Mitchell. *Ritual, Performance and the Senses*. Routledge, 2020.

Busch, Kathrin. «Artistic Research and the Poetics of Knowledge». *Art&Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods* 2.2 (2009).

Calvino, Italo. *Lezioni americane*. Kindle. Mondadori, 2012.

Canguilhem, Georges. «Réflexions sur la création artistique selon Alain». *Cahiers philosophiques*, hors série (2008): 55-70.

Carbon, Claus-Christian. «Art Perception in the Museum: How We Spend Time and Space in Art Exhibitions» *I-Perception* 8.1 (2017).

Carbone, Mauro. «Des pouvoirs de l'archi-écran et de l'idéologie de la "transparence 2.0"». Em *Des pouvoirs des écrans*, 17-34. Éditions Mimésis, 2018.

Carbone, Mauro, Anna Caterina Dalmasso, e Jacopo Bodini. *Des pouvoirs des écrans*. Éditions Mimésis, 2018.

Cassin, Barbara. *Genèses de l'acte de parole dans le monde grec, romain et médiéval: études réunies et éditées*. Brepols, 2011.

— *Quand dire, c'est vraiment faire*. Fayard, 2018.

Chevalier, Pauline, Aurélie Rezzouk, e Daniel Urrutiaguer. *Le musée par la scène: le spectacle vivant au musée. Pratiques, publics, médiations*. Deuxième Époque, 2018.

Chieffo, Pablo. *Isabella Fabbri - Sounds at an Exhibition | MAMCS, 17th World Saxophone Congress*, 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=SKd36K4wvcI&feature=youtu.be>.

Christensen, Justin. *Sound and the Aesthetics of Play: A Musical Ontology of Constructed Emotions*. Springer, 2017.

Combarieu, Jules. *La musique, ses lois, son évolution*. Creative Media Partners Llc, 2018.

Criton, Pascale. «O ouvido ubiquista: escutar diferentemente». *Cadernos de subjetividade* 14 (2012): 23-31.

cultura.cedesk.beniculturali.it. «Audience Development», 2011.
http://cultura.cedesk.beniculturali.it/link-europa-creativa.aspx?audience_development.

Davey, Nicholas. «Art and Theoria». Em *Thinking Through Art: Reflections on Art as Research*, 20-39. Routledge, 2013.

De Fazio, Diana. *Il museo va in scena: tecniche teatrali al servizio dei visitatori*. Franco Angeli, 2012.

Decety, Jean. «Naturaliser l'empathie». *L'Encéphale* 28 (2002): 9-20.

Della Torre, Damiano. *Isabella Fabbri - Sounds at an Exhibition / Mart, Mart Open Day*, 2018.

https://www.youtube.com/watch?v=G_f4OeSH4n0&list=PLqCr_pdZCWS1vW8aye4kNdnVviPdxYSQ9&index=2.

Demaria, Cristina. «The Performative Body of Marina Abramovich: Rerelating (in) Time and Space». *European Journal of Women's Studies* 11.3 (2004): 295-307.

Eco, Umberto. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Bompiani, 2013.

Erdonmez Grocke, Denise. *A Phenomenological Study of Pivotal Moments in Guided Imagery and Music (GIM) Therapy*. PhD Thesis, Faculty of Music, University of Melbourne, 1999.

Faber, Michael A., e John D. Mayer. «Resonance to Archetypes in Media: There's Some Accounting for Taste». *Journal of Research in Personality* 43.3 (2009): 307-322.

Ferrabino, Aldo. *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*. Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1994.

Gage, John. *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. University of California Press, 1999.

Gaines, Malik. «Performativity». *intermsofperformance*. site, 2016
<http://intermsofperformance.site/keywords/performativity/malik-gaines>.

Galimberti, Umberto. *Il tramonto dell'Occidente*. Feltrinelli, 2010.

Gallese, Vittorio. «Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica». Em *Mente e bellezza. Mente relazionale, arte, creatività e innovazione*, 245-262. Allemandi, 2010.

Gallese, Vittorio, e Michele Guerra. «L'emphathie d'une machine». Em *Des pouvoirs des écrans*, 153-170. Éditions Mimésis, 2018.

Gardner, Howard. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. Basic Books, 2011.

Garoian, Charles R. «Performing the Museum». *Studies in Art Education* 42.3 (2001): 234-248.

Godard, Jean-Luc. *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Éditions Albatros, 1980.

Goehr, Lydia. «How to Do More with Words. Two Views of (Musical) Ekphrasis». *The British Journal of Aesthetics* 50 (2010): 389-410.

Goldberg, RoseLee. *Performance: Live Art, 1909 to the Present*. Abrams, 1979.
— *Performance Art: From Futurism to the Present*. Thames & Hudson, 2011.

Gozza, Paolo. *L'immagine musicale*. Éditions Mimésis, 2014.

Groupe m. «Sémiotique et rhétorique du cadre». *La part de l'œil* 5 (1989).

Hauptmann, Deborah, e Bart Akkerhuis. *The Body in Architecture*. 010 Publishers, 2006.

Hofstadter, Douglas R., e Emmanuel Sander. *Surfaces and Essences: Analogy as the Fuel and Fire of Thinking*. Basic Books, 2013.

Holmes, Thom. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*. Routledge, 2015.

Hooper-Greenhill, Eilean. «The Space of the Museum». *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture* 3.1 (1990): 56-69.

d'Huy, Julien. «Pourquoi certains mythes sont communs à l'humanité entière». *Le Monde*, 21 de Junho de 2020. https://www.lemonde.fr/le-monde-des-religions/article/2020/06/21/pourquoi-certains-mythes-sont-communs-a-l-humanite-entiere_6043614_6038514.html.

Istituto Nazionale di Statistica. *Annuario Statistico Italiano*. ISTAT, 2016.

Jackson, Shannon. «The Way We Perform Now». *Dance Research Journal* 46.3 (2014): 53-61.

Jacobi, Daniel. «La muséologie et les transformations des musées». Em *La muséologie, champ de théories et de pratiques*, 133-150. Presse de l'Université du Québec, 2012.

Jacobi, Jolande. *Complex, Archetype, Symbol in the Psychology of C. G. Jung*. Psychology Press, 1999.

Javault, Patrick. *Les collections du Musée d'Art Moderne et Contemporain de la Ville de Strasbourg*. Éditions des Musées de la Ville de Strasbourg, 2008.

Jodorowsky, Alejandro. *Psicomagia*. Siruela, 2011.

Johnson, J. Cale, e Alessandro Stavru. *Visualizing the Invisible with the Human Body*. De Gruyter, 2020.

Jung, Carl G. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Taylor & Francis, 2014.

Juslin, Patrick N., e John Sloboda. *Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford University Press, 2011.

Kandinsky, Wassily. *Lo spirituale nell'arte*. SE, 2005.

Kaye, Nick. *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. Routledge, 2013.

Kivy, Peter. «Mozart and Monotheism: An Essay in Spurious Aesthetics». *The Journal of Musicology* 2.3 (1983): 322-328.

Kosslyn, Stephen M. *Image and Mind*. Harvard University Press, 1980.

Landy, Pierre-Luc. «L'artiste universitaire, l'artiste théoricien: vers un paradigme intellectuel et artistique de recherche-création. L'exemple de Wassily Kandinsky, précurseur de la recherche-création». *Nouvelle revue synergies Canada* 10 (2017).

Leyda, Jay, e Sergei Bertensson. *The Mussorgsky Reader*. W. W. Norton & Company, 1947.

Lichtenfels, Peter. «Embodiment». Em *Mapping Landscapes for Performance as Research: Scholarly Acts and Creative Cartographies*, 131-133. Palgrave Macmillian, 2009.

Llort Lopart, Victoria. «Introduction». Em *Musique et arts plastiques. La traduction d'un art par l'autre*, 287-322.  ditions L'Harmattan, 2011.

— «Pour une transposition interartistique des différentes méthodes du traduire de F.D.F. Schleiermacher». Em *Musique et arts plastiques. La traduction d'un art par l'autre*, 330-587. Éditions L'Harmattan, 2011.

Macleod, Katy. *Thinking Through Art: Reflections on Art as Research*. Routledge, 2013.

Mairesse, François. «Expérience muséale, expérience spectaculaire». Em *Le musée par la scène: le spectacle vivant au musée. Pratiques, publics, médiations*, 249-258. Deuxième Époque, 2018.

Malraux, André. *Œuvres complètes*, vol. IV. Gallimard, 2004.

Manasseh, Cyrus. *The Problematic of Video Art in the Museum, 1968-1990*. Cambria Press, 2009.

Manieri, Alessandra. *L'immagine poetica nella teoria degli antichi: phantasia ed enargeia*. Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998.

Marin, Louis. *De la représentation*. Gallimard, 1994.

Marzi, Mario. *Il saxofono*. Zecchini, 2009.

Matisse, Henri. *Écrits et propos sur l'art*. Hermann, 1972.

Melo Rocha, Rose, e Daniel Portugal. «Como caçar (e ser caçado por) imagens: entrevista com W. J. T. Mitchell». *E-Compós* 12.1 (2009).

Mercy, Jean-Louis, e Marta Beck-Domzalska. *Culture Statistics. 2016 Edition*. European Union, 2016.

Miccichè, Lino. *Il neorealismo cinematografico italiano*. Marsilio, 1999.

- Milner, Marion. *On Not Being Able to Paint*. Taylor & Francis, 2010.
- «The Role of Illusion in Symbol Formation». Em *Transitional Objects and Potential Spaces: Literary Uses of D.W. Winnicott*, 11-39. Columbia University Press, 1993.
- Minard, Robin. *Sound Installation Art*. Institut für Elektronische Musik an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst, 1996.
- Miranda Justo, José. «Friedrich Schleiermacher: a Theory of Translation Based on Dialectics». Em *Rereading Schleiermacher: Translation, Cognition and Culture*, 3-14. Springer, 2015.
- Mitchell, William J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. University of Chicago Press, 2013.
- Moreira Alvim, Davis. «O que é um contradispositivo?». *Cadernos de subjetividade* 14 (2012): 78-85.
- Morini, Massimiliano. *La traduzione: teorie, strumenti, pratiche*. Alpha Test, 2007.
- Musser, George. *Spooky Action at a Distance: The Phenomenon That Reimagines Space and Time—and What It Means for Black Holes, the Big Bang, and Theories of Everything*. Farrar, Straus and Giroux, 2015.
- Noë, Alva. *Action in Perception*. MIT Press, 2004.
- *Varieties of Presence*. Harvard University Press, 2012.
- O’Doherty, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space, Expanded Edition*. University of California Press, 1999.
- Orlowski, Jeff. *O Dilema das Redes Sociais*. 2020.
- Otto, Walter F. *Le muse e l’origine divina della parola e del canto*. Fazi, 2005.

Ožbot, Martina. «Foreignization and Domestication: A View from the Periphery». Em *Rereading Schleiermacher: Translation, Cognition and Culture*, 277-289. Springer, 2015.

Pearson, Mike. *Site-Specific Performance*. Macmillan Education, 2010.

Peri, Marco. *Nuovi occhi. Reimmaginare l'educazione al museo*. StreetLib, 2019.

Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. La Fabrique Éditions, 2008.

Reale, Giovanni. *Metafisica di Aristotele*. Bompiani, 2004.

Roms, Heike. «Staging an Urban Nation: Place and Identity in Contemporary Welsh Theatre». Em *Contemporary British and Irish Drama*, 107-124. Blackwell, 2008.

Rosenbloom, Stephanie. «The Art of Slowing Down in a Museum». *The New York Times*, 9 de Outubro de 2014. <https://www.nytimes.com/2014/10/12/travel/the-art-of-slowing-down-in-a-museum.html>.

Rovelli, Carlo. *L'ordine del tempo*. Adelphi, 2017.

Rovida, Simone. «Quando l'arte entra in scena». www.uffizi.it, 2018. <https://www.uffizi.it/magazine/quando-l-arte-entra-in-scena>.

Rudnytsky, Peter L. *Transitional Objects and Potential Spaces: Literary Uses of D. W. Winnicott*. Columbia University Press, 1993.

Russ, Michael. *Mussorgsky: Pictures at an Exhibition*. Cambridge University Press, 1992.

— «Returning to the Exhibition: Mussorgsky's Pictures Reconsidered». *Music in Art* 39.1-2 (2014): 215-236.

- Sacks, Oliver. *Musicofilia*. Relógio D'Água, 2008.
— *The River of Consciousness*. Pan Macmillan, 2017.
- Sartre, Jean-Paul. *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*. Gallimard, 1985.
- Savettieri, Chiara. «Dall'ut pictura poësis all'ut musica pictura: un percorso francese tra Sette e Ottocento». *Rivista Arabeschi* (2016):137-148.
- Scherer, Klaus R., e Marcel R. Zenter. «Emotional Effects of Music: Production Rules». Em *Music and Emotion: Theory and Research*, 361-392. Oxford University Press, 2001.
- Schleiermacher, Friedrich. *Des différentes méthodes du traduire*. Éditions du Seuil, 1999.
— *Esthétique. Tous les hommes sont des artistes*. Éditions du Cerf, 2004.
- Schneider, Marius. *Il significato della musica*. SE, 2007.
- Schöch, Christof. «L'ekphrasis comme description de lieux: de l'antiquité aux romantiques anglais». *Acta Fabula* 8 (2007).
- Seruya, Teresa, e José Miranda Justo. *Rereading Schleiermacher: Translation, Cognition and Culture*. Springer, 2015.
- Shaw-Miller, Simon. *Eye HEar the Visual in Music*. Routledge, 2017.
- Sheller, Mimi, e John Urry. «The New Mobilities Paradigm». *Environment and Planning A: Economy and Space* 38.2 (2006): 207-226.
- Shklovsky, Viktor. «Art as Technique». Em *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader*, 3-5. Macmillan Education, 1997.
- Simondon, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Aubier, 1989.

Smith, Jeffrey K., e Lisa F. Smith. «Spending Time on Art». *Empirical Studies of the Arts* 19.2 (2001): 229-236.

Somaini, Antonio. «La cornice e il problema dei margini della rappresentazione». *lettere.unimi.it*, 2000.
http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/ascorn.htm.

Steiner, George F. «Dreamspace and Dreamtime: Information Management and Ritual Behaviour in Aboriginal Australia». *IFIRAR Quarterly* (2019).

Steiner, Rudolf. *L'essenza della musica e l'esperienza del suono nell'uomo*. Editrice Antroposofica Milano, 2009.

Stern, Daniel N. *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*. W. W. Norton, 2010.

storico.beniculturali.it/mibac. «Ultimo appuntamento Uffizi Live 2017 con Gli Impresari & Giacomo Mercuriali», 2017. https://storico.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_945161772.html.

Symons, Stéphane. *The Marriage of Aesthetics and Ethics*. Brill, 2015.

Tolle, Eckhart. *The Power of Now*. Namaste Publishing, 2010.

Urrutiaguer, Daniel. «Les stratégies de programmation du spectacle vivant et l'identité des musées». Em *Le musée par la scène: le spectacle vivant au musée. Pratiques, publics, médiations*, 37-47. Deuxième Époque, 2018.

— «Vers de nouveaux rapports aux publics dans les musées?». Em *Le musée par la scène: le spectacle vivant au musée. Pratiques, publics, médiations*, 85-92. Deuxième Époque, 2018.

Varela, Francisco, Evan Thompson, e Eleanor Rosch. *L'inscription corporelle de l'esprit: sciences cognitives et expérience humaine*. Éditions du Seuil, 1993.

Velotti, Stefano. *La filosofia e le arti: sentire, pensare, immaginare*. Kindle. Laterza, 2012.

Venturini, Riccardo. *Tempo, soggetto e società*. Franco Angeli, 2018.

Vergo, Peter. *The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. Phaidon Press, 2012.

Walsh, Stephen. *Debussy: A Painter in Sound*. Knopf Doubleday Publishing Group, 2018.

Walton, Kendall L. «Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism». *Critical Inquiry* 11.2 (1984): 246-277.

Wilkie, Fiona. «Mapping the Terrain: A Survey of Site-Specific Performance in Britain». *New Theatre Quarterly* 18.2 (2002): 140-160.

— «The Production of “Site”: Site-Specific Theatre». Em *Contemporary British and Irish Drama*, 85-106. Blackwell, 2008.

Wood, Catherine. *Performance in Contemporary Art*. Abrams, 2018.

www.louvre.fr. «D'autres visages et d'autres corps», 2010. <https://www.louvre.fr/danse-d%E2%80%99autres-visages-et-d%E2%80%99autres-corps>.

www.louvre.fr. «Le musée par la scène. Le spectacle vivant au musée: pratiques, publics, médiations», 2015. <https://www.louvre.fr/le-musee-par-la-scene-le-spectacle-vivant-au-musee-pratiques-publics-mediations>.

www.moma.org. «Kraftwerk - Retrospective 1 2 3 4 5 6 7 8», 2012.
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1240>.

www.tate.org.uk. «Ephemeral Art», 2000. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/e/ephemeral-art>.

www.tate.org.uk. «Performance at Tate: Into the Space of Art», 2020
<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate>.