

FILIPA MAGALHÃES

ARQUIVAR e REATIVAR
O TEATRO-MÚSICA PORTUGUÊS

FILIPA MAGALHÃES

CESEM – CENTRO DE ESTUDOS DE SOCIOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL, FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS – NOVA FCSH

Filipa Magalhães é musicóloga e investigadora do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) da NOVA FCSH. Concluiu a licenciatura em Musicologia (2006) e o mestrado em Artes Musicais (2013) na NOVA FCSH. No âmbito da sua investigação, frequentou cursos de formação em instituições de referência na área da preservação audiovisual, tais como: o Phonogrammarchiv – the Austrian Academy of Sciences em Viena (2010); o Ina – Institut National de l’Audiovisuel em Paris (2014); e o CSC – Centro di Sonologia Computazionale da Universidade de Pádua, em Itália, trabalhando com as coleções de fita magnética de Luciano Berio e Luigi Nono (2017). Concluiu o doutoramento em Musicologia (2020), dedicando-se à preservação de obras de teatro-música da compositora Constança Capdeville, documentando e estudando as mesmas através de abordagens metodológicas da musicologia e da arquivística. Em 2022, concluiu a pós-graduação em Arquivística Histórica da NOVA FCSH. A sua atividade como académica tem-se refletido na expansão realizada no campo da preservação da música portuguesa contemporânea, com a publicação de inúmeros artigos em reconhecidas revistas internacionais com revisão por pares. Em 2022, foi-lhe atribuída uma posição de investigadora júnior no âmbito do CEEC – Concurso Estímulo ao Emprego Científico Individual – 5.ª edição, com o projeto intitulado *Music Theatre Preservation: A Bridge between Musicology and Archival Science*, financiado pela FCT. É atualmente vice-coordenadora do Grupo de Investigação em Música Contemporânea (GIMC) do CESEM NOVA FCSH.

RESUMO

As produções pertencentes ao género performativo de teatro-música em Portugal e compostas a partir de 1970 apresentam inúmeros desafios no que respeita à sua preservação, especialmente no contexto do arquivo. Parte da documentação de teatro-música encontra-se dispersa entre várias instituições e acervos pessoais. Estas obras baseiam-se em linguagens idiossincráticas e em práticas performativas não-convencionais, que é preciso identificar e sistematizar. Muitas vezes, é necessário recorrer aos agentes envolvidos nessas performances (compositores, performers, encenadores, técnicos de som, light designers, entre outros) para, por um lado, entender aspetos da performance intrínsecos ao processo de criação, os quais não se conseguem descortinar apenas a partir da documentação, e para, por outro lado, compreender as relações entre a documentação existente. Este é o grande desafio que se coloca atualmente aos musicólogos e arquivistas, e só a partir de um trabalho de colaboração entre estas duas áreas do conhecimento será possível arquivar e reativar o teatro-música. Neste artigo, proponho discutir os conceitos de performance e re-performance, na perspetiva de Diana Taylor, para entender a exequibilidade de salvaguardar a performance no arquivo digital.

PALAVRAS-CHAVE

Performance, Re-performance, Teatro-Música, Arquivística Histórica, Musicologia

ABSTRACT

Productions belonging to the performative genre of music theatre in Portugal composed since 1970 present numerous challenges with regard to their preservation, especially in the context of the archive. Part of the music theatre documentation is dispersed among various institutions and personal collections. These works are based on idiosyncratic languages and unconventional performative practices, which need to be identified and systematised. It is often necessary to turn to the agents involved in these performances (composers, performers, directors, sound technicians, light designers, among others) to understand aspects of the performance that are intrinsic to the creation process, which cannot be uncovered from the documentation and, also, understand the relationships between the existing documentation. This is the great challenge currently facing musicologists and archivists, and only through collaborative work between these two areas of knowledge will it be possible to archive and reactivate music theatre. In this article, I propose to discuss the concepts of performance and re-performance, from the perspective of Diana Taylor, to understand the feasibility of safeguarding performance in the digital archive.

KEYWORDS

Performance, Re-performance, Music Theatre, Historical Archivist, Musicology

ARQUIVAR E REATIVAR O TEATRO-MÚSICA PORTUGUÊS

DEBATER OS CONCEITOS DE PERFORMANCE, RE-PERFORMANCE E PRESERVAÇÃO DE PERFORMANCE

A *performance* apenas foi reconhecida como meio de expressão artística independente ao longo da década de 70 do século XX. De acordo com Diana Taylor, “performances function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity through reiterated, or what Richard Schechner has called ‘twice-behaved behavior’” (Taylor, 2003: 3) [as *performances* funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo conhecimento social, memória e um senso de identidade por meio do que Richard Schechner chamou ‘comportamento duplamente vivenciado’ (tradução da autora)].

Taylor e outras personalidades como a musicóloga Hannah Bosma e a artista Marina Abramovic defendem a repetição de *performances* como um modo de manter vivas ou preservar estas produções. Esta perspectiva levanta questões relativamente ao conceito de *re-performance* e à forma como se trata a documentação de uma obra performativa, com o intuito de a repor em cena. Por exemplo, o conceito de reativação da *performance* está ligado à noção de transmissão e transcrição, no sentido em que são analisados os artefactos e o seu potencial de transmissão e representação, bem como as estratégias de transcrição por meio de práticas científicas e artísticas.

Porém, segundo Irene Müller, a transcrição de *performances* inclui vários métodos, como reencenações, *re-performances* e outras estratégias de apropriação em formatos artísticos (2015: 22). A autora reflete ainda que tais “métodos geram diferentes formas e níveis de intensidade de transmissão: desde a fidelidade histórica ao ‘original’ em reconstituições, à tradução interpretativa numa *re-performance*, e até mesmo reescrita ou transformação numa obra artística” (Müller, 2015: 22). Müller faz também referência às autoras Sigrid Schade e Silke Wenk, na medida em que estas argumentam que as práticas performativas de transmissão são sempre baseadas em práticas de repetição, e que a repetição significa um desvio do “original” (Müller, 2015: 22). As reencenações repetem momentos históricos que foram arquivados, substituindo memórias “falsas” por experiências individuais, através da experiência direta – muitas vezes física – da história (Arns/Horn, 2007: 7).

Por outro lado, a *re-performance* desafia a autenticidade do arquivo, mas também lança um olhar sobre a política de construção de memórias do passado (Schultz, 2013). A ideia de repetição de uma *performance* (ou *re-performance*) é problemática e, em obras performativas

constituídas por documentos de natureza heterogénea, obras idiossincráticas ou não-convencionais, essa questão reveste-se de um significado muito mais profundo, sobre o qual é pertinente refletir. Consistindo a *re-performance* na repetição de uma *performance* (considerada como um ato único), que aconteceu num outro tempo e num outro local, com outros intervenientes e com outro público, põe-se em causa a intenção do autor.

Diana Taylor começa por questionar se a preservação da *performance* é de facto possível, sendo esta “intangível” e “efémera”. No seu artigo “Performance and Intangible Cultural Heritage” (Taylor, 2008), reflete sobre a definição do conceito *Intangible Cultural Heritage* (ICH), homologado pela UNESCO, em 2003, durante a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, que refere o seguinte:

the “Intangible Cultural Heritage” means the practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity. For the purposes of this Convention, consideration will be given solely to such intangible cultural heritage as is compatible with existing international human rights instruments, as well as with the requirements of mutual respect among communities, groups and individuals, and of sustainable development (*apud* Taylor, 2008: 95).

A autora aponta limitações à definição da UNESCO, sugerindo que esta converge mais para as práticas do que para os programas anteriores e omite interpretações, por não considerar quem transmite e perpetua estas práticas (Taylor, 2008: 95). Além disso, a autora refere que as próprias práticas não são claramente definidas. Na realidade, Taylor levanta questões sobre aquilo que é importante preservar: se as práticas históricas convencionais ou a evolução do seu estado atual.

Por outro lado, há dúvidas sobre como acompanhar as mutações dessas práticas históricas e a sua configuração atual. Para Taylor, as *performances* acontecem num local específico e o seu significado resulta de um contexto no qual a ação tem lugar. Por essa razão, as *performances* não podem ser deslocadas sem que primeiro sejam recontextualizadas. Caso contrário,

the ‘here’ and ‘now’ of performance, the body memory of those performing, the meaning of the interaction between performers and participants/spectators became something else – a disembodied, abstract and universally intelligible cultural product in the language of protection and preservation (Taylor, 2008: 94).

Para contrariar essa tendência, Taylor propõe um olhar sobre a compreensão e a preservação da prática da *performance*, assente na prática e não na sua conversão em manuais (Taylor, 2008: 101), pois os atos corpóreos são repetidos, citados, emprestados e transformados por outros *performers* (Taylor, 2008: 94).

A IDEIA DE RE-PERFORMANCE NA OBRA DE MARINA ABRAMOVIC

A respeito da ideia da repetição de uma *performance*, irei refletir sobre a opinião de Diana Taylor, debatida em “Saving the ‘Live’? Re-performance and Intangible Cultural Heritage” (2016), sobre a abordagem e a utilização do conceito de *re-performance* na obra de Marina Abramovic.

Neste artigo, a autora questiona se “(...) specific performances (or ICH, ‘intangible cultural heritage’) can be kept alive, separated from their moment of knowing and being, and safeguarded, and performed for other audiences at another moment” (Taylor, 2016: 149) [(...) *performances* específicas (referindo-se ao Património Cultural Imaterial) podem ser mantidas vivas, separadas do seu momento de conhecimento e de existência, e salvaguardadas e interpretadas para outras audiências em qualquer momento (tradução da autora)].

Através desta noção, Taylor procura responder à pergunta “How does the now of one particular performance extend beyond its own initial temporality and context?” (Taylor, 2016: 149) [Como é que o agora de uma determinada *performance* se estende para além da sua própria temporalidade e contexto inicial? (tradução da autora)].

A autora analisa dois projetos: a já referida Convenção da UNESCO para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, de 2003, e a *performance The artist is present*, de Marina Abramovic, apresentada no MoMA, em 2010.

Quando escreveu o livro *The archive and the repertoire* (Taylor, 2003), a autora demonstrava ainda inquietações sobre o significado do

conceito de *performance*. Segundo a autora, no que respeita aos documentos, os arquivos consideravam os livros, as gravações e a cultura material como materiais estáveis, enquanto as práticas corporificadas, como a dança, a música e o teatro, que são performativas, eram consideradas atos corpóreos e em constante mutação.

Para Taylor, esta legitimação sugerida pelos arquivos levou a que se entendesse que a melhor forma de salvaguardar estas práticas seria transformá-las em algo que elas não são, como, por exemplo, fotografias, gravações e outras categorizações que correspondem a documentação primária, mas que os arquivos consideram como material estável.

Na opinião de Taylor, produzir uma gravação de uma *performance* não é o mesmo que a *performance*, embora a gravação de uma *performance* seja útil para a documentar e a tornar visível. Mas, tal como defende Taylor, a *performance* só pode manter-se viva se for repetida; logo, fotografias e gravações não servem o propósito. A autora argumenta que a dança, os rituais, a música, o teatro, entre outros – expressões artísticas que implicam a ação do corpo humano, energia, virtuosismo, intenção – não podem ser objetificados e fixados em gravações, porque o seu significado resulta sempre do contexto em que estas *performances* aconteceram e acontecem.

Também a ideia de preservação da “aura”, termo amplamente debatido no ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1936), de Walter Benjamin, reflete preocupações com a obra e a sua reprodução. O argumento deste ensaio é resumido pelo compositor Carlos Alberto Augusto, que diz: “a presença física do original de uma obra de arte é o requisito prévio que determina a sua autenticidade. A reprodução técnica permite hoje ultrapassar a esfera da autenticidade porque coloca o objeto de arte fora do ambiente dentro do qual

o objeto foi criado (...) a reprodução é independente do original a reproduzir” (Augusto, 1991). Na minha perspetiva, Benjamin está a dizer que o processo de reprodução técnica retira a aura à obra de arte.

Quando Marina Abramovic (considerada a avó da *performance*) produz as suas *performances* nos anos 70 do século XX, a artista não estava propriamente preocupada com a reprodutibilidade das mesmas. Possivelmente, esta falta de preocupação por parte de Abramovic deve-se a ideias preconcebidas de que a “repetição de uma *performance* (ou a *re-performance*) torná-la-ia numa outra obra, pois esta seria apresentada num outro tempo, num outro local e para um outro público” (Taylor, 2016: 149). Logo, a noção de *re-performance* surge depois de eventos como a retrospectiva da obra de Abramovic.

Contudo, esta noção tem gerado alguma controvérsia, porque, segundo autores como Taylor, há uma quebra da essência do tempo da *performance*, ou seja, não é suposto repetir aquilo que se considera ser um ato único. Por isso, questiona se todas as repetições de *performances* devem ser consideradas como *re-performance* e se é de facto possível diferenciar uma *re-performance* de uma *performance* (Taylor, 2016: 153). É na sequência de todas estas inquietações que Taylor faz menção às *re-performances* de Marina Abramovic, dando alguns exemplos concretos.

Na *performance The artist is present*, exibida em 2010, Marina Abramovic está à mesa, sentada numa cadeira, imóvel e em silêncio durante 736 horas, enquanto pessoas do público se vão sentando numa cadeira, uma de cada vez, diante da artista e olhando-a fixamente nos olhos o tempo que conseguirem. *The artist is present* é a repetição de uma *performance* dos anos 80 do século XX intitulada *Night sea crossing*^[1]. Nesta última, Abramovic e Ulay, artista e seu companheiro da altura,

sentavam-se em duas cadeiras de frente um para o outro, imóveis, olhando-se fixamente nos olhos e em silêncio, sem comer e por tempo indeterminado. Na *performance The artist is present*, Abramovic considera que o público se torna um elemento integrante da obra, pois, apesar de ela estar presente, é o público que constrói a *performance* (Coelho, 2018: 7).

Porém, é precisamente aqui que reside a controvérsia da ideia de *re-performance*, porque a participação do público na *performance Night sea crossing* era muito diferente, isto é, este não tinha um envolvimento direto na *performance* e atuava apenas como observador, o que mostra uma transformação do contexto da *performance*. Voltando novamente às inquietações de Taylor, havendo uma mudança de paradigma relativamente à intervenção do público, que muda completamente o contexto da *performance* original, devemos considerar *The artist is present* uma *re-performance*? Não será *The artist is present* uma nova *performance*?

Noutras situações particulares, e sobretudo porque Abramovic em muitas das suas *performances* originais punha a sua própria vida em risco, as *performances* da artista são gravadas em vídeo e novamente apresentadas ao público. Um exemplo concreto é a instalação *Spirit house*^[2], exposta nas Carpintarias de São Lázaro, em Lisboa, entre 15 de março e 28 de abril de 2019. Nesta exposição, são exibidas

← [1] Uma *performance* apresentada vinte e duas vezes, entre 1981 e 1987, e que teve lugar em diferentes pontos do mundo. Disponível em: <http://pomernanz-collection.com/?q=node/39> (consultado a 27 de janeiro de 2024).

[2] Instalação composta por cinco vídeos que dialogam entre si, nos quais Marina Abramovic se apresenta em diferentes *performances* perante a câmara: “Dissolução”, “Insónia”, “Luminosidade”, “Conhecimentos sonolentos” e “Almas perdidas”. Disponível em: <http://bocabienal.org/en/evento/spirithouse/> (consultado a 4 de fevereiro de 2024).

gravações de *performances* originais de Abramovic, porém o seu contexto é totalmente diferente, bem como a interação com o público.

Tal como Taylor sugere, podemos transmitir o património, mas não devemos transformá-lo e, nesse sentido, *The artist is present* corresponde na realidade a uma outra *performance*. Ainda aludindo à autora, a ideia de *re-performance* nestas retrospectivas de Abramovic cessa a iterabilidade^[3] (Taylor, 2016: 158), e seria precisamente essa iterabilidade que manteria as suas *performances* vivas.

Assim, Abramovic reformula a *performance* como uma partitura, mas interrompe a iteração, que é a implicação mais significativa da partitura (Taylor, 2016: 158). Tal significa que, apesar de a *performance* original ser visível e estar intacta, a sua *re-performance* não se concretiza, pois não é repetida ao vivo. Pelo contrário, é transmitida por meio de fotografias ou vídeos, desintegrando-se totalmente da conceção original, e, nesse sentido, torna-se uma nova *performance*.

Taylor lembra que, enquanto nas décadas de 60 e 70 do século XX, a obra de Abramovic se referia ao efémero, ousado, ou não autorizado, a retrospectiva de hoje parece-lhe mais um lance para a sustentabilidade da *performance* por uma artista. Assim, numa outra fase da sua carreira, a artista apresenta a clara noção de que um filme, um vídeo, fotografias ou outro tipo de gravações podem documentar a sua obra e torná-la visível, mas não a podem manter viva (Taylor, 2016: 158), uma vez que visionar um vídeo, assistir à *performance*, ou a um espetáculo ao vivo, são experiências completamente diferentes.

[3] Neste contexto, a iterabilidade é entendida como a ação ou um processo de repetição, portanto a capacidade de um ato poder ser repetível em diferentes contextos numa *performance*.

Para Taylor, as *re-performances* de Abramovic, feitas por artistas que a própria prepara, têm, aparentemente, a mesma forma, mas a sua nova estrutura e o seu novo contexto esvaziam o seu significado original. Ainda segundo Taylor, a *re-performance* feita a partir de fotografias e reproduções em vídeo, dentro da lógica da circulação cultural e económica, não pode ser vista como o futuro da *performance*, pois acaba por fixar a *performance*, quando esta deve ser repetida ao vivo para permanecer viva.

Taylor argumenta, “two elements, it seems to me, distinguish re-performance from other forms of restagings: the action from the past is encapsulated and re-enacted in the present with exactness” (2016: 159) [dois elementos distinguem a *re-performance* de outras formas de reconstituição da obra: a ação do passado é encapsulada e reencenada, no presente, com exatidão (tradução da autora)], embora num outro local, num outro momento, com outros *performers* e para outro público, mas mantendo a sua autenticidade e sendo fiel à intenção do autor, sem alterar o seu contexto, ou tornar-se-á uma nova *performance*.

Também Hannah Bosma reflete sobre a possibilidade de manter vivas as *performances*, alinhada com a perspetiva de Taylor. Esta refere-se à ideia de preservação como *performance*, argumentando que as obras de carácter interdisciplinar, que constituem *performances* e combinam diversos meios tecnológicos (e.g., sons eletroacústicos, sons acústicos, luz), só poderão sobreviver através de *re-performances*, ou de novas reconstituições: “(...) the only way for music to survive is by keeping it alive, in and through living, experiencing, thinking and practising bodies, based on traces of the past, enduring and vulnerable, effecting identity and change” (Bosma, 2017: 235) [(...) a única forma de a música poder sobreviver é mantê-la viva, dentro e através da vivência, experiência e pensamento dos corpos praticantes,

baseada em traços do passado, duradouros e vulneráveis, resultando na identidade e mudança (tradução da autora)].

No fundo, Taylor e Bosma partilham a mesma opinião, ao questionar se a *performance* poderá ser salvaguardada, na medida em que é vista como um ato único, pensada como “intangível” e “efémera”^[4].

A IDEIA DE REPETIBILIDADE DA PERFORMANCE

A representação de uma *performance* musical e o seu deslocamento através da repetição é uma questão que pretendo também debater, considerando o ponto de vista de Jacques Derrida, que é neste artigo discutido através dos textos de Simon Wortham, Niall Lucy, Marcel Cobussen e Jean-François Lyotard, na medida em que estes propõem a sua aplicação à *performance* musical.

Segundo Wortham, para Derrida a noção de performativo depende da ideia de iterabilidade do performativo. Esta última constitui-se por frases que descrevem uma determinada realidade, mas também modificam essa realidade descrita em termos sociais. Derrida defende que cada repetibilidade ou iterabilidade é potencialmente transformativa e, na sua opinião, essa deve ser a lógica da repetibilidade (Wortham, 2010: 78).

[4] Partes desta secção baseiam-se em discussões refletidas na minha tese de doutoramento, intitulada “A música já não pode viver sozinha”: da interação rumo à identidade na obra de Constança Capdeville (2020), <http://hdl.handle.net/10362/96663> e no meu artigo “Music, performance, and preservation: insights into documentation strategies for music theatre works” (2021).

Já Cobussen refere que, para Derrida, o ato de escrever, e a inteligibilidade desse texto, convoca um “outro”, que é suscetível de dar ao texto uma nova interpretação. Portanto, a heterogeneidade de um texto origina-se na releitura, na repetição (Cobussen, 2002: 7), associada à memória, por meio de um tipo de repetição. Por um lado, todo o texto é capaz de ter repetibilidade; por outro, o leitor (ou o ouvinte, ou o intérprete) deve fazer um esforço ativo e ter a capacidade de ver o “outro” na repetição e de participar no ato de alteração.

De acordo com Lucy, Derrida dá como exemplo prático o simples ato de tirar um café, e diz “each coffee is singular, unique, unlike the others (the second cup is not the first and so on), but each one is also an instance of the same, the general, the others that it resembles and to which it belongs” (Lucy, 2004: 59) [cada café é singular, único, diferente dos outros (o segundo copo não é o primeiro e assim por diante), mas cada um é também uma amostra do mesmo, do geral, dos outros a que se assemelha e aos quais pertence (tradução da autora)].

Deste modo, é o próprio contexto que torna a repetibilidade transformativa, isto é, o singular é sempre repetível, é iterável, uma vez que cada repetição inevitavelmente se altera. O mesmo ocorre com cada assinatura (marca da identidade), que apenas se torna válida mediante a sua inscrição numa determinada hora ou num determinado lugar. E também acontece com a *performance*, ou seja, quaisquer formas artísticas, que envolvem o corpo humano (seja dança, ritual, música, teatro), “estão sempre *in situ* e os seus significados dependem do contexto em que as ações decorrem” (Taylor, 2016: 152). No entanto, é através da repetibilidade que se pode perpetuar a *performance* musical, para que esta não seja esquecida. A *re-performance* tem implícitas noções de autenticidade, originalidade, historicidade, revisão cuidada e acessibilidade (Taylor, 2016: 154).

A deslocação da obra musical através da repetição foi também recontextualizada no panorama da criação artística pós-moderna (relativa à música) por Lyotard. No ensaio “God and the puppet” (1992), Lyotard descreve a sua noção de repetição musical fundamentando-se nas premissas de Derrida, no que concerne a aspetos essenciais como a identidade musical de uma frase, um acorde, ou um motivo rítmico. Lyotard defende que, numa composição, a organização desses aspetos musicais é continuamente modificada através da iteração de outros eventos musicais (sendo os métodos tradicionais de variação e transposição apenas casos especiais desses processos iterativos).

Lyotard refere que a “repetição é um problema de tempo” (1992: 153), assim como a música, mas também a matéria sonora. Para Lyotard, cada *performance* de uma estrutura musical tem uma “singularidade” tímbrica que a distingue de outras exemplificações da mesma estrutura.

Num outro ensaio, intitulado “Obedience”, Lyotard sugere que a vanguarda musical do século XX seja entendida como a libertação gradual do material musical, em consequência do aumento do domínio técnico e científico (Lyotard, 1992: 166). Considera que, nos séculos anteriores, a audição era limitada aos timbres impostos pelos instrumentos musicais, que as durações e os ritmos eram medidos pelo contraponto e pelo tempo, e que as alturas eram definidas por modos e escalas, sendo assim com tudo o que poderia ser atribuído ao aspeto formal e iterativo/repetitivo da música (Lyotard, 1992: 168).

Uma sequência de desenvolvimentos artísticos, científicos e tecnológicos muda o paradigma musical, fazendo com que essa realidade auditiva, anteriormente confinada aos instrumentos musicais, passe a ser cada vez mais irrelevante a partir do momento em que são incorporados sons eletrónicos.

A prática musical da vanguarda explora as possibilidades profusamente desenvolvidas para a manipulação de parâmetros acústicos, a fim de tornar o ouvido mais obediente à matéria auditiva, para esta soar na sua singularidade. Embora a repetibilidade seja suscetível de ser transformativa e de adquirir outras interpretações, sendo, portanto, uma iteração que ocorre em diferentes contextos, ela permite perpetuar a *performance* musical porque estará associada à memória e à transmissão, tal como refletiu também Taylor (2016) relativamente à sua perspetiva sobre a *re-performance*^[5].

A DOCUMENTAÇÃO DE OBRAS PERFORMATIVAS

De acordo com Diana Taylor, há vários mitos presentes no arquivo. Um desses mitos, refere, é que o arquivo não é mediado e, portanto, os objetos ali depositados podem significar algo fora do enquadramento do próprio ímpeto arquivístico. O que torna um objeto arquivístico é o processo pelo qual ele é selecionado, classificado e apresentado para análise. Outro mito, segundo Taylor, é que o arquivo resiste à mudança, à corruptibilidade e à manipulação política. De facto, materiais individuais, como livros, evidências de DNA, identificações por meio de fotografias, podem aparecer ou desaparecer misteriosamente do arquivo. Porém, o repertório representa a memória incorporada: *performances*, gestos, oralidade, movimento, dança e canto. Segundo a autora, todos esses atos são geralmente considerados conhecimentos efémeros e não reproduzíveis (Taylor, 2003: 19-20).

[5] Este capítulo parte de ideias debatidas anteriormente na já referida tese de doutoramento “A música já não pode viver sozinha”: da interação rumo à identidade na obra de Constança Capdeville (2020).

Um outro aspeto a ter em conta no arquivo é o conhecimento do objeto que pretendemos preservar, nesse sentido é relevante considerar o conceito de história, tal como é refletido num outro ensaio de Walter Benjamin (1940). Segundo este,

the historical materialist cannot do without the concept of a present which is not a transition, in which time originates and has come to a standstill. For this concept defines precisely the present in which he writes history for his person. Historicism depicts the 'eternal' picture of the past; the historical materialist, an experience with it, which stands alone [o materialista histórico não pode prescindir do conceito de um presente que não é uma transição, no qual o tempo se origina e paralisa. Pois este conceito define precisamente o presente em que ele escreve a história da sua pessoa. O historicismo retrata a imagem 'eterna' do passado; o materialista histórico, uma experiência com ele, que permanece isolada (tradução da autora)].

Quando se fala de documentação de obras performativas, no contexto da música contemporânea, por exemplo, é importante distinguir três abordagens: a da musicologia, a da biblioteconomia e a da arquivística histórica. Ao debruçarmo-nos sobre estes campos do conhecimento, verifica-se que os instrumentos de trabalho são diferentes.

A musicologia, em traços gerais, dedica-se ao estudo da música, em todas as suas formas, expressões, usos, prismas e objetivos. No contexto da música contemporânea, pela natureza heterogénea dos recursos utilizados (e.g., partituras gráficas, esboços, gravações, música computadorizada etc.), o musicólogo é, segundo Alain Bonardi, simultaneamente um ouvinte e um compositor, porque para analisar a música tem de a rescrever, socorrendo-se de várias ferramentas (Bonardi, 2000: 13).

Em termos gerais, a biblioteconomia ocupa-se da organização, gestão e disponibilização de acervos de bibliotecas, assim como da bibliografia como a atividade de geração de produtos que indicam os conteúdos dos documentos, independente dos espaços institucionais em que estes se encontram^[6]. A biblioteconomia relaciona-se conceptual e historicamente com a documentação e as ciências da informação.

Como esclarecem Maria de Lurdes Rosa e Rita Sampaio da Nóvoa,

'Arquivística Histórica' visa estudar a produção informacional das instituições e a sua transformação em documentos e arquivos, na História, tendo em conta a produção de informação social em contexto, a sua 'documentalização', e as múltiplas faces que os 'arquivos' podem ter (usando por exemplo o conceito de 'práticas arquivísticas') (Rosa/Nóvoa, 2018: 100).

As autoras salientam ainda que a abordagem da arquivística histórica procura complementar

os arquivos existentes com informações reunidas em fontes diversas (...), caracteriza historicamente as instituições e constrói modelos de cariz orgânico para o tratamento da documentação existente; analisa a forma como arquivavam e usavam a informação arquivada, conferindo-lhe importância social; contextualiza estas práticas e interpreta o seu significado; segue todo o percurso da informação e procura compreender as mutações a que o tempo a sujeitou; enfim, almeja responder a questões historiográficas mais amplas (Rosa/Nóvoa, 2018: 100).

[6] Para mais informações, consulte-se: <https://portaldobibliotecario.com/biblioteconomia/relacoes-historicas-entre-biblioteconomia-documentacao/index.html> (consultado a 3 de janeiro de 2024).

Tendo em conta os três campos acima definidos, colocam-se as questões: será mesmo exequível encontrar instrumentos que auxiliem a descrição da documentação do ponto de vista da arquivística, permitindo a interoperabilidade? Como deverá proceder um arquivista quando tem perante si documentação de obras performativas? Ao tomar-se contacto com a bibliografia sobre o tema, percebe-se que os arquivos de música carecem ainda de alguma fundamentação teórica a nível internacional, mas principalmente a nível nacional.

A documentação de obras performativas no âmbito da música contemporânea precisa da abordagem arquivística, tendo em conta o utilizador, mas precisa também de abordagens musicológicas. Considera-se necessário que nessa abordagem interdisciplinar se proponham algumas definições e conceitos e que sejam apresentadas experiências de trabalho no campo. Desta forma, por um lado, os profissionais da informação serão mais eficientes e eficazes na resposta aos utilizadores específicos, e, por outro, desenvolver-se-á trabalho no âmbito de uma arquivística igualmente mais específica.

Em arquivos pessoais, os principais perigos são: o seu carácter dispersivo (uma vez que alguns documentos se encontram fora da coleção principal, à guarda de *performers*, amigos ou familiares); ou, eventualmente, o facto de poderem estar em instituições que não procedem ao seu tratamento documental, logo, o acesso à documentação, por exemplo, por parte de investigadores, torna-se mais difícil.

Um arquivo tem como principais funções: a acumulação de conhecimento histórico (documentos); as provas (evidências) de um curso de evento; a memória (individual e coletiva); e a aquisição, preservação, organização e disponibilização de registos únicos.

Há três conceitos básicos que é preciso entender dentro de um arquivo: 1) os documentos históricos, que podem ser todo o tipo de material produzido numa determinada época que nos ajude a identificar e relembrar factos históricos, políticos, artísticos e sociais relevantes, podendo estes ser escritos, iconográficos, materiais, visuais, sonoros e orais; 2) um documento (ou registo) que inclui toda a informação em linguagem natural ou convencional registada em qualquer suporte (papel, pergaminho, som, imagem, entre outros), independentemente das suas características específicas; e 3) um documento de arquivo, que corresponde à informação registada em qualquer suporte, produzida, recebida e conservada por uma instituição, pessoa ou família, no desenvolvimento e desempenho das suas atividades e competências.

Quanto aos princípios arquivísticos, uma questão fundamental é o respeito pela ordem original (manter os registos pela mesma ordem em que estes foram criados, recebidos, arquivados ou usados).

É também importante procurar evidências de um arranjo pré-existente, feito pelo criador, e, ainda, preservar as relações existentes entre os registos e respeitar o contexto no qual estes foram criados. Por exemplo, quando se trata um arquivo pessoal, é importante sermos fiéis à documentação, permitindo que esta continue a traduzir as várias relações que nela existem. Essa é uma das mais aliciantes particularidades deste tipo de arquivo: tentar (e conseguir) perceber como pensava e vivia quem produziu e/ou acumulou um determinado conjunto de documentos e, em última instância, como o produtor de informação encarava o seu próprio arquivo.

ARQUIVAR E REATIVAR O TEATRO-MÚSICA

O género performativo teatro-música associado a nomes como Luciano Berio, Luigi Nono, John Cage, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, Heiner Goebbels, Georges Aperghis, Sylvano Bussotti, György Ligeti, Constança Capdeville, Carlos Alberto Augusto e António Sousa Dias, entre outros, ainda não foi devidamente pensado do ponto de vista da arquivística histórica. A maioria dos escritos de teatro-música conjectura sobre questões estilísticas, análise musical, convenções de *performance*, relações com a tradição ou a relação dos compositores com a sociedade (Ferrari, 2016; Adlington, 2019; Tortora, 2020).

Muitas vezes, os compositores produzem documentação em estreita colaboração com os intérpretes, com notas específicas para estes, e muitos documentos estão sob sua custódia. Assim, a reposição de teatro-música implica fazer uma “musicologia arqueológica” das obras, reunindo documentos dispersos e compreendendo interações mútuas (Magalhães, 2022).

O teatro-música é uma síntese de várias artes performativas (como a música, o teatro e a dança) e uma combinação de documentos provenientes de fontes heterogéneas, sendo constituído por música, cenários, movimento, texto, eletroacústica, imagens, adereços, luz, *software*, entre outros), resultando geralmente de uma estreita colaboração entre compositores e *performers*.

A maioria da documentação de teatro-música está dispersa por vários arquivos e, em muitos casos, já não é fácil recuperá-la. Há aspetos da *performance* que são ocultos, por falta de elementos, pois trata-se

de notação idiossincrática e não-convencional, que, juntamente com a obsolescência dos suportes (e.g., fitas magnéticas) e a falta de sistematização da informação, dificultam ainda mais a sua eventual reposição em cena.

A importância de refletir sobre as principais limitações presentes na recuperação de obras de teatro-música que materializam diferentes meios constitui um desafio para musicólogos e arquivistas, tal como foi acima referido.

A investigadora Andreia Nogueira, num inquérito que fez a compositores portugueses ligados à música contemporânea sobre as práticas de preservação dos seus arquivos pessoais, averiguou se estes faziam a documentação dos seus processos criativos e concluiu que apenas uma pequena percentagem o fazia (Pires *et al.*, 2018: 7). Alguns destes referiram mesmo que seria útil poder fazer este trabalho com o auxílio de especialistas, nomeadamente arquivistas, pois sentiam-se desamparados neste processo.

CONCLUSÃO

Dada a sua complexidade, as obras de teatro-música levantam problemas relativamente ao seu arquivamento. É essencial considerar estes problemas porque, por um lado, muitos dos documentos estão dispersos por arquivos institucionais e pessoais, logo, faltam elementos. Por outro lado, as linguagens são idiossincráticas e não-convencionais; há aspetos de terminologia e performativos ainda por definir; é necessário tratar os documentos, incluindo gravações áudio analógicas que estão obsoletas, entre outros.

Para compreender estas obras numa perspetiva holística, é necessário fazer uma “musicologia arqueológica”, quase como montar as peças de um *puzzle*. Além disso, toda esta informação deve ser relacionada no contexto do arquivo para que a organização dessas obras faça sentido.

É necessário criar narrativas entre as várias camadas, tal como sugerido pela arquivística histórica, e relacionar essa informação. As próprias instituições, não conhecendo estas obras e não tendo conhecimentos específicos para abordar questões de *performance*, têm dificuldade em descrever determinados aspetos e em relacionar toda a informação, pois isto requer um trabalho de descrição e documentação feito por especialistas, como musicólogos.

Assim, é essencial buscar possíveis representações (normas) adequadas a este tipo de documentação, para que possamos articular os vários documentos (texto, áudio, imagem, música, objetos, entre outros), nomeadamente no arquivo digital.

O objetivo não é canonizar as obras, mas sim tratá-las, documentando e relacionando a documentação existente e intrínseca a cada obra, para que possamos compreendê-la numa perspetiva holística, pois só assim estas obras poderão ser reativadas.

+++



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLINGTON, Robert (ed.) (2019), *New music theatre in Europe: transformations between 1955–1975*, London, Routledge. doi:10.4324/9780429451669.

ARNS, Inke / Gabriele Horn (2007), *History will repeat itself: strategies of re-enactment in contemporary (media) art and performance*, Dortmund and KW, Berlin, Hartware MedienKunstVerein.

AUGUSTO, Carlos Alberto (1991), “A aura de Walter Benjamin na era digital”. Disponível em: <https://carlosalbertoaugusto.org/Artigos/aura.html>, consultado a: 21/04/2024.

BENJAMIN, Walter (1940), “On the concept of history”. Disponível em: <https://www.marxists.org/reference/archive/benjamin/1940/history.htm>, consultado a: 21/04/2024.

BONARDI, Alain (2000), “IR for contemporary music: what the musicologist needs”, in *Proceedings of the First Annual International Symposium on Music Information Retrieval (ISMIR 2000)*. Disponível em: http://ismir2000.ismir.net/papers/invites/bonardi_invite.pdf.

BOSMA, Hannah (2017), “Canonisation and documentation of interdisciplinary electroacoustic music, exemplified by three cases from the Netherlands: Dick Raaijmakers, Michel Waisvisz and Huba de Graaff”, *Organised Sound*, 22.2, pp. 228–237. doi:10.1017/S1355771817000139.

COBUSSEN, Marcel (2002), “Deconstruction in music: the Jacques Derrida-Gerd Zacher encounter”, *Thinking Sounds*, pp. 1–9. Disponível em: https://cobussenma.files.wordpress.com/2011/10/derrida_zacher_encounter.pdf.

COELHO, Alexandra Prado (2018), “Toda a nudez será castigada”, *Ípsilon* (Suplemento integrante da edição n.º 10.422 do *Público*), novembro 2, pp. 4–8.

FERRARI, G. (ed.) (2016), *Le théâtre musical de Luciano Berio. Tome 1, De Passaggio à La vera storia*, Paris, L’Harmattan.

LUCY, Niall (2004), *A Derrida dictionary*, New Jersey, Blackwell Publishing.

LYOTARD, Jean-François (1992), *The inhuman: reflections on time*, Geoff Bennington and Rachel Bowlby (trans.), Stanford, Stanford University Press.

MAGALHÃES, Filipa (2020), “A música já não pode viver sozinha”: da interação rumo à identidade na obra de Constança Capdeville, Tese de Doutorado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. <http://hdl.handle.net/10362/96663>.

— (2021), “Music, performance, and preservation: insights into documentation strategies for music theatre works”, *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 18.3, pp. 316–340. doi:10.1080/14794713.2021.1974726.

— (2022), “Musicological archaeology and Constança Capdeville”, *TDR: The Drama Review*, 66.3, pp. 4–77. doi:10.1017/S1054204322000302.

MÜLLER, Irene (2015), “Performance art, its documentation, its archives”, *Revista de História da Arte*, série w, 4, pp. 115–123. https://institutodehistoriadaarte.com/RHA_W_4.pdf.

PIRES, Isabel / Filipa Magalhães / Andreia Nogueira (2018), “Preservation and technological obsolescence: Portuguese contemporary musical heritage in perspective”, *Journal of New Music Research*, 47(4), pp. 355–364. doi:10.1080/09298215.2018.1486433.

ROSA, Maria de Lurdes / Rita Sampaio da Nóvoa (2018), “Arquivística histórica e arquivos de família, entre história e ciência arquivística: reflexões sobre um percurso científico e académico”, *Revista Portuguesa de História*, t. XLIX, pp. 85–98. doi:10.14195/0870-4147_49_4.

SCHULTZ, Laura Luise (2013), “The archive is here and now: reframing political events as theatre”, in Gunhild Borggreen / Rune Gade (ed.), *Performing archives/archives of performance*, Chicago, The Chicago University Press/ Museum Tusculanum Press, pp. 199–217.

TAYLOR, Diana (2003), *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*, Durham, Duke University Press.

— (2008), “Performance and Intangible Cultural Heritage”, in Tracy C. Davis (ed.), *The Cambridge companion to performance studies*, New York, Cambridge University Press, pp. 91–104.

— (2016), “Saving the ‘Live’? Re-performance and Intangible Cultural Heritage”, *Études Anglaises*, 69, pp. 149–161.

TORTORA, Daniela (ed.) (2020), *The theatres of Sylvano Bussotti*, Italy, Brepols.

WORTHAM, Simon Morgan (2010), *The Derrida dictionary*, New York, Continuum International Publishing Group.