

FREDERICO DINIS

A PERFORMATIVIDADE DA MEMÓRIA EM LUGARES RELIGIOSOS

A performatividade da memória em lugares religiosos

Licença: Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0



Título A performatividade da memória em lugares religiosos
Autor Frederico Dinis
Coleção Teologia e Estudos de Religião

© Frederico Dinis
© Universidade Católica Editora

Capa Inês Castel-Branco
Revisão Editorial Patrícia Feio
Paginação Magda M. Coelho
Impressão e Acabamento
Depósito Legal 528109/24
Tiragem 300 exemplares
Data fevereiro 2024

ISBN 9789725410080
eISBN 9789725410141
DOI <https://doi.org/10.34632/9789725410080>

Universidade Católica Editora
Sociedade Unipessoal, Lda.
Palma de Cima 1649-023 Lisboa
Tel. (351) 217 214 020
uceditora@ucp.pt | www.uceditora.ucp.pt

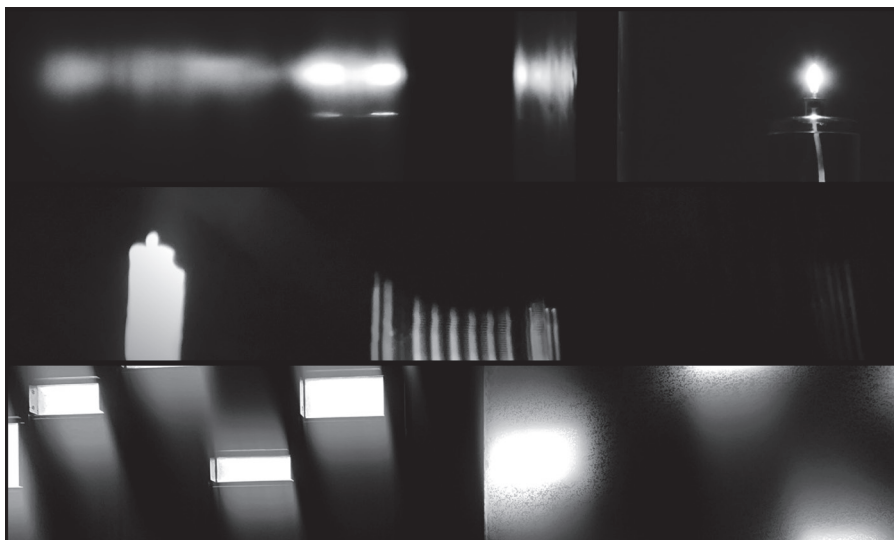
A performatividade da memória em lugares religiosos

Frederico Dinis

Índice

Agradecimentos	11
Prefácio por João Manuel Duque	13
Introdução	15
1. Efeitos de Presença	21
2. Momentos Performativos	27
3. Performatividade da Memória	30
4. Metodologia	33
5. Projetos <i>Site-Specific</i>	37
5.1. <i>a morosidade da espera e do eco</i>	40
5.2. <i>o vagar que agrega e contém</i>	50
5.3. <i>a demora na procura e no encontro</i>	60
Conclusão	70
Posfácio por Joaquim Félix de Carvalho	74
Bibliografia	83

Este livro resulta de uma investigação de pós-doutoramento em Estudos de Religião, intitulada «Performatividade da memória de lugares religiosos através de meios não verbais», desenvolvida no CITER – Centro de Investigação em Teologia e Estudos de Religião da Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, entre setembro de 2022 e julho de 2023. O trabalho foi orientado pelo Professor Doutor João Manuel Correia R. Duque e pelo Professor Doutor Joaquim Félix de Carvalho, a quem agradeço o empenho e a disponibilidade.



A performatividade da memória em lugares religiosos (Frederico Dinis, 2023).

à Ana

Agradecimentos

À minha mulher Ana, por todo carinho, amor e resiliência, fundamentais para que eu me pudesse dedicar ao desenvolvimento deste trabalho.

Aos meus orientadores, Professor Doutor João Manuel Correia R. Duque e Professor Doutor Joaquim Félix de Carvalho, da Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, por toda a ajuda, dedicação e orientação.

À Equipa Responsável do Seminário Conciliar de Braga (Pe. Vítor José Novais, Pe. Joaquim Augusto Félix de Carvalho, Pe. Juvenal Francisco Ferreira Dinis e Pe. Pedro Miguel Mendes de Sousa) e à Equipa Responsável do Seminário de Nossa Senhora da Conceição de Braga (Pe. Mário Martins Chaves Rodrigues e Pe. Rúben João Faria da Cruz), pela disponibilidade e ajuda na preparação, trabalho de campo e apresentação das criações *site-specific* na Capela Árvore da Vida e na Capela da Imaculada, sem os quais este trabalho não poderia ter sido concretizado.

Ao Pe. Fernando Manuel Ferreira da Silva, Pároco da Paróquia de Cedofeita no Porto, e ao Maestro Nuno de Almeida, da *Schola Cantorum* Colegiada de Cedofeita, pela disponibilidade e ajuda na preparação, trabalho de campo e apresentação da criação *site-specific* na Igreja de Cedofeita, sem os quais este trabalho não poderia ter sido materializado.

A todos os que estiveram presentes nas apresentações públicas na Capela Árvore da Vida, na Capela da Imaculada e na Igreja de Cedofeita, pelas diversas contribuições, essenciais para o desenvolvimento deste trabalho.

Ao CITER – Centro de Investigação em Teologia e Estudos de Religião e à Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, pelo ambiente, infraestrutura e auxílio concedido, sem os quais este trabalho não poderia ter sido executado.

Prefácio

A memória é, sem dúvida, um dos elementos fundamentais na constituição das identidades pessoais e comunitárias; ao mesmo tempo que origina identidades precisas, abre-as para um excesso feito de passado, de presente e de futuro. Ou seja, promove e supera, ao mesmo tempo, qualquer tipo de identificação humana, também na sua relação com o mundo não humano, nomeadamente dos objetos e dos lugares. Nisso consiste a sua força performativa, enquanto dinâmica ativa e criativa.

Embora habitualmente se vincule mais explicitamente ao tempo, a força performativa da memória – vinculando e soltando, ao mesmo tempo – é inseparável de certa dimensão ritual do humano, pois é precisamente aí que se articulam de modo especial as identidades e a sua permanente superação, numa espécie de transcendência imanente contínua. E a dimensão ritual do humano, estando fortemente vinculada ao tempo, é inseparável do espaço. É neste ponto concreto que a presente obra revela toda a sua importância: a exploração de certos espaços como lugares de memória performativa, através de uma ritualidade temporal própria.

A dinâmica entre vinculação e superação, ou mesmo rutura, é especialmente explorada na relação entre uma tradição que funda identidades e intervenções temporais que excedem essas identificações. Esta tensão realiza-se, quer por intervenções arquitetónicas que transformam espaços estáveis de tradição, quer por ações (quase) rituais que abrem esses espaços a novas possibilidades. A presente obra de Frederico Dinis reúne variados e valiosos testemunhos dessas intervenções.

O formato final de um interessantíssimo processo de investigação e intervenção conjuga a profunda e rigorosa reflexão teórica sobre os processos em causa – nomeadamente sobre o impacto eficaz das diversas articulações da memória, de forma viva e potente – com uma elaboração artística sumamente

criativa e de elevada qualidade. Uma e outra destas dimensões são agora apresentadas a um público vasto, num livro único e pouco habitual. O leitor terá oportunidade de refletir sobre o dinamismo humano em causa, mas terá sobretudo oportunidade de entrar em contacto com eventos que, em tempos e espaços concretos, levaram a efeito a atualização da dimensão performativa da memória humana, nomeadamente na sua configuração cristã. Ao mesmo tempo e não com menos vigor, pode deleitar-se e deixar-se inquietar com os impressionantes resultados artísticos de todo o processo, nomeadamente em formato fotográfico.

Estamos perante uma obra única, enquadrada em contexto teológico, mas que reconfigura as habituais formas da teologia, seja teórica seja prática, permitindo imaginar novos modos de experiência (também de fé), a partir de uma tradição concreta, mas em abertura a novas formas e novas articulações. Estas lançam o desafio de abrir as identidades, eventualmente fechadas no circuito imune do familiar e do conhecido, para lá de si mesmas, acolhendo o diferente e mesmo o desconhecido. Uma espécie de luz suave que ilumina o visível, conduzindo-o para lá e para cá da visibilidade.

João Manuel Duque

Introdução

O conceito de *performance* pode ser entendido através de diferentes percepções, que resultam de distintas abordagens disciplinares, áreas artísticas ou contextos culturais (Wardrip-Fruin & Montfort, 2003). É devido a esta abertura conceptual e à diversidade de procedimentos criativos que a *performance*, enquanto ação perante uma audiência (Carlson, 2004), apresenta um grande potencial de exploração no qual é fundamentado esta obra, especialmente focado na confluência entre os meios sonoro e visual em espaços religiosos, mnemónicos e sensoriais, como tema de reconhecimento teórico e criativo.

A *performance* tornou-se um ponto de encontro entre artes, em que formas de diálogo não convencionais confluem, numa vontade de desenvolver uma experimentação de fusão dos artistas com uma abordagem intertextual, multissensorial, tecnológica e experiencial do evento (Dinis, 2020). Neste sentido, as *performances* audiovisuais distinguem-se por envolverem estéticas alternativas e serem tecnologicamente inovadoras, por se descentrarem do corpo/*performer* e se expandirem a outros meios, nomeadamente o som e a imagem.

Além desta expansão a outros meios, a *performance* ao vivo é co-construída pela presença corporal de *performers* e espectadores e os momentos performativos podem ter um efeito transformador, dado que os espectadores experimentam a materialidade de uma *performance* ao vivo como um evento efémero (Fischer-Lichte, 2019). Esta materialidade do efémero pode ser também alcançada com a inclusão de meios tecnológicos durante o momento performativo (Bay-Cheng *et al.*, 2015), potenciando assim uma performatividade do som e da imagem, na qual os sons e as imagens negociam o seu significado (Harbison, 2019). Estas experiências com sons e imagens subsistem fundamentais no enquadramento contemporâneo já que se ligam ao conceito de sinestesia enquanto relação entre os sentidos, conceito este que está ainda

mais presente nas práticas audiovisuais devido à capacidade de a tecnologia produzir simultaneamente estímulos para os vários sentidos.

A inter-relação entre os meios sonoro e visual surge assim como artifício para tecer novas possibilidades de construção de sentidos em que as conexões dialógicas podem emergir através das releituras e reinterpretações que induzem o público ao deslocamento para outros contextos a partir da manipulação de sons e de imagens, em que o som segue a imagem ou vice-versa, não se misturando homoganeamente na fruição. O som e a imagem, em confluência, proporcionam uma maior amplitude de possibilidades de inter-relação construindo outras narrativas que, no momento performativo, já não são nem sonoras, nem visuais, mas são ambas, numa materialização de uma efemeridade que é alcançada com a utilização de meios tecnológicos.

Os meios sonoro e visual desenvolvem-se em potencial combinatório expandindo assim conceptualmente a *performance* audiovisual ao vivo. E quando som e imagem captam os dois sentidos ao mesmo tempo num único sentido estético-narrativo, dá-se uma articulação que para além de captar a atenção do espectador o direciona para novas interpretações. Esta discussão sobre qual a capacidade de as *performances* audiovisuais ao vivo promoverem novas interpretações e leituras poéticas das obras levanta um novo conjunto de questões sobre a produção de efeitos de presença por intermédio da mediação tecnológica. Desta forma, é necessário analisar estes territórios e os processos de mediação na produção de efeitos de presença em momentos performativos audiovisuais em lugares religiosos.

Neste sentido, este livro tem como objetivo geral estudar a confluência entre o som e a imagem em lugares religiosos mediante um processo de investigação baseada na prática artística no âmbito da *performance* contemporânea que (i) analisa o papel das *performances* audiovisuais *site-specific* no processo de perceção e apreensão, (ii) reflete sobre os impactos da perceção corporizada do espaço através de uma performatividade da memória em lugares religiosos e (iii) investiga os efeitos que as configurações estéticas e performativas, por meio das quais a religião/religiosidade/crença religiosa é transmitida, têm nas suas manifestações mais individuais em criações artísticas audiovisuais *site-specific*.

Já os objetivos específicos incluem: experimentar conceitos e práticas artísticas *site-specific* interligados com lugares religiosos em *performances* audiovisuais; aprofundar e questionar a criação, produção e apresentação de

performances audiovisuais relacionadas com a especificidade de um «eu» espacial, a promoção de uma cognição incorporada e a potenciação de uma performatividade da memória; potenciar novas metodologias de pensamento crítico e de construção de argumentos para reforçar a metodologia de investigação através da prática artística; contribuir para o reconhecimento do valor de paradigmas de investigação alternativos, em particular, relacionados com a prática artística como investigação.

Para responder a estes objetivos, recorre-se a uma metodologia de investigação através da prática artística que parte do princípio de que a performatividade da memória e a construção de uma narrativa enquanto texto temporal reforçam o papel dos meios sonoros e visuais no contexto das *performances* audiovisuais e durante os momentos performativos. O envolvimento do público foge assim ao lugar-comum da corporeidade quotidiana, diluindo as fronteiras permanentes e partindo da experiência corporal como mote para a transgressão espacial e a construção de um «eu» espacial.

Considerando ainda os objetivos enunciados, este livro foi dividido em cinco partes. Na primeira parte, «Efeitos de Presença», é identificada e discutida a importância da crescente incorporação dos novos *media* e tecnologias nas artes performativas, o que resultou em diferentes formas e práticas artísticas e abordagens teóricas. Para isso são apresentadas diversas visões que refletem a construção de um discurso crítico sobre a questão da presença e as implicações da mediação tecnológica, em que a *performance* aparece interligada a vários meios e processos de mediação. Nesta compreensão da utilização dos novos *media* como estratégia de desconstrução da presença é analisado como esta tem vindo a ser reforçada pela valorização de experiências de presença na *performance*, em que a presença se produz por meio de momentos performativos, ao vivo e mediados. É enfatizado ainda que em criações audiovisuais estas são uma extensão das emoções e dos sentidos no indivíduo, através dos meios, permitindo experienciar sensações que não estariam ao alcance de outra forma.

Na segunda parte, «Momentos Performativos», reflete-se sobre os conceitos de espaço performativo e de tempo na prática performativa de forma a analisar o momento performativo enquanto momento como expressão artística. Interroga-se este momento performativo como expressão em si e enquanto encontro dos *performers*, através da sua obra, com o público e com a sua fruição. São destacadas as condições do espaço que afetam a sua exibição,

nomeadamente em lugares religiosos enquanto espaços que possuem qualidades especiais e intangíveis, defendendo-se que os lugares religiosos são relacionais e contingentes, experimentados e compreendidos de forma diferente por pessoas diferentes, o que promove novas configurações de efeitos de presença e de representação da memória destes.

Na terceira parte, «Performatividade da Memória», é analisado o lugar, como espaço munido de sensações, de afeto e de alusões à experiência vivida e às memórias, enquanto registos vividos que partem de lembranças e que eternizam lugares como referências e passagens. Reflete-se ainda sobre a memória que está estratificada no lugar e inscrita na passagem do tempo, e sobre os efeitos que os lugares têm sobre os pensamentos e interpretações, evidenciando-se ainda a importância de uma performatividade da memória que atua por meio de sons e de imagens.

Na quarta parte, «Metodologia», é apresentado o processo de investigação através da prática artística (*practice-as-research*) seguida neste livro e que é orientada por um «Modelo conceptual de abordagem ao lugar» (Dinis, 2020), que engloba a investigação, a criação, a produção, a apresentação e o arquivo. Trata-se assim de uma sistematização dos processos incluídos na abordagem aos três lugares religiosos, onde foram desenvolvidos os projetos *site-specific*, que se assume como um processo de permanente questionamento já que, ao contrário de outros modelos académicos de investigação, suscita um conhecimento baseado na experiência e na prática desenvolvida pelos artistas (Silva, 2011).

Por fim, na quinta e última parte, é proposta e apresentada a (des)construção do sentido de lugar, numa leitura pessoal sobre a mediação através do som e da imagem, focada na exploração e ilustração de questões centrais na investigação. São igualmente detalhados os três projetos *site-specific* em lugares religiosos, constituídos por narrativas sonoras e visuais que tiveram a sua génese no diálogo, em tempo real, entre o som e a imagem registados nos lugares.

Tendo como ponto de partida este conjunto de práticas artísticas e momentos performativos audiovisuais que foram desenvolvidos no âmbito desta investigação¹, é explorada e aprofundada a confluência entre o som e a ima-

¹ Informação complementar no endereço: <https://fredericodinis.wordpress.com/performance/lugares-religiosos/>. Este *website* apresenta documentação relativa ao processo de investiga-

gem, vinculando e relacionando conceitos, propósitos e coerência de práticas artísticas que recorrem a estes dois meios na reformulação de lugares religiosos, e como as identidades individuais e comunitárias são mediadas e reconfiguradas. Os lugares religiosos são espaços que procuram produzir um lugar de ligação espiritual e reforçar as posições ontológicas religiosas no mundo, onde se encontra uma interação com o sagrado e onde o sentido e o significado da existência humana são intensificados (Barrie, 2010).

Esta intensificação pode ser amplificada pela mediação por meios sonoros e visuais, uma vez que, quando o som e a imagem captam os dois sentidos ao mesmo tempo num único sentido estético-narrativo, se dá uma articulação que para além de captar a atenção do espectador o encaminha para novas interpretações (Wardrip-Fruin & Montfort, 2003). Estas interpretações levantam um conjunto de questões sobre a perceção de *performances site-specific* através da mediação de meios não verbais em locais religiosos, nomeadamente:

- Como é que a performatividade da memória pode ser um conceito autobiográfico potencializado por *performances* audiovisuais ao vivo em lugares religiosos?
- Como é que a performatividade da memória em lugares religiosos pode promover um «eu» espacial recorrendo a *performances* audiovisuais ao vivo?
- Como é que a construção de um «eu» espacial envolve processos de reconfiguração social e artística em espetáculos audiovisuais ao vivo em lugares religiosos impulsionados pela performatividade da memória?

Para o desenvolvimento desta investigação foi indispensável que a prática estivesse presente durante todo o processo porquanto as questões levantadas foram resultado da componente prática, já que, de outro modo, não seria efetivamente uma investigação baseada verdadeiramente na «prática» (Silva, 2016).

A abordagem seguida na investigação incluiu a realização de três projetos *site-specific* em lugares religiosos (Capela Árvore da Vida, Capela da Imaculada e Igreja de Cedofeita) sob um formato e uma linguagem próprios de

ção através da prática artística e aos momentos performativos. No seu conjunto, estes materiais aprofundam e ilustram os caminhos seguidos na investigação apresentada neste livro, sendo por este motivo materiais inerentes ao próprio fazer criativo, entendido justamente como prática reflexiva.

investigação através da prática artística, pretendendo analisar e desenvolver métodos funcionais e estratégias ligadas ao desenvolvimento das próprias criações artísticas e a proposição de modos de reapresentação das mesmas. Os projetos *site-specific* desenvolvidos no âmbito do processo de investigação através da prática artística foram os seguintes:

Ano	Título	Contexto	Espaço de apresentação	Local
2022	<i>a morosidade da espera e do eco</i>	Capela Árvore da Vida	Capela Árvore da Vida do Seminário Conciliar	Braga
2023	<i>o vagar que agrega e contém</i>	Capela da Imaculada	Capela Árvore da Vida do Seminário Menor	Braga
2023	<i>a demora na procura e no encontro</i>	Igreja de Cedofeita	Igreja de Cedofeita	Porto

Estes projetos *site-specific* ampliam formas estéticas e performativas não verbais, a partir das quais a religião se manifesta e pode ser transmitida culturalmente. Demonstrando que a inter-relação entre os meios sonoro e visual, a performatividade e o trabalho da memória em *performances site-specific* surge como artifício para tecer novas transformações, inspirando diferentes formas de conhecimento, sejam intelectuais, performativas ou sensoriais (Dinis, 2020).

Como complemento a este livro foi estruturado um *website*² que apresenta documentação relativa ao processo de conceção, de pesquisa, de apresentação e de receção dos projetos *site-specific*. No seu conjunto, estes materiais aprofundam e ilustram os caminhos da investigação através da prática artística, sendo por este motivo materiais inerentes ao próprio fazer criativo, justamente entendido como prática reflexiva. Foi ainda indispensável para o desenvolvimento desta investigação que a prática estivesse presente durante todo o processo, já que as questões inquiridas foram resultado da componente prática.

² Disponível no endereço: <https://fredericodinis.wordpress.com/performance/lugares-religiosos/>.

1. Efeitos de Presença

A evolução tecnológica e artística tornou possível, ao longo do tempo, uma fusão entre várias artes, permitindo aos artistas audiovisuais desenvolver uma estética particular, cujos elementos fundamentais são o som, a imagem e o «em movimento». Neste sentido, os meios sonoro e visual desenvolvem-se em potencial combinatório com outras disciplinas, expandindo assim conceptualmente a *performance* audiovisual ao vivo. Ao apresentar, em confluência, som e imagens em movimento, a experiência estética do «ao vivo» torna-se mais intensa, criando-se uma complementaridade entre os meios sonoro e visual, dando origem a um efeito imersivo³ da experiência.

A crescente incorporação de novos *media* e tecnologias nas artes performativas resultou em diferentes formas e práticas artísticas. Isto verificou-se também no campo teórico, podendo medir-se o impacto desta incorporação no vasto número de antologias e textos publicados sobre esta temática nas últimas décadas⁴. Estas abordagens variam geralmente entre o entendimento

³ Um efeito que Richard Wagner tentou produzir no espetador, através daquilo que denominou como *Gesamtkunstwerk*, ou seja, obra de arte total, um conceito muito semelhante nos seus pressupostos ao conceito de multimédia proposto por Packer e Jordan (2001).

⁴ Nestas publicações incluem-se: *Liveness: Performance in a mediated culture* (1999) de P. Auslander; *Remediation: Understanding new media* (2000) de J. D. Bolter e R. Grusin; *Multimedia: From Wagner to virtual reality* (2001) de R. Packer e K. Jordan; *The new media book* (2002) de D. Harries; *Prefiguring cyberculture: An intellectual history* (2002) de D. Tofts, A. Jonson e A. Cavallaro; *The New Media Reader* (2003) de N. Wardrip-Fruin e N. Monfort; *Performance and technology: Practices of virtual embodiment and interactivity* (2006) de S. Broadhurst e J. Machon; *Intermediality in theatre and performance* (2006) de F. Chapple e C. Kattenbelt; *Theatre and performance in digital culture: From simulation to embeddedness* (2006) de M. Causey; *Postdramatic theatre* (2006) de H-T. Lehmann; *Digital performance: A history of new media in theater, dance, performance art, and installation* (2007) de S. Dixon; *Closer: Performance, technologies, phenomenology* (2007) de S. Kozel; *Multi-media: Video-installation-performance* (2007) de N. Kaye; *A philosophy of computer art* (2009) de D. Lopes; *New media: A critical introduction* (2009) de M. Lister, J. Dovey, S. Giddings, K. Kelly e I. Grant; *Entangled: Technology and the transformation of*

de que o uso de novas tecnologias e novos *media* existe como rutura e como algo novo que se integra nas práticas artísticas, ou como uma continuidade na integração tecnológica das práticas artísticas (Dinis, 2020). Para os que consideram esta incorporação como rutura, o uso de tecnologias permite o surgimento e o desenvolvimento de «novas possibilidades artísticas» (Saltz, 2013: 422). Outros autores, no entanto, consideram estas práticas como sendo um desdobramento de uma potencialidade preexistente, dado que «o teatro sempre usou tecnologia de ponta da sua época para realçar o “espetáculo” das produções» (Dixon, 2007: 39).

Estas diferentes visões refletem a construção de um discurso crítico sobre as implicações do recurso aos novos *media* nas transformações das formas e práticas artísticas. Uma das principais questões levantadas neste discurso diz respeito à questão da presença e ao seu esvaziamento causado pela mediação tecnológica, criando no debate uma aparente oposição entre o «ao vivo» e o «mediado».

O percurso dos movimentos artísticos associados à arte da *performance* no contexto da sua história e das suas linguagens dominantes procura valorizar, antes de mais, a presença do *performer* como algo que pode ser experienciado de forma imediata, no encontro entre espectador e *performer*, e sobretudo como sendo o objetivo da própria *performance*. Em *Nightsea Crossing* (1981-1987), por exemplo, Marina Abramović e Ulay (1986) procuram atingir um estado absoluto de presença que Fischer-Lichte (2012: 115) define como «presença radical» e que «significa aparecer e ser percebido como uma mente encarnada».

performance (2010) de C. Salter; *Mapping intermediality in performance* (2010) de S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, A. Lavender e R. Nelson; *Cyborg Theatre: Corporeal/technological intersections in multimedia performance* (2011) de J. Parker-Starbuck; *Performing mixed reality* (2011) de S. Benford e G. Giannachi; *Materializing new media: Embodiment in information aesthetics* (2011) de A. Munster; *Multimedia performance* (2012) de R. Klich e E. Scheer; *The Johns Hopkins guide to digital media* (2014) de M-L. Ryan, L. Emerson e B. J. Robertson; *The rhythmic event: Art, media, and the sonic* (2014) de E. Ikoniadou; *Embodied avatars: Genealogies of black feminist art and performance* (2015) de U. McMillan; *Black performance on the outskirts of the left* (2017) de M. Gaines; *Transmission in motion: The technologizing of dance* (2016) de M. Bleeker; *Performance in the twenty-first century: Theatres of engagement* (2016) de A. Lavender; *The delayed present: Media-induced tempor (e) alities & techno-traumatic irritations of «the contemporary»* (2017) de W. Ernst; *Intermedial theater: Performance philosophy, transversal poetics, and the future of affect* (2017) de B. Reynolds; *Immersive embodiment: Theatres of mislocalized sensation* (2019) de L. Jarvis; *Digital theatre: The making and meaning of live mediated performance* (2020) de N. Masura; entre outros.

Neste sentido, a *performance*, entendida como uma experiência única e na sua aparição efêmera marcada pelo seu carácter de evento «ao vivo», aparenta partilhar daquela qualidade que Benjamin (1969) definiu como «aura», por meio da presença do corpo do artista/*performer*, ele próprio transformado em objeto artístico.

O discurso sobre a *performance* geralmente enfatiza o carácter de arte «ao vivo» como sendo o seu traço mais distinto, escapando assim à reprodução, por oposição à arte «mediada». Esta posição é defendida por Phelan (1993) quando afirma:

A única vida da *performance* é no presente. A *performance* não pode ser salva, gravada, documentada ou participar de qualquer outra forma na circulação das representações de representações: quando o fizer torna-se algo diferente da *performance*. [...] [quando] a *performance* tenta entrar na economia de reprodução ela trai e diminui a promessa da sua própria ontologia. O ser da *performance*, como a ontologia da subjetividade aqui proposta, é alcançado por meio do seu desaparecimento. (Phelan, 1993: 146)

A ontologia da *performance* é, portanto, enunciada paradoxalmente tanto na presença, quanto na ausência. E é precisamente por esta razão que a *performance* não pode concretizar de modo absoluto a promessa da presença.

Auslander (1999) critica a teoria de Phelan, já que

[...] não podemos tratar as qualidades tradicionalmente atribuídas à *performance* «ao vivo» que supostamente a diferenciam da *performance* tecnologicamente mediada como características inerentes ou ontológicas. Elas são, antes, fenomenológica e historicamente definidas. (Auslander, 1999: 108)

Argumentando que a categoria «ao vivo» é, na verdade, «um efeito da mediação e não o contrário» (Auslander, 1999: 51). Historicamente, o «ao vivo» só existe a partir do momento em que as técnicas de reprodução são inventadas, definindo-se, portanto, como o que pode ser registado. Neste sentido, o «ao vivo» está interligado com a mediação e depende desta. Para Auslander (1999), a proposição de Phelan é então infundada,

[...] não só porque não está claro que a *performance* «ao vivo» possua uma ontologia distinta, mas também porque não é uma questão da entrada da *performance* na economia da reprodução, já que sempre esteve lá. [...] o próprio

conceito de *performance* «ao vivo» pressupõe o de reprodução, [...] e o «ao vivo» só pode existir dentro de uma economia de reprodução. (Auslander, 1999: 54)

Além disto, Auslander (1999) observa que há uma tendência progressiva de mediação de eventos «ao vivo» e entende a insistência do discurso teórico da *performance* em situar a mesma como puramente ideológica, em oposição às formas mediadas ou tecnológicas de arte.

Por um lado, contrariamente à ênfase da *performance* como algo que se dá «ao vivo», a *performance* sobrevém interligada a vários meios e processos de mediação, principalmente através do uso da imagem, por exemplo nos trabalhos pioneiros de John Cage ou Nam June Paik, entre outros. Por outro lado, na perspetiva daqueles que valorizam a característica do «ao vivo» na *performance*, a mediação é vista como sendo um fator de enfraquecimento da presença do *performer*.

No entanto, este empobrecimento nem sempre é considerado negativamente. Fuchs (1985: 164) dá como exemplo a encenação⁵ de *Come and Go* (1975), de Beckett, pelo coletivo Mabou Mines, visto que a mesma «abalava as expectativas habituais de presença corporal e o contacto entre atores e público». Para a autora, o teatro, naquele momento, caracterizava-se como um «teatro da Ausência», marcado pelo «fracasso do empreendimento teatral da palavra espontânea com as suas reivindicações logocêntricas de origem, autoridade, autenticidade, em suma, de Presença» (Fuchs, 1985:172).

A crescente mediação no contexto do teatro e da *performance*, especialmente ao longo da década de 90, marcou a desconstrução pós-moderna da presença no campo teórico, por meio do descentramento do sujeito e da fragmentação narrativa que esvaziou a autoridade do texto.

Pode ser apontado como exemplo o trabalho do coletivo The Wooster Group, no qual os atores não procuram construir uma personagem, mas executam ações, tomando emprestadas as características pessoais de cada ator, criando uma espécie de *persona*, que funciona como uma estratégia de «desconstrução da presença e das estruturas de autoridade na *performance*» (Auslander, 1994: 47). Além do esvaziamento da personagem, a desconstrução da

⁵ Em *Come and Go* (1975), de Beckett, pelo Mabou Mines, o cenário consistia num enorme espelho compreendendo quase a largura total do palco, posicionado ligeiramente abaixo do nível da plataforma e inclinado para cima. Os atores representavam numa *mezzanine* situada atrás e acima do público, de modo que os espectadores podiam ver apenas os seus reflexos no espelho.

presença deve-se ainda à abordagem conceptual do trabalho deste coletivo, que não recorre à representação direta de um texto dramático criando, ao invés, os seus próprios textos e guiões da *performance*⁶.

A compreensão da utilização dos novos *media* como estratégia de desconstrução da presença, defendida por autores como Pontbriand (1982), Fuchs (1985), Féral (1985, 1992) ou Auslander (1999), tem vindo a ser reforçada pela valorização de experiências de presença no teatro, na *performance* e nas artes em geral, com particular ênfase nos processos de produção de presença mediada por meios tecnológicos. Por conseguinte, e tal como defende Pontbriand (1982: 155-156), a «presença não é mais dependente da materialidade, mas sim do valor de exibição da obra de arte, da sua multiplicidade e da sua acessibilidade».

Giannachi e Kaye (2011: 3) questionam precisamente a visão «dominante nos estudos da *performance* quanto à relação entre *performance* e tecnologia, a qual associa as tecnologias de “mediação” ao deslocamento e eliminação da “presença” do *performer*». A presença, concebida como um «estar diante de», «em face de» algo ou alguém, que é «outro», implica sempre uma pluralidade e uma alteridade, ocorrendo na dinâmica entre produção e *performance* e na receção dessa presença. Para estes autores,

a presença pode ser melhor observada enquanto um fazer [*to perform*], produzida no ato, e não como uma função de um determinado meio ou em relação a um valor «intrínseco» de certos modos de representação ou simplesmente como um termo privilegiado e, assim, em oposição à ausência. (Giannachi & Kaye, 2011: 19-20)

Cusack (2007) interroga a função cada vez mais preponderante da tecnologia na *performance*, ao questionar:

num ambiente teatral onde a tecnologia de ponta pode agora representar realisticamente, num nível sem precedentes, qualquer coisa que o autor teatral imagine, o que acontece com o componente mais antigo do teatro: o corpo e a presença viva do ator? (Cusack, 2007: 52)

⁶ As criações são quase sempre o resultado da colisão, colagem e montagem de múltiplos elementos, incluindo: imagem em movimento, programação de computadores, luzes, som e dança, resultando numa teia densa e extremamente dinâmica de texto, meios e *performance* sobrepostos (Dinis, 2020).

Esta interrogação assume a ideia do corpo vivo do ator como presença imediata e, conseqüentemente, de maior importância, não assumindo a visão de que um corpo no palco é sempre um signo, uma representação, ou seja, um corpo desde sempre mediado. Desta forma, a questão que se coloca não é o que acontece com o corpo e com a presença viva do ator, mas sim, como afirma Weems (2016), como reimaginar o «ao vivo» num mundo digital radicalmente interligado, em que as experiências de presença tanto do *performer* quanto do espectador são cada vez mais mediadas.

A presença não pertence, como a afirmam Giannachi e Kaye (2011), a um determinado meio ou a um corpo vivo, mas produz-se por meio de momentos performativos, ao vivo e mediados (Dinis, 2020). Já a relação entre momentos performativos, ao vivo e mediados, pode ser caracterizada segundo um conjunto de características que definem o conceito de multimédia (Packer e Jordan, 2001), nomeadamente a integração, a interatividade, a hipermédia, a imersão e a narratividade (Dinis, 2020).

Os meios tecnológicos na expressão artística vão ao encontro da ideia de obra de arte total de Wagner, já que permitem a integração de diferentes artes na mesma obra, e, neste sentido, os novos *media* possibilitam o diálogo e a comunicação entre realidades artísticas diferentes. Ao mesmo tempo, estes meios tecnológicos, audiovisuais e/ou multimédia são dispositivos de reprodução auxiliares do objeto artístico, tornando-se eles próprios objetos artísticos, formas de arte distintas e autónomas, ligadas apenas por laços de descendência de outras artes. Os meios tecnológicos, nomeadamente os audiovisuais, devem ser vistos então como uma ponte entre objetos artísticos e não como o destino artístico.

As criações audiovisuais, através dos meios, são uma extensão das emoções e dos sentidos no indivíduo, permitindo experienciar sensações que não estariam ao alcance de outra forma. A presença dos *performers* articula-se, assim, na relação entre a *performance* ao vivo e a mediada, na tensão entre o isolamento dos corpos e o encontro tecnológico, nos modos como as presenças física e digital se apresentam interdependentes e complementares, e não excludentes ou antagónicas, e na dinâmica entre *performance* e receção dessa presença em momentos performativos.

2. Momentos Performativos

Encontrada a relação da presença numa *performance* mediada, importa refletir sobre os conceitos de espaço performativo e de tempo na prática performativa. Segundo Goldberg (2007),

[...] uma obra de arte podia libertar-se totalmente da arquitetura [ou do espaço].
[...] [Sendo que] este tipo de obra pretendia alterar a percepção do espectador relativamente ao panorama dos museus e ao panorama urbano, instando-o a questionar as situações nas quais normalmente contempla a arte. (Goldberg, 2007: 196-197)

Neste sentido, todo o espaço onde se possa realizar uma qualquer ação que esteja a ser assistida por, pelo menos, uma pessoa pode ser considerado um espaço performativo (Alvarez, 2004; Rancière, 2010). Contudo, no caso da *performance*, é necessário um entendimento ajustado sobre a conceção deste espaço performativo, sobre a sua dinâmica ao longo do tempo, de forma a que este possa ser assumido.

A experiência espacial, tanto no edifício «teatral» como fora dele, opera a partir de duas conceções, associadas ao espaço performativo: (i) o espaço concebido como um espaço vazio que se deve preencher; (ii) o espaço considerado como invisível, ilimitado e ligado aos seus beneficiários, a partir de coordenadas, deslocamentos e trajetórias, observado como uma matéria não a ser preenchida, mas a ser estendida. A estas duas conceções de espaço, quase opostas, correspondem duas formas diferentes de o descrever: o espaço objetivo externo e o espaço gestual (Pavis, 2003).

Além destas conceções de espaço performativo, manifestadas nas conceções de espaço objetivo externo e espaço gestual (Pavis, 2003), podem-se ainda destacar a multiplicidade de outros espaços performativos, e/ou a adaptação de espaços com outras funções, como locais de apresentação de

performances. Tratam-se de concepções espaciais que estão intrinsecamente ligadas a uma linguagem própria, na qual conceitos como *performance* e improvisação ampliam os limites da *performance* (Artaud, 1996; Brook, 2008; Rancière, 2010).

Abrem-se assim novas possibilidades, processos recursivos, repetições, estruturas não-lineares, acontecimentos simultâneos e mistura de linguagens, em que o tempo, o espaço performativo, a performatividade desenvolvida entre o *performer* e o espectador se relacionam em maior liberdade com a cooperação de vários meios e, muitas vezes, com a apropriação e a invasão de novas espacialidades, e em diversos momentos performativos (Dinis, 2020).

Estes momentos performativos são a expressão artística em si mesmo, já que são o encontro dos *performers* com os espectadores através da sua obra e com a sua fruição. Deste modo, a *performance* audiovisual ao vivo propõe o momento como expressão artística que «será sempre um evento po(i)ético» (Duque, 2018: 14).

Apesar das capacidades das tecnologias para a repetição infinita, o momento performativo concebido é único, visto que, tal como Dinis (2020) enfatiza:

Esta qualidade de irrepitibilidade não é resultante do aleatório ou do inesperado, pois é comum entre *performances* ensaiadas e as improvisadas. Esta qualidade é resultante das dinâmicas irrepitíveis entre a audiência e os artistas, na forma como aquela responde (ainda que emocionalmente) ao trabalho sonoro e visual dos *performers*, e ainda das dinâmicas entre os próprios artistas. (Dinis, 2020: 132)

As condições do espaço também afetam a sua exibição graças a algumas qualidades especiais. Os espaços que recebem estas práticas do momento são de tipologia variável: galeria, teatro, sala de cinema e museu, mas também podem incluir espaços exteriores, espaços encontrados, entre outros espaços momentaneamente contextualizados como artísticos, como é o caso dos lugares religiosos.

Os lugares religiosos são espaços onde qualidades especiais, intangíveis, podem ser reveladas como um tipo de qualidade que torna um lugar especial (Barrie, 2010). Qualidades que se interligam com o sentido de lugar, o *genius loci*, que diz respeito a qualidades menos observáveis num ambiente, como o carácter e a atmosfera (Norberg-Schulz, 1988). Estes são assim espaços que procuram produzir um lugar de ligação espiritual e reforçar as posições

ontológicas religiosas no mundo, onde se encontra uma interação com o sagrado e onde o sentido e o significado da existência humana são intensificados (Barrie, 2010).

Estes são também espaços que convocam à contemplação do mistério divino na forma construída e encorajam uma compreensão mais profunda da formação do lugar, da nossa presença no espaço e dos nossos papéis na vida humana. O espaço não é apenas transformado num lugar através do significado e o lugar religioso possui um significado intangível que é revelado nas suas construções espaciais (Norberg-Schulz, 1979).

Neste sentido, os lugares religiosos são relacionais e contingentes, experimentados e compreendidos de forma diferente por pessoas diferentes uma vez que são múltiplos, contestados, fluidos e incertos, produzindo múltiplos efeitos no indivíduo e provocando diversas transformações nos momentos performativos, mediados por meios audiovisuais ao vivo.

Durante estes momentos performativos em lugares religiosos, o som e a imagem tornam-se processos expressivos convergentes, configurando uma produção de efeitos de presença, estimulando uma representação da memória nos espectadores e potenciando uma criação de novos significados intangíveis. A articulação entre som e imagem promove ainda a criação de novas narrativas, tornando-as mais densas e imersivas na figuração artística, refletindo a complementaridade do lugar e do tempo, abrindo novos caminhos performativos que são desenvolvidos e experimentados em *performances* audiovisuais ao vivo.

3. Performatividade da Memória

O lugar torna-se assim um redimensionamento do espaço munido de sensações, de afeto e de alusões à experiência vivida ou, como defende Carlos (1996: 16), «o lugar guarda em si, não fora dele, o seu significado e as suas dimensões do movimento da história em constituição, enquanto movimento da vida, possível de ser apreendido pela memória, através dos sentidos e do corpo».

As memórias são importantes registos vividos que partem de recordações e que eternizam lugares como referências e cenários para uma constante visita ao passado, trazendo em si os mais diversos sentimentos documentados e mencionados em narrativas, imaginações e percepções. Desta forma, os lugares de memória são, conforme enfatizado por Nora (1993: 21), «lugares, com efeito, nos três sentidos da palavra: material, simbólico [e] funcional [...]. Mesmo um lugar de aparência puramente material [...] só é um lugar de memória se a sua imaginação o investe de uma aura simbólica». São assim lugares que acrescentam uma história cheia de cumplicidades, significações, afetividade e pertença.

A memória está ainda estratificada no lugar, numa procura de inscrições e sinais da ausência que descrevem a memória do lugar. «Conforme [o lugar] acumula memórias em camadas que, ao somarem-se, vão constituindo um perfil único, surge o lugar de memória [...] onde a comunidade vê partes significativas do seu passado de incomensurável valor afetivo» (Gastal, 2002: 77). Os lugares de memória e as memórias do lugar, individuais e coletivas, conjugam-se numa procura de instrumentos de reforço da identidade e da singularidade, reforçando deste modo um sentimento de pertença.

A memória é também inscrita na passagem do tempo, no deslocamento entre lugares, nas perspetivas obtidas da imersão nesses lugares. Os lugares têm assim um efeito profundo sobre os pensamentos e as interpretações,

decorrentes da forma como foram sentidos através do corpo, consubstanciando-se a materialidade desses lugares em configurações de representação. Trata-se, portanto, de atribuir novos enquadramentos às narrativas dos lugares a partir da criação de novos guiões conceptuais para cada projeto *site-specific* (específico do lugar).

A questão da memória e a tendência para expandir o seu alcance, considerando o papel da *performance* das práticas corporais e não corporais (Hoelscher, 2004), faz com que exista uma diversidade de abordagens e que seja observada a partir de diversas áreas, que «olham para a memória e para a memória do lugar remodelada, especialmente pelas suas formas coletivas, para se dar uma identidade coerente, uma narrativa nacional, um lugar no mundo» (Said, 2000: 179).

O ato de lembrar a memória de um determinado lugar, o ato de relembra, interfere em dois domínios humanos de desmembramento: um que relembra a memória e outro sobre a memória que é lembrada. Estes dois componentes não são necessariamente distintos, mas a separação de ambos é de difícil atuação já que a mesma interfere na ação de reformular o pensamento sobre a memória que é lembrada e do significado que é lhe é dado (Wood e Byatt, 2008).

Nos projetos *site-specific* desenvolvidos por intermédio de um processo de investigação baseada na prática artística, partiu-se da temática da memória enquanto fenómeno que permite a criação presente de uma ausência (Ricoeur, 2004), assumindo-se que todo o trabalho de memória parece implicar um trabalho de representação, que é amplificado pelas características únicas dos lugares religiosos. A este trabalho de representação está inerente um processo de rememoração, que precede um processo de construção de sons e de imagens. Sons que se imaginam terem sido ouvidos, imagens que se pensam já terem sido visualizadas, e sons e imagens estes que se entendem como auxiliares na experiência viva da construção da memória, promovendo uma performatividade da memória durante as *performances* audiovisuais ao vivo.

Uma performatividade que atua por meio de sons e de imagens, pela flexibilidade, na materialidade das interações entre lugares de memória e memórias, individuais e coletivas, lugar e público, em *performances* em que o mais importante não é o que a obra procura significar ou simbolizar, mas sim a travessia da experiência. Uma travessia da experiência que transcende a possibilidade e o esforço de interpretação e a produção de significado, indo para

além da pura reflexão ou interpretação racional, numa ação ritual simbólica mediadora dessa performatividade da memória (Duque, 2018).

Durante os momentos performativos dos projetos *site-specific*, são realçados os aspetos performativos da memória, destacando-se a natureza ativa e construtiva de uma rememoração que desafia a visão da memória como um contentor passivo de acontecimentos passados, centrando-se na forma como a memória é representada, moldada e influenciada por vários fatores sociais, culturais e espaciais.

Neste sentido, a memória é interpretada como tendo uma ação performativa, ou seja, como um processo ativo e performativo, e não uma simples recuperação de informação armazenada. O processo de rememoração não é, então, considerado como uma reprodução estática do passado, mas sim um ato dinâmico e criativo que envolve interpretação, reconstrução e (re)contextualização. Deste modo, as memórias são moldadas e influenciadas pelo momento presente em que são rememoradas devido a uma percepção corporizada do lugar. Esta percepção corporizada do lugar promovida através de uma performatividade da memória pode ter vários impactos nos público e nas suas experiências, nomeadamente em lugares religiosos.

Os lugares religiosos têm frequentemente um valor cultural e histórico significativo e incorporam a memória coletiva, a ação ritual e as tradições de uma comunidade. As ações rituais e performativas associadas à memória de e nestes lugares reforçam uma história partilhada e ajudam a moldar um sentido pessoal e comunitário do «eu». A percepção corporizada do lugar em locais religiosos evoca assim experiências emocionais e espirituais profundas, intensificando a ligação emocional e facilitando uma experiência sensorial que contribuem para uma experiência imersiva num espaço-tempo definido.

4. Metodologia

A investigação através da prática artística (*practice-as-research*) é um processo de permanente questionamento já que, ao contrário de outros modelos académicos de investigação, suscita um conhecimento baseado na experiência e na prática desenvolvida pelos investigadores-artistas. Por conseguinte, sendo esta prática singular, única e particular, deve ser transmitida por modelos que se adequam à sua natureza, podendo para este efeito recorrer a diversas estratégias discursivas e de apresentação.

Uma das principais características da investigação através da prática artística reside na alegação de que os resultados da investigação e a produção de conhecimento devem ser realizados por meio da linguagem simbólica produzida e na forma da prática dos investigadores-artistas. Isto torna desafiante o processo de investigação através da prática artística, pois a construção de cada proposta de abordagem constitui-se como uma espécie de incerteza produtiva, uma zona para «construções» temporárias de conceitos e de pensamento contingente.

Projetos desenvolvidos de acordo com uma metodologia híbrida e em grande parte executados como *work in progress* podem ser entendidos como uma forma alternativa de prática investigativa, próxima das dinâmicas mais recentes da prática artística como investigação, divergindo do contexto da arte tradicional, impulsionando a criação de novas abordagens e ampliando os limites destas.

Segundo Witkin (2011),

[e]m geral, a investigação é vista como fornecedora de importantes conhecimentos para a prática, enquanto a prática pode providenciar relevância contextual à investigação. No entanto, diferenças nos seus objetivos, linguagem, especialização, público e ambiente [entre outros] mantêm ambos separados. Assim, o tema da «prática [como] investigação», como aqui apresentado, refere-se a

crenças e valores sobre a prática e investigação que originam uma disparidade entendida entre o atual estado das coisas e um panorama mais desejável. (Witkin, 2011: 10)

Além das diferenças mencionadas por este autor, outras três características têm-se apresentado como motivos de separação entre a prática e a investigação. Trata-se da criatividade, da mutabilidade e da presença. Mas, estas características podem também ser consideradas como pontos de convergência, visto estarem presentes tanto na prática quanto na investigação.

Para confirmar esta convergência foram desenvolvidos no âmbito da investigação aqui apresentada um conjunto de projetos recorrendo a um processo de investigação através da prática artística, sob um formato e com uma linguagem próprios de expressão, ambicionando analisar e desenvolver métodos funcionais e estratégias ligadas à evolução dos próprios projetos *site-specific* e à proposição de formas de apresentação dos mesmos em momentos performativos. Estes desenvolveram-se em torno de dois elementos principais: o processo de aproximação ao contexto do lugar e a (des)construção do sentido de lugar, conforme a abordagem desenvolvida por Dinis (2020).

O processo de aproximação ao contexto do lugar iniciou-se com a interação com os lugares, para os apreender e entender, realizada pela permanência nos mesmos e de diversos deslocamentos. Neste sentido, os projetos *site-specific* que foram desenvolvidos em lugares religiosos assumem-se como uma prática de memória por via da qual foram construídas narrativas sonoras e visuais, afetivas para a formulação da sua própria corporalidade e daquela de quem as observa e receciona nos momentos performativos.

Como prática de memória e da materialização dessa memória, cada projeto decorre de uma metodologia sistematizada, a vários tempos, na abordagem ao lugar avaliando os vários níveis de permanência e modalidades de acesso à informação, a relação estabelecida com o lugar e os objetivos definidos para cada projeto *site-specific*.

A metodologia seguida enquadra-se num processo de investigação através da prática artística, uma vez que é a prática que orienta a investigação e a investigação envolve um «conhecimento prático que pode ser particularmente demonstrado na prática, isto é, [um] conhecimento que é uma questão de fazer, em vez de ser concebido abstratamente e, portanto, capaz de ser articulado por meio de uma tese tradicional apenas em palavras» (Nelson, 2013: 9);

conhecimento este que cresce «a partir da mistura dos [...] compromissos práticos e observacionais com os seres e existências ao [nosso] redor» (Ingolds, 2013: 6) e cujo recurso à investigação, envolvendo a prática artística, reflete inevitavelmente uma dimensão empírica (Nevanlinna, 2002).

Para Rubidge (2005), estes processos privilegiam a prática em si, não sendo requisito a existência de uma questão teórica rigorosa e sistemática de conceitos que acompanham esta prática. Segundo a autora, esta é a forma de investigação que praticam alguns artistas profissionais que são considerados investigadores de «boa fé» nas suas disciplinas, nomeadamente «artistas como Martha Graham, Merce Cunningham, Lloyd Newson, Ian Spink, William Forsythe, Hellen Sky e outros [...], que ampliaram os limites das suas disciplinas, mas nunca se envolveram na articulação das suas reflexões [ou] da sua prática em termos teóricos convencionais» (Rubidge, 2005: 7).

Nelson (2013) reforça esta visão ao defender que o processo de investigação através da prática artística «envolve um projeto de investigação em que a prática é um método chave de investigação e onde, no que diz respeito às artes, uma prática é apresentada como evidência substancial de uma investigação» (Nelson, 2013: 8).

Já Taylor (1985) assume que estas práticas são «espaços semânticos» que não podem ser distinguidos da «linguagem que usamos para descrevê-los, ou invocá-los, ou realizá-los» (Taylor, 1985: 33), e Gray (1996) define a prática como investigação, por meio da prática, considerando que esta é

[...] em primeiro lugar, [...] [uma] investigação que é iniciada na prática, onde questões, problemas e desafios são identificados e formados pelas necessidades da prática e dos [seus] praticantes; e, em segundo lugar, [...] [uma] estratégia de investigação que é conduzida através da prática, usando predominantemente metodologias e métodos específicos familiares [aos] praticantes [...]. (Gray, 1996: 3)

Estas formas de investigação diferem das metodologias convencionais reconhecidas tradicionalmente pela academia justamente para poderem acolher e colocar em elaboração questões que surgem intrinsecamente ligadas ao sujeito investigador e que passam por diversos caminhos da formulação de uma hipótese para a sua posterior confirmação ou refutação. Neste sentido, Haseman (2006) defende que

[...] muitos investigadores guiados pela prática não começam um projeto de investigação com um senso de «um problema». Na verdade, eles podem ser guiados pelo que é melhor descrito como «um entusiasmo da prática»: algo que é excitante, algo que pode ser anárquico, desregrado, ou mesmo algo que esteja apenas a tornar-se possível como [uma] nova tecnologia ou novas redes disponíveis (mas das quais eles não podem estar certos). Investigadores guiados pela prática constroem pontos de partida experimentais a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a «mergulhar», a começar a praticar para ver o que emerge. (Haseman, 2006: 3)

Bonenfant (2012: 22) concorda com a ideia de «explorar o que emerge», acrescentando que o processo de investigação através da prática artística «transcende e entrelaça “corpo”, “experiência”, “mente”, “sensação”, “análise”, “articulação”, “memória” e “argumento”, frequentemente em estruturas criadas idiossincriticamente».

Esta ideia também é reforçada por autores como Barrett e Bolt (2007), Kershaw e Nicholson (2011), Leavy (2015) e Bala *et al.* (2017) quando defendem que, sendo esta prática artística individual, única e particular, estes modelos de investigação através da prática artística podem adaptar-se com recurso a diversas abordagens já que num «processo de investigação artística [...] todos os aspetos estão frequentemente em movimento e em evolução» (Arlander, 2012: 323).

Desta forma, e como resume Arlander (2012), «não existe uma forma geral de investigação para o investigador-artista se tentar aproximar, assim como não existe um conceito de arte geralmente aprovado sobre o qual basear a investigação baseada na arte» (Arlander, 2012: 332).

5. Projetos *Site-Specific*

Os projetos *site-specific* seguem uma abordagem de investigação através da prática artística (Dinis, 2020) que envolve dois componentes: o processo de aproximação ao *site-specific* e a (des)construção do sentido de lugar.

O processo de aproximação ao *site-specific* iniciou-se com a interação com os três espaços religiosos (Capela Árvore da Vida, Capela da Imaculada, Igreja de Cedofeita), realizada através de permanências e deslocamentos nos mesmos. A velocidade lenta destas duas ações permitiu não só o registo das mesmas, mas também o assimilar das sensações da descoberta dos lugares que foram sendo ordenadas a partir das memórias dos lugares, destacando-se assim a dimensão da experiência sensível e afetiva (Jackson, 1994). Ao se observar os registos físicos e digitais de ambas as ações, realizadas durante o trabalho de campo, viu-se que não se tratavam de uma organização subjetiva do lugar, mas de uma interferência sobre a ordem dos elementos que se apresentavam. Assim, nessas permanências e nesses deslocamentos existe uma intenção de reordenar o lugar e de criar novas narrativas, impregnadas pela emoção, numa estratégia de observação e montagem da envolvente.

Cada projeto *site-specific* centrou-se em três lugares específicos – a Capela Árvore da Vida, a Capela da Imaculada e a Igreja de Cedofeita – e partiu da identificação de elementos do contexto de cada lugar que se centrassem na sua capacidade de testemunhar aspetos simbólicos desse lugar, de inventariar a sua memória e de reconstruir experiências do próprio lugar. Memória e experiências que foram utilizadas como elementos norteadores dos momentos performativos realizados:

Data de apresentação	Título	Contexto	Espaço de apresentação	Local
2022.12.20	<i>a morosidade da espera e do eco</i>	Capela Árvore da Vida	Capela Árvore da Vida do Seminário Conciliar	Braga
2023.03.03	<i>o vagar que agrega e contém</i>	Capela da Imaculada	Capela Árvore da Vida do Seminário Menor	Braga
2023.06.02	<i>a demora na procura e no encontro</i>	Igreja de Cedofeita	Igreja de Cedofeita	Porto

O processo de investigação através da prática artística, enquanto abordagem metodológica, assume que a relação entre a investigação, a pesquisa, a criação, os momentos performativos (*performance* audiovisual ao vivo) e os artefactos residuais circunscreve as dinâmicas de pensamento e de formulação de possibilidades de sentido de todo o processo. Deste modo, a investigação, a pesquisa, a criação, os momentos e os artefactos não se anulam, disponibilizando antes um novo ponto de vista a partir do qual se estabelecem novas relações (Dinis, 2020).

O processo de investigação através da prática artística é assim entendido como parte do ciclo temporal da criação artística em que as suas partes integrantes são pensadas em conjunto, numa iteração continuada de inquirição e de ação que é própria da performatividade que se deseja substanciar (Dinis, 2020).

Como ponto de partida para a estética audiovisual das criações desenvolvidas nos projetos *site-specific* recorreu-se ao conceito de estética da lentidão (Koepnick, 2014) por oferecer uma abordagem alternativa à criação e à apreciação artísticas, encorajando um afastamento da cultura do ritmo acelerado e da recompensa instantânea. Ao se assumir esta lentidão, é possível mergulhar na profundidade e nas complexidades da experiência artística, promovendo uma maior produção de significados do trabalho artístico, da ressonância emocional e do poder transformador da arte.

A estética da lentidão nos meios sonoros e visuais envolve a utilização intencional de elementos lentos, prolongados e deliberados para criar uma experiência artística específica para o público. Trata-se assim de uma forma de desafiar a natureza acelerada da cultura contemporânea e convidar a um envolvimento mais contemplativo e imersivo, mediado pelo som e pela imagem.

No som, a estética da lentidão é alcançada por intermédio de texturas sonoras prolongadas, ritmo alongado e harmonias espaçosas. Os tempos lentos e as durações prolongadas permitem uma sensação de desdobramento e expansão, criando uma atmosfera contemplativa e introspectiva, promovendo uma ligação mais profunda com a experiência auditiva e a audição profunda. Já na imagem em movimento as técnicas de câmara lenta são utilizadas para criar uma maior sensação de pormenor visual e realçar a passagem do tempo. As sequências das imagens podem revelar a profundidade oculta em ações ou eventos normais, proporcionando uma nova perspetiva e permitindo uma observação mais atenta e reflexiva dos elementos visuais.

Desta forma, o recurso a uma estética da lentidão nos momentos performativos convida o público a fazer uma pausa, a refletir e a envolver-se na experiência sensorial de uma forma mais profunda e contemplativa, oferecendo uma alternativa à natureza acelerada da vida moderna e incentivando uma apreciação mais profunda do momento presente.

Seguidamente são apresentadas as informações relativas a cada um dos projetos *site-specific* desdobrados num conjunto de elementos fundamentais relacionados com a sua conceção e realização. Outra informação disponível para leitura e visionamento⁷ constitui parte integrante, e fundamental, deste livro. A sua consulta, além de permitir aceder a gravações e imagens de cada uma das criações, apresenta documentação adicional relativa ao processo de conceção, pesquisa, apresentação e receção de cada um dos projetos. No seu conjunto, estes materiais aprofundam e ilustram os caminhos da investigação através da prática artística, sendo por este motivo materiais inerentes ao próprio fazer criativo, justamente entendido como prática reflexiva. Estes três projetos são a garantia de uma heterogeneidade temática, temporal e espacial do trabalho de campo desenvolvido no âmbito desta investigação.

Da aplicação do «Modelo conceptual de abordagem ao lugar» (Dinis, 2020) foram encontradas as significações dos projetos *site-specific*. Estas incluem os temas (ativadores de performatividade) de cada um dos lugares religiosos escolhidos para o trabalho de campo, nomeadamente, o abrigo (Capela Árvore da Vida), a humildade (Capela da Imaculada) e a fragilidade (Igreja de Cedofeita). Considerando o permanente cruzamento entre estes temas,

⁷ Disponível no endereço: <https://fredericodinis.wordpress.com/performance/lugares-religiosos/>.

verifica-se que os lugares religiosos são abrigos para quem procura um refúgio pois proporcionam um espaço onde se encontra consolo, paz e um sentido de ligação espiritual, criando uma atmosfera propícia à contemplação espiritual e à reflexão interior. Estes locais podem servir como lembretes da importância da humildade, numa aproximação espiritual, fomentando uma atitude de abertura, entrega e vontade de aprender e crescer espiritualmente. São também lugares que inspiram frequentemente a contemplação da fragilidade e da impermanência da vida humana, convidando as pessoas a transcenderem a sua própria fragilidade e a ligarem-se a algo maior e mais duradouro, durante os momentos performativos.

5.1. a morosidade da espera e do eco

*No alento da existência
a transversalidade da harmonia
Uma humanidade no recolhimento*

[Capela Árvore da Vida, 2022]



Pormenor Capela Árvore da Vida (Joaquim Félix de Carvalho, 2022).

No interior do Seminário Conciliar de São Pedro e São Paulo, em Braga, encontra-se a Capela Árvore da Vida, um local que apela aos sentidos e às emoções, e que é fruto do trabalho conjunto de seminaristas, professores, arquitetos, artistas, escultores, ourives, pintores, carpinteiros e pedreiros.

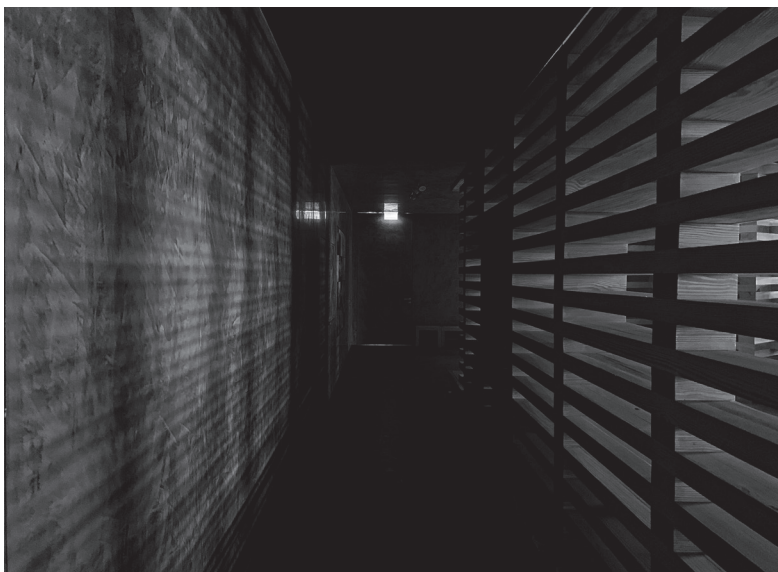
O nome da Capela provém do tríptico, da autoria de Ilda David, localizado atrás do altar e que representa o mistério Pascal: a Paixão, a Morte e a Ressurreição. O espaço é um volume desprendido, dentro de um espaço do seminário, que se assume pela sua centralidade. O desenho deste «corpo» pretende que este seja uma estrutura singular, equilibrada e visível, tornando-se numa peça presente e de exceção dentro do edifício.

Este corpo semicomacto distingue-se do existente pela sua configuração e completa-se pela sua simbologia. O espaço que o envolve assume-se como um momento de transição. O desenvolvimento do projeto tem como propósito despertar a curiosidade de quem por lá deambula, oferecendo um convite a caminhar na sua direção. A principal característica da capela é a sua simplicidade. Um *abrigo* construído em madeira onde as diversas vigas encaixadas criam um fascinante jogo de luz e sombras.

Dentro dos dois renovados pisos, que guardam a capela, entra alguma luz do dia que é muito controlada e delicadamente usada pelos arquitetos. O espaço em redor da capela é bastante escuro, fazendo com que o objeto apareça de forma quase transparente. A luz natural é filtrada através das suas paredes, feitas por finas, horizontais, pranchas de madeira, que confere à capela uma aparência luminosa. O espaço interior da capela, com as suas linhas curvas, transmite uma sensação de cuidado e abraço. Ela suscita sentimentos de pureza, de beleza; a presença de Deus. (Carvalho, 2013)



Trabalho de campo – Capela Árvore da Vida.



Trabalho de campo – Capela Árvore da Vida.



Trabalho de campo – Capela Árvore da Vida.

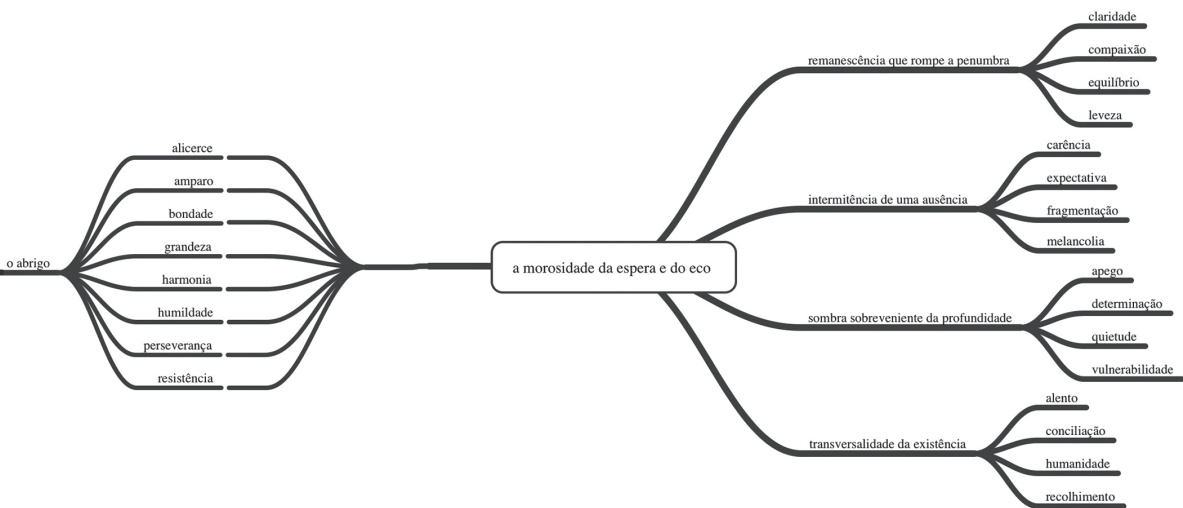
Tendo como pontos focais o *abrigo* (tema e ativador de performatividade do projeto *site-specific*) e a memória ligada ao lugar (a Capela Árvore da Vida) (Taylor, 2011), recorre-se a um exercício fenomenológico de (re)interpretação pessoal das características identitárias do lugar religioso, selecionando-se as palavras-chave orientadoras da criação, sendo escolhidos posteriormente alguns contextos específicos da Capela Árvore da Vida que simbolizam figurativamente estas características.

Ao considerar o abrigo como metáfora de uma espiritualidade é reforçada a ideia de encontrar refúgio, proteção e paz interior dentro de si próprio. Tal como um abrigo físico oferece proteção e segurança contra elementos externos, um abrigo espiritual refere-se a um espaço interior individual onde se encontra consolo, orientação e um sentido de ligação a algo maior. Um abrigo oferece ainda proteção contra ameaças externas e a espiritualidade proporciona uma sensação de segurança e proteção, oferecendo um refúgio contra os desafios e as incertezas quotidianas.

Ainda no sentido metafórico, a espiritualidade pode servir como um aliado sobre o qual se constroem os valores, as crenças e a visão do mundo, fornecendo uma estrutura estável para percorrer os desafios da vida, oferecendo significado, objetivo e um senso de propósito. Neste sentido, as

palavras-chave que definem as características identitárias interligadas com o *abrigo* são as seguintes: alicerce, amparo, bondade, grandeza, harmonia, humildade, perseverança, resistência.

A criação artística *a morosidade da espera e do eco* é assim concebida partindo destas características identitárias, tendo em conta um mapeamento entre características e contextos locais no espaço. Encontradas as características identitárias (palavras-chave) associadas à Capela Árvore da Vida e o tema da criação (*o abrigo*), importa desdobrar este mapeamento nos andamentos (subtemas) da criação, dando assim origem ao seguinte guião conceptual:



Significações – Capela Árvore da Vida.

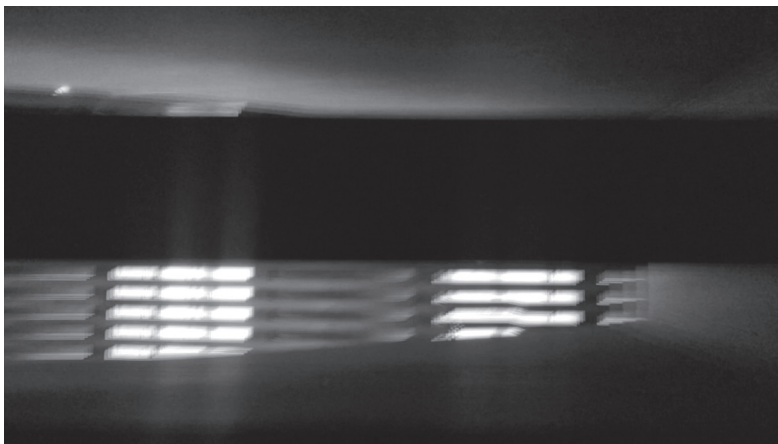
As narrativas sonora e visual da criação audiovisual são desenvolvidas tendo em conta este guião conceptual e são apresentadas nos momentos performativos que ocorrem no lugar religioso. Neste, o *performer* enquadra-se não só como operador dos meios utilizados mas também como narrador em tempo real, (re)construindo as narrativas sonora e visual, lembrando e imaginando outros possíveis lugares. O tempo e o espaço são assim alterados, remetendo para tantos outros lugares (re)inventados e (des)conhecidos, transformando-se momentaneamente o espaço da Capela Árvore da Vida num espaço cheio de novos sentidos. A *performance* procura também retratar sensações e emoções sobre um lugar único, abrangendo a sua identidade, as suas memórias e a sua história.



Componente visual (*frame*) – *remanescência que rompe a penumbra*
(*a morosidade da espera e do eco*, 2022).



Componente visual (*frame*) – *intermitência de uma ausência*
(*a morosidade da espera e do eco*, 2022).



Componente visual (*frame*) – *sombra sobreveniente da profundidade*
(*a morosidade da espera e do eco*, 2022).



Componente visual (*frame*) – *transversalidade da existência*
(*a morosidade da espera e do eco*, 2022).

Apresentado o processo de investigação-criação, seguidamente são descritos alguns dos artefactos residuais⁸ produzidos no âmbito da apresentação pública de *a morosidade da espera e do eco*, que se realizou no dia 2022.12.20, na Capela Árvore da Vida do Seminário Conciliar, em Braga.



a morosidade da espera e do eco é uma *performance* sonora que se desenvolve em torno de uma narrativa sonora e de uma interpretação figurativa, associadas à Capela Árvore da Vida, e que tem como ponto de partida a interação com o espaço, revelando-se um universo ambíguo onde luz e sombra se confundem.

As peças de *a morosidade da espera e do eco* são representativas de uma abordagem de investigação-criação mais vasta, em torno das relações entre presença, ausência e lugar, explorando o conceito de «abrigo», desenvolvido através de permanências, deslocações e ausências num lugar simbólico e reconfigurador.

Pretende-se assim apresentar um conjunto de paisagens sonoras que enfatizam o particular e a identidade da Capela Árvore da Vida, procurando gerar interpretações diversas e emoções ambíguas.

⁸ Disponíveis em: <https://fredericodinis.wordpress.com/2022/12/21/capela-arvore-da-vida/>.

Ficha técnica e artística

Conceito, gravação, edição, som, imagem, composição e interpretação:

Frederico Dinis

Produção: Pensamento Voador – Associação para a Promoção de Ideias

Apoio: Seminário Conciliar de Braga, Braga Media Arts, Pensamento Voador, CITER – Centro de Investigação em Teologia e Estudos de Religião, Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, Universidade Católica Portuguesa, CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra, SELMA – Centre for the Study of Storytelling, Experientiality and Memory da Universidade de Turku (FI)



a morosidade da espera e do eco

(Capela Árvore da Vida, 2022.12.20 – Joaquim Félix de Carvalho).



a morosidade da espera e do eco
(Capela Árvore da Vida, 2022.12.20 – Joaquim Félix de Carvalho).

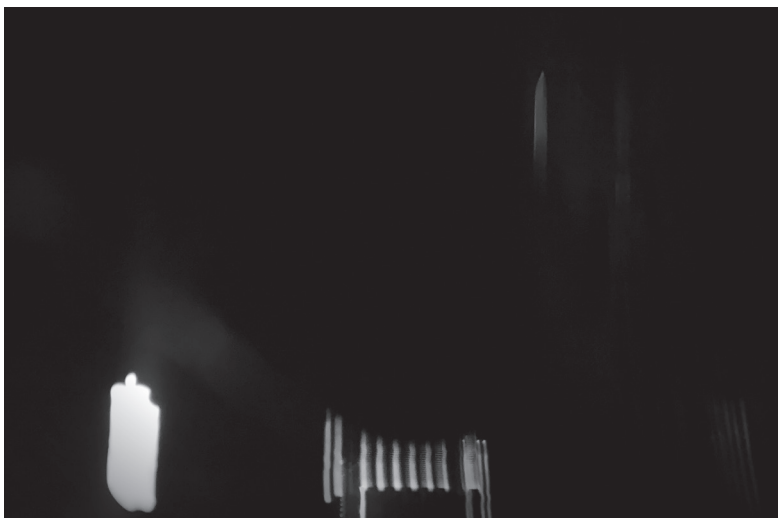


a morosidade da espera e do eco
(Capela Árvore da Vida, 2022.12.20 – Joaquim Félix de Carvalho).

5.2. o vagar que agrega e contém

*Na descontinuidade da carência
a expectativa de uma ausência
Um fragmento de melancolia*

[Capela da Imaculada, 2023]



Pormenor Capela da Imaculada.

Uma pequena floresta de madeira permite o acesso à Capela da Imaculada, localizada no interior do Seminário Menor de Braga. Ao passar por esta floresta, chega-se a uma clareira que serve como entrada para a assembleia. Esta floresta também serve como suporte para a Capela Cheia de Graça, que se ergue sobre a estrutura arbórea.

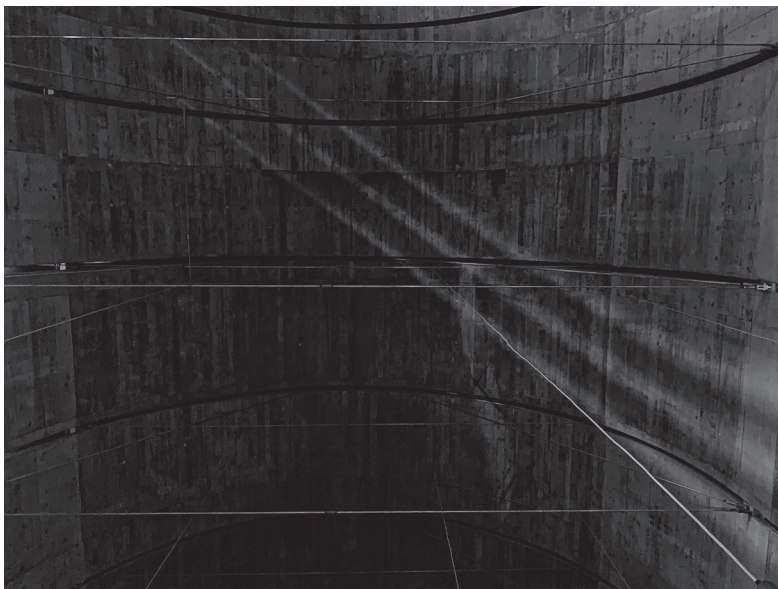
Além da floresta, na entrada da capela, destaca-se um pilar de granito com uma orelha esculpida e uma cadeira individual ao lado, que convidam à escuta e à resposta pessoal. No espaço, é possível observar uma grande abóbada de betão, aparentemente suspensa graças a uma estrutura de aço. Em conjunto com os demais elementos, essa cobertura cria uma atmosfera de *humildade*, propícia à introspeção. Aspectos essenciais, como a escala e a luz, foram abordados com uma linguagem mais contemporânea.

Com as mesmas paredes, a capela [...] ganhou cerca de quatro metros em altura. E, como eram em alvenaria, foram decapadas, tornando-se visível a metafórica força construtiva da grande caixa em granito e barro. O espaço tornou-se mais harmonioso nas proporções e com luminosidade qualificada. (Carvalho, 2021)

No eixo central da nave, no extremo oposto à entrada, encontra-se um «corpo de luz», um painel de mármore branco de Estremoz suspenso por uma estrutura de aço, atravessado por uma abundante luz natural que preenche o espaço e proporciona um brilho extraordinário.



Trabalho de campo – Capela Árvore da Vida.



Trabalho de campo – Capela Árvore da Vida.



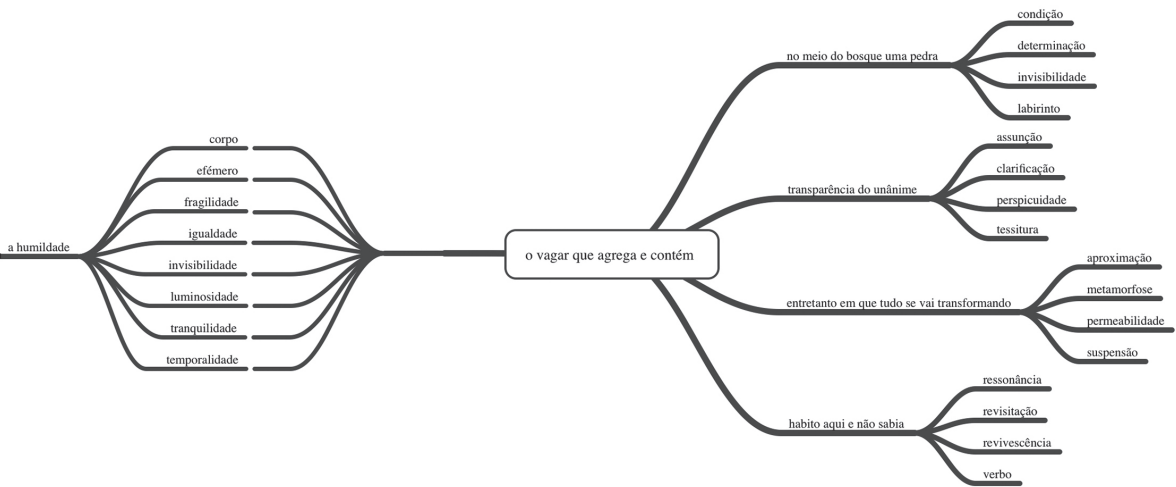
Trabalho de campo – Capela Árvore da Vida.

Tendo como pontos focais *a humildade* (tema e ativador de performatividade do projeto *site-specific*) e a memória ligada ao lugar (a Capela da Imaculada) (Taylor, 2011), recorre-se a um exercício fenomenológico de (re)interpretação pessoal das características identitárias do lugar religioso, selecionando-se as palavras-chave orientadoras da criação, sendo escolhidos posteriormente alguns contextos específicos da Capela da Imaculada que simbolizam figurativamente estas características.

A humildade pode ser vista como uma metáfora da espiritualidade, representando um estado de ser que se alinha com os princípios e valores fundamentais de muitas tradições espirituais, envolvendo o reconhecimento de que existe algo maior do que nós próprios, a adoção de um sentido de respeito, o reconhecimento das limitações do conhecimento pessoal e assumir sentido de abertura e receptividade aos ensinamentos espirituais.

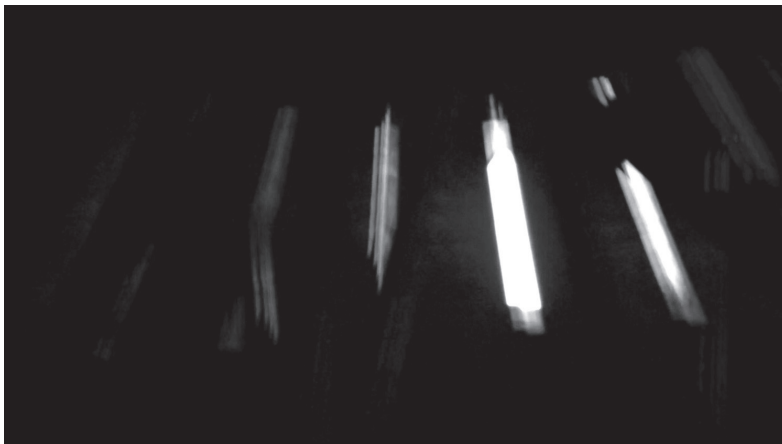
O encorajamento da autorreflexão, da autoconsciência e da vontade de aprender com os erros, promovendo o desenvolvimento pessoal e espiritual, é outra das características da humildade, que procura manter uma perspetiva equilibrada e uma atitude de abertura e de reverência pelo que nos rodeia. Neste sentido, as palavras-chave que definem as características identitárias interligadas com *a humildade* são as seguintes: corpo, efémero, fragilidade, igualdade, invisibilidade, luminosidade, tranquilidade, temporalidade.

A criação artística *o vagar que agrega e contém* é assim concebida partindo destas características identitárias, tendo em conta um mapeamento entre características e contextos locais no espaço. Encontradas as características identitárias (palavras-chave) associadas à Capela da Imaculada e o tema da criação (*a humildade*), importa desdobrar este mapeamento nos andamentos (subtemas) da criação, dando assim origem ao seguinte guião conceptual:



Significações – Capela da Imaculada.

As narrativas sonora e visual da criação audiovisual são desenvolvidas tendo em conta este guião conceptual e são apresentadas nos momentos performativos que ocorrem no lugar religioso. Neste, o *performer* enquadra-se não só como operador dos meios utilizados mas também como narrador em tempo real, (re)construindo as narrativas sonora e visual, lembrando e imaginando outros possíveis lugares. O tempo e o espaço são assim alterados, remetendo para tantos outros lugares (re)inventados e (des)conhecidos, transformando-se momentaneamente o espaço da Capela da Imaculada num espaço cheio de novos sentidos. A *performance* procura também retratar sensações e emoções sobre um lugar único, abrangendo a sua identidade, as suas memórias e a sua história.



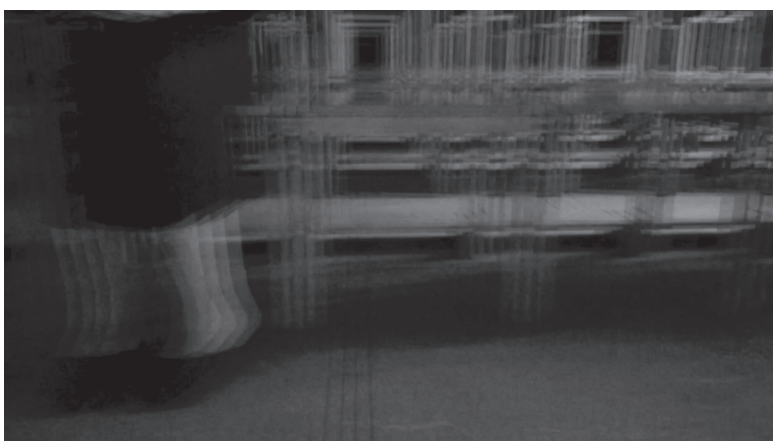
Componente visual (*frame*) – *no meio do bosque uma pedra*
(*o vagar que agrega e contém*, 2023).



Componente visual (*frame*) – *transparência do unânime*
(*o vagar que agrega e contém*, 2023).



Componente visual (*frame*) – *entretanto em que tudo se vai transformando*
(*o vagar que agrega e contém*, 2023).



Componente visual (*frame*) – *habito aqui e não sabia*
(*o vagar que agrega e contém*, 2023).

Apresentado o processo de investigação-criação, seguidamente são descritos alguns dos artefactos residuais⁹ produzidos no âmbito da apresentação pública de *o vagar que agrega e contém*, que se realizou no dia 2023.03.03, na Capela da Imaculada do Seminário de Nossa Senhora da Conceição, em Braga.



o vagar que agrega e contém é uma *performance* sonora e visual que se desenvolve em torno de duas narrativas confluentes e de uma interpretação figurativa, associadas à Capela da Imaculada, e que tem como ponto de partida a interação com o espaço, revelando-se um universo despojado, onde luz e escala se complementam.

As peças de *o vagar que agrega e contém* são representativas de uma abordagem de investigação-criação mais vasta, em torno das relações entre presença, ausência e lugar, explorando o conceito de «humildade» desenvolvido através de permanências, deslocações e ausências num lugar de serenidade e de transitoriedade.

Pretende-se assim apresentar um conjunto de paisagens sonoras e visuais que enfatizam o particular e a identidade da Capela da Imaculada, procurando gerar interpretações diversas e emoções ambíguas.

⁹ Disponíveis em: <https://fredericodinis.wordpress.com/2023/03/06/capela-da-imaculada/>.

Ficha técnica e artística

Conceito, gravação, edição, som, imagem, composição e interpretação:

Frederico Dinis

Produção: Pensamento Voador – Associação para a Promoção de Ideias

Apoio: Seminário Menor de Braga, Seminário Conciliar de Braga, Arquidiocese de Braga, CITER – Centro de Investigação em Teologia e Estudos de Religião, Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, Universidade Católica Portuguesa, CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra, SELMA – Centre for the Study of Storytelling, Experientiality and Memory da Universidade de Turku (FI), Braga Media Arts, Pensamento Voador



o vagar que agrega e contém

(Capela da Imaculada, 2023.03.03 – Joaquim Félix de Carvalho).



o vagar que agrega e contém
(Capela da Imaculada, 2023.03.03 – Joaquim Félix de Carvalho).

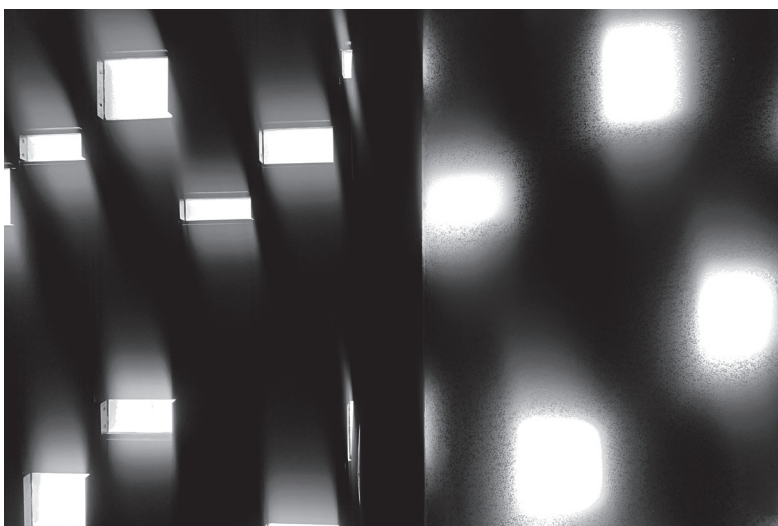


o vagar que agrega e contém
(Capela da Imaculada, 2023.03.03 – Joaquim Félix de Carvalho).

5.3. a demora na procura e no encontro

*No íntimo do apego
uma sombra de determinação
A quietude vulnerável*

[Igreja de Cedofeita, 2023]



Pormenor Igreja de Cedofeita.

O edifício da Igreja de Cedofeita apresenta-se como uma estrutura monumental e brutal de betão. Trata-se de um exemplo dos projetos do movimento arquitetónico modernista no Porto. Em 2017, um incêndio ocorrido no interior precipitou a necessidade de se realizar uma intervenção que passaria por reparar a Igreja.

Tratou-se de uma intervenção simples e minimalista que deu destaque ao uso de materiais primários, como a pedra e a madeira. Uma materialização que procurou evidenciar ao máximo a plasticidade e a identidade destes materiais, possibilitando que os frequentadores do espaço não se limitem a ver apenas o espaço, mas se sintam convidados a percecionarem no próprio espaço.

Um espaço onde o tempo, o silêncio e as matérias primas promovem uma complementaridade entre autenticidade e *fragilidade*, e que procura responder às variáveis mais importantes do espaço, o tempo e o silêncio, materializadas num espaço entre o autónomo e o dialogante.

Ao entrar numa igreja temos de sentir um espaço diferente, que nos transporta para uma dimensão e escala temporal diferente, quer estejam lá cinquenta ou quinhentas pessoas, ou mais. E a solução encontrada permite que a questão do número não seja um problema. [...] é um espaço que permite celebrações de menor dimensão e de maior dimensão. (Fontes, 2020)



Trabalho de campo – Igreja de Cedofeita.



Trabalho de campo – Igreja de Cedofeita.



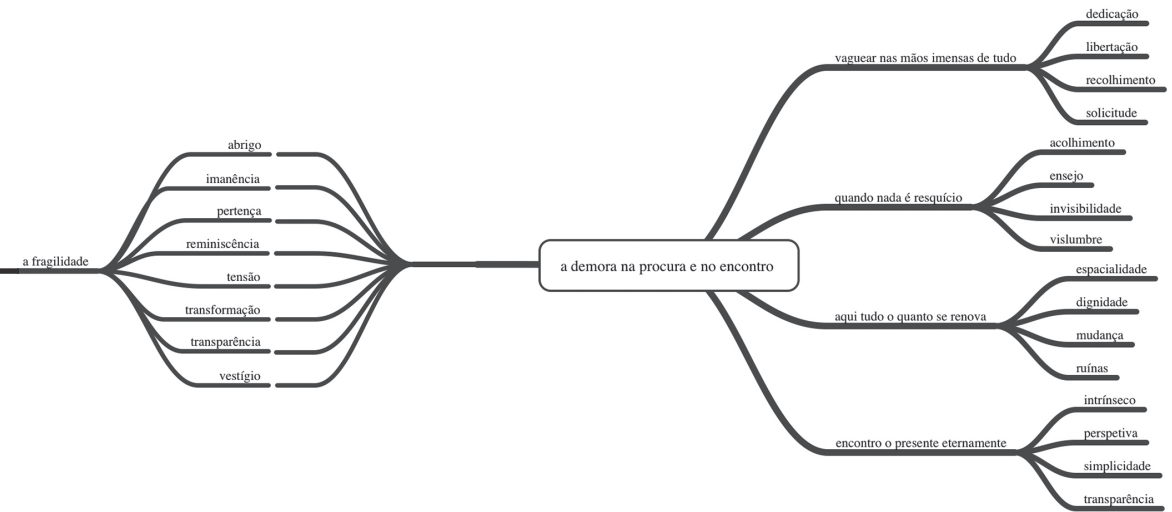
Trabalho de campo – Igreja de Cedofeita.

Tendo como pontos focais *a fragilidade* (tema e ativador de performatividade do projeto *site-specific*) e a memória ligada ao lugar (a Igreja de Cedofeita) (Taylor, 2011), recorre-se a um exercício fenomenológico de (re)interpretação pessoal das características identitárias do lugar religioso, selecionando-se as palavras-chave orientadoras da criação, sendo escolhidos posteriormente alguns contextos específicos da Igreja de Cedofeita que simbolizam figurativamente estas características.

A fragilidade insinua um estado de vulnerabilidade, em que cada um se abre às incertezas e aos mistérios do caminho espiritual, e implica abraçar a vulnerabilidade como meio de aprofundar a ligação com os transcendentais da existência. A fragilidade lembra-nos a natureza transitória da vida e a impermanência de todas as coisas de forma a encontrar um significado mais profundo para além dos aspetos efêmeros da vida.

A fragilidade também pode ser vista como um convite à resiliência e à transformação, através da perseverança e aprendizagem que podem promover o crescimento pessoal e espiritual. Enfatiza também a importância da compaixão, empatia e apoio mútuo, reconhecendo que a jornada espiritual de cada indivíduo está interligada com o bem-estar dos outros. Neste sentido, as palavras-chave que definem as características identitárias interligadas com *a fragilidade* são as seguintes: abrigo, imanência, pertença, reminiscência, tensão, transformação, transparência, vestígio.

A criação artística *a demora na procura e no encontro* é assim concebida partindo destas características identitárias, tendo em conta um mapeamento entre características e contextos locais no espaço. Encontradas as características identitárias (palavras-chave) associadas à Igreja de Cedofeita e o tema da criação (*a fragilidade*), importa desdobrar este mapeamento nos andamentos (subtemas) da criação, dando assim origem ao seguinte guião conceptual:



Significações – Igreja de Cedofeita.

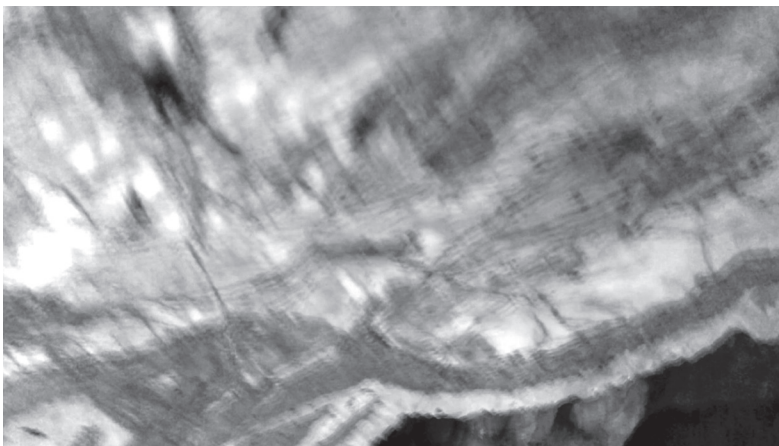
As narrativas sonora e visual da criação audiovisual são desenvolvidas tendo em conta este guião conceptual e são apresentadas nos momentos performativos que ocorrem no lugar religioso. Neste, o *performer* enquadra-se não só como operador dos meios utilizados mas também como narrador em tempo real, (re)construindo as narrativas sonora e visual, lembrando e imaginando outros possíveis lugares. O tempo e o espaço são assim alterados, remetendo para tantos outros lugares (re)inventados e (des)conhecidos, transformando-se momentaneamente o espaço da Igreja de Cedofeita num espaço cheio de novos sentidos. A *performance* procura também retratar sensações e emoções sobre um lugar único, abrangendo a sua identidade, as suas memórias e a sua história.



Componente visual (*frame*) – *vaguear nas mãos imensas de tudo*
(*a demora na procura e no encontro*, 2023).



Componente visual (*frame*) – *quando nada é resquício*
(*a demora na procura e no encontro*, 2023).



Componente visual (*frame*) – *aqui tudo o quanto se renova*
(*a demora na procura e no encontro*, 2023).



Componente visual (*frame*) – *encontro o presente eternamente*
(*a demora na procura e no encontro*, 2023).

Apresentado o processo de investigação-criação, seguidamente são descritos alguns dos artefactos residuais¹⁰ produzidos no âmbito da apresentação pública de *a morosidade da espera e do eco*, que se realizou no dia 2023.06.02, na Igreja de Cedofeita, no Porto.



a demora na procura e no encontro é uma *performance* sonora e visual que se desenvolve em torno de duas narrativas confluentes e de uma interpretação figurativa, associadas à Igreja de Cedofeita, e que tem como ponto de partida a interação com o espaço, revelando-se um universo transparente, onde autenticidade e vulnerabilidade se complementam.

As peças de *a demora na procura e no encontro* são representativas de uma abordagem de investigação-criação mais vasta, em torno das relações entre presença, ausência e lugar, explorando o conceito de «fragilidade» desenvolvido através de permanências, deslocações e ausências num lugar metafórico e envolvente.

Pretende-se assim apresentar um conjunto de paisagens sonoras e visuais que enfatizam o particular e a identidade da Igreja de Cedofeita, procurando gerar interpretações diversas e emoções ambíguas.

¹⁰ Disponíveis em: <https://fredericodinis.wordpress.com/2023/06/03/igreja-de-cedofeita/>.

Ficha técnica e artística

Conceito, gravação, edição, som, imagem, composição e interpretação:

Frederico Dinis

Produção: Pensamento Voador – Associação para a Promoção de Ideias

Apoio: Colegiada e Paróquia de S. Martinho – Cedofeita, Schola Cantorum Colegiada de Cedofeita, Seminário Menor de Braga, Seminário Conciliar de Braga, Arquidiocese de Braga, CITER – Centro de Investigação em Teologia e Estudos de Religião, Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, Universidade Católica Portuguesa, CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra, SELMA – Centre for the Study of Storytelling, Experientiality and Memory da Universidade de Turku (FI), Braga Media Arts, Pensamento Voador



a demora na procura e no encontro (Igreja de Cedofeita, 2023.06.02).



a demora na procura e no encontro (Igreja de Cedofeita, 2023.06.02).



a demora na procura e no encontro (Igreja de Cedofeita, 2023.06.02).

Conclusão

O conceito de *performance* tem sido entendido a partir de diferentes percepções, resultando de distintas abordagens disciplinares, áreas artísticas ou contextos culturais. É devido a esta abertura conceptual e à diversidade de procedimentos criativos que a *performance*, enquanto ação perante uma audiência, apresenta um grande potencial de experimentação pela confluência entre os meios sonoro e visual.

Com a apropriação tecnológica e a expansão a outros *media*, a *performance* destacou-se entre as práticas criativas nas últimas décadas, permitindo uma descentralização do corpo/*performer*, abrindo-se assim a outros meios e a outras materialidades, como o som ou a imagem. Foi no contexto desta descentralização que se procurou, ao longo deste livro, refletir sobre a conceção de ligações entre *performer* e espectadores, partindo de um conjunto de práticas artísticas e de momentos performativos audiovisuais¹¹, mediados pelo som e pela imagem, que foram desenvolvidos em lugares religiosos.

Através desta mediação audiovisual verificou-se que a presença é produzida nos momentos performativos ao vivo, não pertencendo a um determinado meio ou a um corpo vivo. O som e a imagem tornam-se processos expressivos na produção desses efeitos de presença, já que são aqueles que mais evidentemente contribuem para a produção de significado e para a manifestação do trabalho artístico. Deste modo, os meios audiovisuais devem então ser vistos como uma ponte entre objetos artísticos e não como o destino artístico, possibilitando o diálogo e a comunicação entre realidades artísticas diferentes.

Os momentos performativos promovem novas possibilidades, processos recursivos, repetições, estruturas não-lineares, acontecimentos simultâneos e

¹¹ Disponíveis no endereço: <https://fredericodinis.wordpress.com/performance/lugares-religiosos/>.

mistura de linguagens, em que o tempo, o espaço performativo e a performatividade desenvolvida entre *performer* e espectador se relacionam em maior liberdade e em cooperação com vários meios.

Nesses momentos performativos audiovisuais ao vivo, o som e a imagem tornam-se processos expressivos convergentes, configurando a produção de efeitos de presença e potenciando a representação da memória. A articulação entre som e imagem ao vivo estimula ainda a criação de novas narrativas, tornando-as mais densas e imersivas na figuração artística, refletindo a complementaridade do espaço e do tempo, abrindo novos caminhos performativos que são desenvolvidos e experimentados em *performances* audiovisuais ao vivo.

Nos projetos *site-specific* desenvolvidos no âmbito desta investigação, partiu-se da temática da memória enquanto fenómeno que permite a criação presente de uma ausência, assumindo-se que o trabalho de memória implica um trabalho de representação. A este trabalho de representação está também inerente um processo de rememoração, que precede um processo de construção de sons e de imagens. Sons e imagens estes que se entendem como auxiliares na experiência viva da construção da memória, promovendo uma performatividade da memória durante as *performances* sonoras e visuais ao vivo.

Durante os momentos performativos dos projetos *site-specific* que foram desenvolvidos são realçados os aspetos performativos da memória, centrando-se na forma como a memória é representada, moldada e influenciada por vários fatores sociais, culturais e espaciais. Estes momentos desempenham um papel crucial no processo de perceção e apreensão, tirando partido das qualidades espaciais dos lugares, dado que estimulam múltiplos sentidos, evocando respostas emocionais e psicológicas, tendo em conta o significado contextual e encorajando um envolvimento do público.

Os lugares escolhidos para o trabalho de campo são espaços onde qualidades especiais, intangíveis, podem ser reveladas como um tipo de qualidade que os torna especiais. Estes são lugares que procuram produzir uma ligação espiritual e reforçar as posições ontológicas religiosas no mundo, onde se encontra uma interacção com o sagrado e onde o sentido e o significado da existência humana são intensificados. Esta perceção incorporada do espaço nestes locais religiosos, através de uma performatividade da memória, tem impacto no público uma vez que fomenta um sentimento de pertença e de identidade, evocando um envolvimento emocional e espiritual, reforçando

rituais e memórias, permitindo uma (re)interpretação simbólica e encorajando uma compreensão mais profunda da formação do lugar, da nossa presença no espaço e dos nossos papéis na vida humana.

Ao longo do desenvolvimento da investigação através da prática artística e do desenvolvimento dos projetos *site-specific*, estas (re)interpretações levantaram um conjunto de questões sobre a percepção e apreensão de *performances site-specific*, por intermédio da mediação de meios não verbais em locais religiosos, a que se procurou responder.

Neste sentido, observou-se que a performatividade da memória, enquanto conceito autobiográfico, pode ser reforçada por meio de *performances* audiovisuais ao vivo em lugares religiosos, ao incorporar narrativas e testemunhos que tenham uma ligação ao lugar e ao integrar meios audiovisuais que evocam memórias e experiências autobiográficas, realçando-se a natureza individual e subjetiva da memória no contexto espacial do próprio lugar.

Verificou-se que a performatividade da memória em lugares religiosos pode promover também um «eu» espacial através de *performances* audiovisuais ao vivo, criando experiências dinâmicas, imersivas e corpóreas no contexto espacial do lugar religioso. Isto é conseguido pela utilização de elementos visuais que podem transformar as características arquitetónicas do lugar, invocar simbolismos ou representar narrativas e iconografia do próprio espaço, criando uma ligação mais profunda ao lugar e às memórias que lhe estão associadas. Os elementos sonoros reforçam este «eu» espacial, evocando respostas emocionais e desencadeando memórias associadas a rituais e a práticas do lugar. A confluência entre som e imagem promove também uma experiência multissensorial no aqui e agora, que reforça o sentido de presença e de ligação de um «eu» espacial do público ao lugar, fundamentando esta espacialidade numa memória performativa contingente.

A construção deste «eu» espacial em *performances* audiovisuais ao vivo em lugares religiosos é promovida pela performatividade da memória e envolve processos de reconfiguração social e artística, sendo que estes contribuem para transformar não só as dinâmicas sociais no seio da comunidade mas também as representações artísticas da memória. Os momentos performativos em lugares religiosos proporcionam uma plataforma para a comunidade moldar a sua memória coletiva, contribuindo para a reconfiguração da dinâmica social no seio dessa comunidade e para o reconhecimento de outras perspetivas, promovendo-se assim sentimentos de pertença e de coesão. Estes

momentos envolvem também reconfigurações artísticas de práticas, rituais e formas artísticas visto que promovem (re)interpretações, representações ou justaposições de narrativas, simbolismos e estéticas religiosas devido ao carácter múltiplo, contestado, fluido e incerto dos lugares religiosos. Ao reconfigurar as expressões artísticas, as *performances* audiovisuais estimulam a criatividade, a exploração artística e a formação de novas abordagens estéticas que retratam sensibilidades contemporâneas, respeitando simultaneamente a identidade dos lugares religiosos.

Verificou-se ainda que as configurações estéticas e performativas utilizadas em criações artísticas audiovisuais de um lugar podem ter impacto nas manifestações mais individuais da religião, da religiosidade e da crença religiosa, influenciando a interpretação e a criação de significados, evocando respostas emocionais e espirituais, facilitando um envolvimento incorporado e promovendo uma transformação e uma transcendência pessoais.

Esta investigação através da prática artística procurou também ancorar mais um esboço aos territórios da *performance*, situado entre a teoria e a prática, e dos estudos de religião, nos seus variados fenómenos, tradições e gramáticas, interrogando o lugar estético de ambos na atualidade enquanto instrumentos essenciais para descobrir novas formas de compreender o nosso mundo e a cultura contemporânea.

Por fim, este estudo pretendeu apresentar uma contribuição adicional ao conhecimento relacionado com a performatividade da memória, num regime de investigação pela prática, procurando assim contribuir especificamente para a consolidação desta abordagem enquanto forma de investigação que permite inferências para além das metodologias convencionais.

Posfácio

Da anamnesis à poiésis

Perdemos o sentido da inatividade, que não é uma incapacidade, uma negação, uma simples ausência de atividade, mas que representa um patrimônio autônomo. A inatividade tem uma lógica própria, uma linguagem própria, uma magnificência própria, e uma magia própria. Não é uma fraqueza, uma deficiência, mas uma intensidade, que na nossa sociedade ativa e de desempenho não é salvaguardada nem apreciada. Não temos acesso ao reino nem à riqueza da inatividade. Esta é uma forma esplendorosa da existência humana, que hoje empalideceu e se converteu numa forma vazia da atividade.

[Han, 2023: 11]

No triângulo da arquitetura religiosa

A amplitude semântica dos lugares construídos, sobretudo daqueles de matriz religiosa, ultrapassa a medida das escalas de sentido racional; sem inscrição, portanto, no redutor conceptualismo. O mesmo se poderá dizer das obras de arte, de quaisquer expressões, quando autênticas. Existe, pois, uma transbordância, entendida como polissemia, que, sem se negar à possibilidade hermenêutica, se inscreve aquém e além da narratividade do real. Por esse mistério passa a arquitetura, quando os edifícios são gerados como «lugares de excelência».

Para desenvolver os projetos *site-specific*, Frederico Dinis selecionou lugares religiosos, três ao todo, que foram já objeto de amplo reconhecimento público, nacional e internacional. Dois deles, a Capela Árvore da Vida e a Capela da Imaculada, em Braga, foram distinguidos, pela plataforma ArchDaily, na categoria do religioso, com a distinção de «edifício do ano com a melhor arquitetura», em 2011 e 2019, respetivamente. E a Igreja de S. Martinho de Cedofeita, situada no Porto, tem sido francamente apreciada. Criados ou intervencionados, os três edifícios são obra do atelier Cerejeira Fontes Arquitetos. Com longa experiência e prática de arquitetura reconhecida, os arquitetos beneficiaram da competente colaboração multidisciplinar, cujos debates críticos e criação de obras de arte em muito beneficiaram o resultado final, enquanto obras de arte total.

Alguns dos valores arquitetónicos promovidos, edificados e capazes de se desenvolverem, encontram-se em sintonia com os objetivos que Frederico Dinis se propôs trabalhar, através de práticas artísticas, nos três espaços religiosos. Desde logo, o da serenidade. A propósito deste valor, Asbjørn Andresen, na introdução que escreveu para a dedicação da Capela da Imaculada, salienta a reflexão, que ancora numa metáfora de Juhani Pallasmaa:

«A serenidade é uma das dimensões de qualquer espaço que tenha um programa religiosos ou litúrgico, tal como o é a luz. A serenidade é a consciência de que o espaço pertence à arquitetura e não é a ausência de som; consiste no tipo de presença que encontramos numa sala de concertos quando o maestro levanta os braços e suscita a concentração da orquestra e da assistência» (Andresen, 2015: 7).

Audição profunda e inexplorabilidades

Relendo o texto de Frederico Dinis, nomeadamente na apresentação da metodologia adotada, para «redescobri» os três lugares, parece-me que ele se inscreve numa atitude de procura, dentro dos lugares, naquela velocidade lenta que permite a serenidade. E nisto em acordo com o que Asbjørn Andresen descreve, na supracitada apresentação:

«É como inspecionar uma gruta em busca de uma nascente oculta, e o som da água que corre é claro, mas o caminho para a nascente está apagado e

encoberto na escuridão da gruta. Somos idealistas e, na nossa condição de idealistas, falíveis; o caminho é errante e exploratório; grandiosos são, portanto, os momentos de unânime clareza e unidade, a exatidão e o lugar «auto-evidente» da arte no espaço» (Andresen, 2015: 7).

A deslocação demorada que se sente, em cada *performance*, através da velocidade relentada da passagem de imagens e sonoridades, enquanto mediações sensíveis da arte, ajuda a fazer uma imersão mais profunda no tempo e nos lugares, na sua complexidade idiossincrática. Tal demora, como que habitada por instantes e detalhes, nutre uma assunção emocional, com ressonâncias existenciais. Desta forma, a audição é alimentada de silêncios, dos quais emergem ressonâncias das matérias, a revelar o oculto enraizamento dos lugares, nas camadas mais finas das suas «falas» não verbais, em diálogo com os «ouvintes» e «videntes», que se reconhecem ao espelho. E no seu ritmo moroso, a introspeção passa a contemplar alargamentos paisagísticos, capazes de fazerem estremecer quem assim ouve e vê. Sem deixar de reconhecer-se, porém, num território cheio de inexplorabilidades. Enfim, adotada desde Koepnick, a estética ritmada pela lentidão é assumida como aporia em relação às acelerações vertiginosas da vida contemporânea, nas quais os humanos são capturados através do desejo da imediata retribuição e de uma cegueira dos sentidos, enquanto janelas da sensibilidade.

Nesta prática artística, há dimensões que emergem para a atualidade, com pertinência surpreendente, sobretudo para quem atenta à multissensorialidade, conforme a explorou, por exemplo, Juhani Pallasmaa, no campo da relação entre a arquitetura e os sentidos (cf. Pallasmaa, 2005). Elas hão de ler-se, também, na sequência da publicação que Frederico Dinis fez, em 2022: *Caderno de Representações da Memória. Da Aproximação ao Site-Specific à (Des)construção do Sentido de Lugar*. No trabalho agora publicado, a ler na sequência de uma prática artística já bem sustentada, sobressai a possibilidade de ditar poéticas sonoras e visuais dos lugares religiosos, com esplendorosa (verdade e bondade combinadas) estética teológica muito pouco explorada. Quem usufrui desta qualidade estética pode, a seu modo, ver-se iniciado num caminho outro de vivência das realidades religiosas, em função dos espaços «dedicados». Mas, também, e como em pontes, transportado para valores e experiências sem precedentes. Para, depois, dar-se ao tempo da mistagogia, com iluminações a jusante, que explora o que viu quase

nas trevas, nas atmosferas que assinalam as luzes, os sons e os silêncios da experiência da crença, até da transcendência da matéria, em grande parte «escura», noturna, pós-crepuscular, auroral.

Da memória: *performance* da anamnesis à poiésis

Tendo presente a performatividade da memória, cujo âmbito de reflexão é explorado na prática artística, ocorre valorizar uma analogia que se vislumbrará desde a práxis litúrgica. Até porque as artes podem ser consideradas, também, a partir da sua liturgia intrínseca, conforme é refletida por Frederico Dinis, noutros trabalhos (Dinis, 2023), de modo especial no *Caderno de Representações da Memória* (Dinis, 2022); em sintonia, aliás, com vários autores, entre eles, João Manuel Duque, em «Ritualidade da arte: performatividade da memória» (Duque, 2018).

A analogia poderá fazer-se com a anamnética. Concretizemos. A «anamnese», que sucede nas peças litúrgicas, nomeadamente eucológicas (literatura oracional), conecta-se com a memória. Desde a filologia, tendo presente a sua raiz grega, que, por sua vez, corresponde ao termo hebraico «zikkaron», o seu significado relaciona-se com o memorial, algo que é comemorado ou objeto de recordação. Nestes sentidos, a memória não é convocada apenas na sua dimensão subjetiva, mas sobretudo em ordem a atualizar a realidade, ocorrida uma única vez e para sempre (*ephápax*) no passado, através da prática ritual, e a fazer participar do seu influxo salvífico os participantes. Esta «estratégia» eucológica e ritual, que ocorre performativamente na memória, não se dá só nas orações eucarísticas. Ela está presente, sim, nas orações judaicas, cuja tradição construtiva a liturgia cristã herdou. Jamais uma eucologia, breve ou prolixa que seja, avança para a súplica (*petitio*), sem antes elaborar vários motivos memoráveis, em sintonia com o que se pretende. Essas memórias são o «combustível» que gera a esperança, a plausibilidade do atendimento. E, deste modo, alavancada na memória, a anamnese projeta-se para o futuro, antecipando-o no presente.

Frederico Dinis explora antecipadamente os três lugares religiosos e, com a sensibilidade que lhe assiste, colhe vários registos, sobretudo visuais e auditivos, que a sua memória apreende com os sentidos do corpo. Hauridas em permanências e deslocamentos, as suas memórias não correspondem a uma

colheita racional de informações tópicas, de forma a reproduzir experiências estáticas, como na «rememoração nostálgica». Antes, concebem-se como «matéria anamnética», capaz de produzir a expansão dos lugares, através da prática artística da *performance*, promovendo o seu alcance semântico, na percepção corporizada (senciente), quer pelo sentido de pertença a fruir na hospitalidade, quer pelas deslocações que convocam a imaginação. Tal imersão nos lugares religiosos, ao mesmo tempo, na sua imanência e transcendência, catapulta os seus «habitantes» para se sentirem mais quem são, na sua identidade única, na relação comunitária, onde mais podem ser, através das experiências somático-emocionais e espirituais profundas.

Neste enquadramento, pergunto: Os motivos «memorados» na anamnese da *performance*, na qual Frederico Dinis é «sacerdote-poeta», constituirão uma «paraliturgia» artística capaz de gerar, através da sua poética sonora-visual (ditada em «proposição»), experiências de criação po(i)ética nos participantes imersos nos lugares? Por certo. Eis o mistério da performatividade da memória! Ao que aclamamos: «Neste sítio amável, a memória recr(e)ja-se “cordialmente”».

Da prática artística: memórias e experiências

Com a realização destes três projetos *site-specific*, Frederico Dinis contribui decididamente para um mais amplo e contextualizado conhecimento científico, gerado através da prática artística ao vivo, em linguagens não verbais, haurindo contributos de assegurada relevância para a Teologia e os Estudos da Religião. O que ele faz, note-se, em interface com uma atenta fenomenologia da ritualidade-ubiquidade paralitúrgica dos lugares religiosos, no caso de duas capelas e uma igreja, em geografias urbanas, com o uso «calibrado» da tecnologia. De facto, este recurso não se reduz às aplicações técnicas, numa espécie de «suprematismo» da máquina, desvalorizando a ação do humano, que, antes, a aciona e orienta em função de princípios e objetivos.

Tendo participado em duas das *performances* audiovisuais, nas Capelas Árvore da Vida e da Imaculada – a terceira, S. Martinho de Cedofeita, acompanhei-a por documento póstumo –, posso garantir: elas exploraram estéticas alternativas, com ímpares inovações que tocam o descentramento do corpo performativo, expandindo-se por paisagens sonoras capazes de serem

assumidas como criações de atmosferas «religiosas», inclusive na sua «onírica» poemária. Quem não se deliciará na «veia haicaísta» a ditar assim: «No alento da existência/ a transversalidade da harmonia/ Uma humanidade no recolhimento»; «Na descontinuidade da carência/ a expectativa de uma ausência/ Um fragmento de melancolia»; «No íntimo do apego/ uma sombra de determinação/ A quietude vulnerável», a irromper na lentidão das imagens e sonoridades?

O poder da imaginação ativava dimensões da memória, inclusivamente futura, como quem acolhe reverberações de valores adventícios. O efêmero pode ser vivido como lugar de trânsito, reconduzindo-nos, através da memória em construção, a uma espécie de «senciência» religiosa. A *performance*, jogando com certos antilapsos (admitindo os lapsos) da memória como anamneses litúrgicas, atinge a sensibilidade em ecos de fundo cosmovisional. E permite a fruição do silente rumor de presenças atingíveis pelo som na produção *in loco*. E, sempre *in loco*, há como que uma saída, peregrinação ou longínqua viagem, para o limiar fronteiro do tempo-espaço, naquilo que Frederico Dinis assinala como «a transgressão espacial e a construção de um eu espacial».

Da análise dos três trabalhos, numa tríade complementar – inserir mais, pergunto, não seria cair numa «demasia»? –, em termos de sequência da linguagem dos lugares selecionados, é possível apreciar o respeito por cada um deles, sem pensar num conceito que logo se aplica sem mais. Assim, no caso da Capela Árvore da Vida, o trabalho investe *na morosidade da espera e do eco*, sem urgência de uma paisagem visual em projeção. Daí a escassez, mas que tem tanto de vastidão, dos elementos gráficos, quase só sentenças de teor sapiencial, duma nova hagiografia. É dessa demora que, pela atenção corporal, a existência se alenta, e a harmonia assume a sua obliquidade, como humanidade que se recolhe a essa hospitalidade, inclusive de silêncio vital. Por sua vez, na Capela da Imaculada, num apelo novamente modulado pela lentidão, é o *vagar que agrega e contém*. A carência assume-se na sua descontinuidade e gera a expectativa que nasce da ausência, do que ainda não é, mas poderá vir a ser, a partir da melancolia dos fragmentos. Demora que, na Igreja de S. Martinho de Cedofeita, é a tónica *na «procura» até ao «encontro»*. Até mesmo de quem parte do íntimo da sombra, por uma quietude vulnerável.

Todos os trabalhos são apresentados através de guiões conceptuais, em esquemas gráficos claros, que muito auxiliam, não só a fazer a hermenêutica das criações, mas sobretudo a torcer os fios da «corda» que dá maior consistência

à leitura, pela qual se faz a colheita das narrativas, ou um adentramento nelas. Para esta releitura, colabora o álbum de fotografias a preto e branco, selecionadas em função de uma «estética do vislumbre» crepuscular-noturno.

Relentalizar: pela escada em espiral e na barca

De 22 a 30 julho do ano 2023, sucedeu algo que reúne as características das *memorabilia*, no sentido em que é um evento digno de ser para sempre constante à memória mais agradecida. Nessa semana, ocorrendo os «dias nas dioceses», antecedentes à realização da Jornada Mundial da Juventude, em Lisboa, decidiu o Seminário Conciliar de Braga, juntamente com Frederico Dinis, proporcionar aos jovens a experiência das três *performances* audiovisuais num só lugar, concretamente, uma no corredor do rés do chão e duas no vão das escadas em espiral, que dão acesso aos pisos do Seminário. Além disso, a fruição poderia ser feita por qualquer pessoa, o que sucedeu com muitos turistas. Ao todo, terão usufruído da exposição mais de 2000 visitantes.

«Ralentalizar» foi a titulação com que Frederico Dinis batizou a iniciativa. O que mais surpreendia nos jovens, que andavam com o hino das JMJ nos lábios, cantando «Há pressa no ar», era a forma como fruíam a «ocupação-exposição», isto é, as três instalações videográficas (gravações das *performances* realizadas nas Capelas Árvore da Vida e da Imaculada e na Igreja de Cedofeita). Todas elas, refira-se, ao som de uma *performance* musical, acen-tuadamente lenta, única neste caso. Sentados nos degraus e até no chão, o silêncio deles sobressaía espontaneamente. Toda a atenção era patente nos seus olhares sem ruído. Em sintonia com o parágrafo em epígrafe, colhido da obra *Vita contemplativa*, da autoria de Byung-Chul Han, depreendia-se como esta real «inatividade» exhibia neles a sua própria linguagem, magnificência e magia. Sim, surpreendia a intensidade com que se viam imersos no que viam e ouviam, nessa «forma esplendorosa da existência humana» (Han, 2023: 11), que, por esses minutos, brilhava sem se empalidecer.

A meio das escadas, todos os visitantes adentravam-se na Capela Árvore da Vida. E, aí, era possível senti-los a «jogar» e a «viajar» pelos andamentos assinalados por Frederico Dinis nos «subtemas» com que, no respetivo «guião conceptual», desdobrou este lugar. Socorrendo-me de palavras «imparafrá-sicas», que testemunham o que neles via, gostaria de fazer uma longa citação,

porque, assim estou persuadido, apropriada e em sintonia com as conclusões de Frederico Dinis. São, neste caso, da autoria de Ugo Rosa, de Caltanissetta (Sicília), que escreveu um artigo sobre esta capela, publicado na revista *Divisare*, com fotografias de Santo Eduardo Di Micheli (Rosa 2012). Ei-las:

«Na imagem (banal, dou-me conta, e, todavia, inevitável...) da barca e, juntamente, da cabana, nós avistamos a *arca* e, com o seu espaço fechado, mas, ao mesmo tempo, viajante, a possibilidade *de estar e de andar* ao mesmo tempo: isto é o híbrido fascinante, esta é a aporia móvel entre viajar e habitar. E pergunto-me: que outra coisa é o rito, que coisa é a liturgia, senão este *reviver tempos e espaços diferentes*, este encontrar-se *aqui*, habitadores, e, todavia, *noutro lugar*, viajantes? Que coisa é o rito, senão esta possibilidade de mover-se (*de jogar*) num tempo e num espaço que, permanecendo, todavia, contíguos ao tempo e ao espaço “*de fora*”, não são, todavia, *aquele* tempo nem *aquele* espaço, mas um *outro* tempo e um *outro* espaço? A liturgia não esconde, aos meus olhos, o seu estatuto lúdico, mas mostra-mo excedido numa autenticidade que não exige a caução do real (*deste* real). A liturgia é, noutras palavras, autenticidade que passa sem o visível: o pão é pão, o vinho é vinho e, todavia, num sentido mais *autêntico*, embora menos visível, o pão é o corpo, o vinho é o sangue. Eis como a liturgia nos (e se) coloca em jogo: entrelaçando visível e invisível, no horizonte de uma autenticidade que não tem necessidade daquele *real* com que o adulto condescende supinamente» (Rosa 2012).

Memória endográfica

A ampla base de investigação, precedente e, de novo, neste projeto praticada, permitiu a Frederico Dinis, num quadro de alargamento das várias áreas científicas e artísticas, prosseguir em ordem a explorar iniciaticamente os lugares religiosos, na sua relação com o diverso «modular/declinar» das representações da memória. Pelo que, com agrado e desafio, a investigação realizada se cruza com várias das linhas de investigação do CITER. Por certo, fazendo-se em interface, cada vez mais em regime aberto e de valorização mutual, com as áreas da Teologia e dos Estudos da Religião.

Sugeria, por conseguinte, que, dentro das possibilidades, se desse maior visibilidade a esta modalidade de investigação, quer a nível dos canais do CITER, quer na mais que justa divulgação, a fim de que outros interessados possam

beneficiar deste tipo de trabalhos. Sem pensar que somente a abundância de público, ou de leitores, será o índice da sua plausibilidade e pertinência.

Por fim, não poderia terminar sem agradecer, com um «bem-haja», ao seu autor, Frederico Dinis, bem como ao CITER e às instituições que patrocinaram esta publicação, na Universidade Católica Editora, através do mecenato.

Joaquim Félix de Carvalho
Braga, 22 de novembro de 2023.

Bibliografia

- ALVAREZ, J. C. (ed.) (2004). *Museu Nacional do Teatro – Roteiro*. Lisboa: IMC.
- ARLANDER, A. (2012). *Performing landscape – Notes on site-specific work and artistic research (Texts 2001-2011)*. Helsinki: Theatre Academy Helsinki, Performing Arts Research Centre.
- ARTAUD, A. (1996). *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Fenda.
- AUSLANDER, P. (1994). *Presence and resistance*. Michigan: University of Michigan Press.
- AUSLANDER, P. (1999). *Liveness: Performance in a mediatized culture*. New York: Routledge.
- BALA, S., Gluhovic, M., Korsberg, H., e Röttger, K. (2017). *International performance research pedagogies: Towards an unconditional discipline?*. London: Palgrave Macmillan.
- BARRETT, E., & Bolt, B. (eds.) (2007). *Practice as research: Approaches to creative arts enquiry*. London: I. B. Tauris.
- BARRIE, T. (2010). *The sacred in-between: The mediating roles of architecture*. New York: Routledge.
- BAY-CHENG, S., Parker-Starbuck, J., & Saltz, D. Z. (2015). *Performance and media: Taxonomies for a changing field*. Michigan: University of Michigan Press.
- BENJAMIN, W. (1969). *Das kunstwerk im zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BONENFANT, Y. (2012). A portrait of the current state of PaR: Defining an (in)discipline. In J. Boyce-Tillman (ed.), *PaR for the course: Issues involved in the development of practice-based doctorates in the performing arts*. Winchester: The Higher Education Academy Arts and Humanities.
- BROOK, P. (2008). *O espaço vazio*. Lisboa: Orfeu Negro.
- CARLOS, A. (1996). *O lugar no/do mundo*. São Paulo: Hucitec.
- CARLSON, M. (2004). What is performance?. In H. Bial & S. Brady (eds.), *The performance studies reader*. London and New York: Routledge, 68-72.
- CARVALHO, J. F. (2013). A Capela Árvore da Vida: Arquitectura e vida. *COMMUNIO – Revista Internacional Católica*, XXX (2), 201-214.

- CARVALHO, J. F. (2021). Arte litúrgica: Criações nas capelas de Braga. In M. J. Neto & J. A. Cunha, J.A. (coord.), *Arte e Igreja em Portugal – Histórias e protagonistas de diálogos recentes*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- CUSACK, T. (2007). Is it live?. *Stage Directions*, Nov, 52-54.
- DINIS, F. (2020). *Sensações sinuosas e emoções hipnóticas: performance sonora e visual na contemporaneidade* (Tese de doutoramento). Coimbra: Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra.
- DINIS, F. (2023). Performativity of the memory of religious places through sound and image. *Religions*, 14(9), 1137. <https://doi.org/10.3390/rel14091137>.
- DIXON, S. (2007). *Digital performance: A history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. Cambridge and London: The MIT Press.
- DUQUE, J. M. (2018). Ritualidade da arte: Performatividade da memória. *REVER*, 18(1), 11-30.
- FÉRAL, J. (1985). Performance et Théâtralité, le Sujet Desmistifié. In: *Théâtralité, écriture et mise en Scène*. Québec: Hurtubise, 125-140.
- FÉRAL, J. (1992). What is left of performance art? Autpsy of a function. Birth of a genre. *Discourse – Journal for theoretical Studies in Media and Culture*, 14(2) Spring.
- FISCHER-LICHTE, E. (2012). Appearing as embodied mind: Defining a weak, a strong and a radical concept of presence. In G. Giannachi, N. Kaye & M. Shanks (eds.), *Archeologies of presence: Art, performance, and the persistence of being*. New York and London: Routledge, 103-118.
- FISCHER-LICHTE, E. (2019). *Estética do performativo*. Lisboa: Orfeu Negro.
- FONTES, A. C. (2020). *Conversa com o arquiteto António Cerejeira Fontes, em junho de 2020*.
- FUCHS, E. (1985). Presence and the revenge of writing. *Performing Arts Journal*, 9(2/3), 163-173.
- GASTAL, S. (2002). Lugar de memória: Por uma nova aproximação teórica ao património local. In S. Gastal (org.), *Turismo: investigação e crítica*. São Paulo: Contexto, 69-81.
- GIANNACHI, G., & Kaye, N. (2011). *Performing presence: Between the live and the simulated*. Manchester: Manchester University Press.
- GOLDBERG, R. L. (2007). *Performance Art: From futurism to the present*. London: Thames & Hudson.
- GRAY, C. (1996). Inquiry through practice: Developing appropriate research strategies. In: *No guru, no method?.* Helsinki: UIAH.
- HARBISON, I. (2019). *Performing Image*. Cambridge and London: The MIT Press.
- HASEMAN, B. (2006). A manifesto for performative research. *Media International Australia*, 118(1): 98-106.
- HOELSCHER, S. (2004). Memory and place: Geographies of a critical relationship. *Social & Cultural Geography*, 5(3), 347-355.
- INGOLD, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. London: Routledge.

- JACKSON, J. B. (1994). *A sense of place, a sense of time*. New Haven: Yale University Press.
- KERSHAW, B. B., & Nicholson, H. (eds.) (2011). *Research methods in theatre and performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- KOEPNICK, L. (2014). *On slowness: Toward an aesthetic of the contemporary*. New York: Columbia University Press.
- LEAVY, P. (2015). *Method meets art: Arts-based research practice*. Paris: Guilford Publications.
- NELSON, R. (2013). *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. Springer.
- NEVANLINNA, T. (2002). Is artistic research a meaningful concept?. In S. Kiljunen & M. Hannula (eds.), *Artistic research*. Helsinki: Fine Art Academy, 61-71.
- NORA, P. (1993). Entre memória e história: A problemática dos lugares. *História e Cultura*, 10 (jul./dez.).
- NORBERG-SCHULZ, C. (1979). *Genius loci: Towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli.
- NORBERG-SCHULZ, C. (1988). *Architecture: Meaning and place*. New York: Rizzoli.
- PACKER, R., & Jordan, K. (eds.) (2001). *Multimedia: From Wagner to virtual reality*. New York: Norton & Company.
- PAVIS, P. (2003). *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva.
- PHELAN, P. (1993). *Unmarked: The politics of performance*. London and New York: Routledge.
- PONTBRIAND, C. (1982). The eye finds no fixed point on which to rest. *Modern Drama*, 25(1), 154-162.
- RANCIÈRE, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- RICOEUR, P. (2004). *Memory, history, forgetting*. Chicago: The University of Chicago Press.
- RUBIDGE, S. (2005). *Artists in the academy: Reflections on artistic practice as research*. Paper presented at Dance Rebooted: Initializing the Grid, Deakin University, 1-4 July.
- SAID, E. W. (2000). Invention, memory, and place. *Critical Inquiry*, 26(2), 175-192.
- SALTZ, D. (2013). Media, technology, and performance. *Theatre Journal*, 65(3), 421-432.
- SILVA, S. M. (2011). *A performance enquanto encontro íntimo (Tese de doutoramento)*. Coimbra: Colégio das Artes, Universidade de Coimbra.
- SILVA, S. M. (2016). Ser artista, ser doutor/a. In *Arte e universidade*, Col. As Artes do Colégio, 1, 39-43. Coimbra: Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.
- TAYLOR, C. (1985). *Philosophy and the human sciences: Collected papers*. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press.
- TAYLOR, D. (2011). Memory, trauma, performance. *ALETRIA*, 21(1), 67-76.
- WARDROP-FRUIJN, N., & Montfort, N. (eds.) (2003). *The new media reader*. Cambridge and London: The MIT Press.

- WEEMS, M. (2016). Art work: An evening with Marianne Weems. The New School. Disponível em: <https://youtu.be/MnZtnmOSpwk>. Acedido em 16/06/2023.
- WITKIN, S. L. (2011). Why do we think practice research is a good idea?. *Social Work & Society*, 9(1), 10-19.
- WOOD, H. H., & Byatt, A. S. (2008). *Memory: An anthology*. UK: Chatto & Windus.

Partindo da confluência entre o som e a imagem este livro inclui uma ampla base de investigação-criação que explora lugares religiosos, na sua relação com representações da memória, interrogando o lugar estético dos estudos de religião e da performance audiovisual na atualidade enquanto instrumentos essenciais para descobrir novas formas de compreender o nosso mundo e a cultura contemporânea.

www.uceditora.ucp.pt



9 789725 410080



CATOLICA

CITER - CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM TEOLOGIA E ESTUDOS DE RELIGIÃO
