

PREÂMBULO PROGRAMÁTICO

por Eugénia Vasques¹

1. Professora Coordenadora da Escola Superior de Teatro e Cinema.

O nº 6 de *Alicerces: Revista de Investigação, Ciência, Tecnologias e Artes*, inaugura, programaticamente, uma linha editorial que consiste não só numa reformulação gráfica mas também na alteração do modelo de distribuição, com uma versão em papel e uma versão digital. Porém, para além destas alterações estruturais, a *Alicerces* vem, em paralelo, com este volume dedicado às artes performativas que se ensinam e se aprendem em escolas superiores artísticas agrupadas no Instituto Politécnico de Lisboa (IPL), comprometer-se na afirmação da investigação em artes, na desocultação de alguns caminhos da pedagogia artística e, enfim, na evidenciação de redes de saberes que se estabeleceram, graças ao impulso pioneiro das (centenárias) escolas artísticas do IPL, entre os subsistemas do ensino superior, politécnico e universitário, por meio de Centros de Investigação, sediados, embora, exclusivamente, no subsistema universitário.

Neste volume inaugural, com efeito, encontraremos, em acção e interacção, investigadores em artes do CIAC/Centro de Investigação em Artes e Comunicação Universidade do Algarve/Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), do CESEM/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, da Universidade de Lisboa, da Universidade do Minho e da Universidade de Aveiro, e, em termos internacionais, da Universidade Federal do Pará, Brasil.

Como fica patente, a *Alicerces: Revista de Investigação, Ciência, Tecnologias e Artes* apresenta livres discursos cruzados, aqui, com métodos e consequências diferenciados, por várias disciplinas e conceitos-base, alguns, aliás, de forte afirmação epistemológica e pedagógica. Vejamos, então.

Pautados pela historiografia (teatral, da dança, etc.), ou seja por um olhar diacrónico cruzado dinamicamente com o teatro, a dança, a dramaturgia, a heráldica e a performance, são exemplos os textos “Uma Patranha Heráldico-genealógica de Gil Vicente: a *Comedia Sobre a Devisa da Cidade de Coimbra* e o Brasão de Armas de Coimbra”, de Paulo Morais e “Cartografia Imprecisa do Teatro em Portugal: a “Evolução do Teatro [...] do pós IIª Grande Guerra à Contemporaneidade”, de Rui Pina Coelho ou “Interações na Cena da Dança Contemporânea: Duetos, Solos e Grupos”, de Maria José Fazenda, este último aliando a procura da subjectividade e individuação à teoria (implícita) de género.

Conceptualizando, por sua vez, as práticas formativas em movimento nas artes performativas, Luca Aprea defende, no seu texto “*Awareness vs (a)wireless: Notas sobre o Corpo, o Actor e as Novas Velocidades*”, que o “estado de ligação latente (sem fios), e, por isso mesmo, permanente”, do actor contemporâneo contém, em si mesmo, uma “erosão de uma certa ideia de técnica ligada à experimentação do corpo na formação do actor-criador contemporâneo”.

Maria João Serrão apresenta-nos em “Voz e Fisicalidade: O Grito e o *Falsetto* em Poizat e Artaud” uma concepção de «voz humana», dos seus múltiplos usos, no âmbito da criação artística, “do agudo ao *falsetto*, do *sprechgesang* ao grito musical, com referências também significantes ao nível da fisicalidade nas variantes da voz teatral segundo pressupostos de Antonin Artaud.” Sara Belo, discípula da primeira, tenta, em “A Voz do Actor no Legado das Professoras Natália de Matos e Maria João Serrão”, analisar os percursos metodológicos das duas carismáticas formadoras cujos métodos de trabalho e objectivos iam da procura do “apuramento de um som saudável e com características específicas”,

em Natália de Matos, “à integração da voz no seu contexto”, no caso de Maria João Serrão.

Conceição Mendes, autora de uma reforma nas práticas da Produção em artes performativas, procura mostrar, em “A Evolução na Formação de Produtores Culturais e Artísticos”, a modificação deste território pluridisciplinar e de como se alargou o campo de acção dos seus profissionais no terreno, justamente graças à redimensionação académica (Licenciatura, Mestrado) da sua formação.

Aliando Cinema e Dramaturgia, Fátima Chinita, com “To be or not to be... seen: o Regime do (in) visível em *Hamlet* (2000)”, acerca-se do filme *Hamlet* (Michael Almereyda, EUA, 2000), “como uma rescrita audiovisual da peça homónima de William Shakespeare”, partindo de teorias fenomenológicas, psicosemióticas, psicanalíticas e narratológicas para analisar a dimensão «espetatorial» da peça de partida. O investigador do CIAC, Jorge Carrega, por seu turno, no artigo “O *integrated dance musical* como “obra de arte total” no cinema clássico de Hollywood”, analisa o género “desenvolvido nas décadas de 1940 e 1950 por cineastas como Vincente Minnelli e Stanley Donen”, defendendo que ao “integrar de modo orgânico a dança, a música e o canto na dramaturgia, estes filmes, que se caracterizam pela exibição do estilo, através do virtuosismo e da hipertrofia do décor, representam uma corrente maneirista-barroca do cinema clássico americano que, pelas suas características formais, podemos classificar como «obras de arte total»”.

“*As Noites de Verão* de Hector Berlioz: Tradução dos Poemas de Théophile Gautier”, de Sílvia Mateus, chama a atenção para o labor da tradução do francês para português dos poemas de Théophile Gautier que compõem o ciclo *As Noites de Verão* de Hector Berlioz, procurando, com este trabalho, “sensibilizar os cantores líricos para a importância da palavra na canção, *mélodie* ou *Lied* e que o estudo da mesma é tão importante quanto o estudo musical da peça”. Prossequindo a via da reflexão sobre métodos e objectivos no ensino da Música, Cristina Brito da Cruz apresenta uma importante panorâmica, conceptual e estética, sobre a dimensão pedagógica e didáctica do compositor Fernando Lopes Graça (1906-1994). Em “Música, Educação e Cultura segundo Lopes Graça”, a autora articula as dimensões do teórico e prático do ensino da música em Portugal, apresenta os seus conceitos de “folclorismo científico”, de “canção popular portuguesa”, de música tradicional e prática coral, sumariando “os compositores de «música portuguesa»”, e as ligações entre música, educação e cultura, e entre o ensino da música em Portugal e os seus problemas.

Agora no território da Dança, Vanda Nascimento, em “A (In)visibilidade dos Professores de Técnica de Dança: O Reconhecimento que se Impõe”, põe o dedo numa «ferida» pouco «tratada»: o papel criativo, dinamizador e afectivo dos “professores de técnicas de dança no ensino especializado”, matéria abrangente (ainda que aqui delimitada) com ramificações em todas as artes performativas e seu ensino. Paula Varanda, por sua vez, em “Migrações: Corpos que Dançam nos Media”, utiliza “metodologicamente a migração como metáfora para conceptualizar um fenómeno novo”, isto é, ainda que “mantendo o papel central do corpo”, a acção dos novos media na mobilidade das artes e na “transferência de convenções estabelecidas, transformações nas componentes, estrutura, narrativa e modo de fazer, que afectam inevitavelmente a identidade dos trabalhos e das próprias disciplinas.”

Também Rosana Lobo Rosário se dedica aos avatares do ensino da Dança, com o muito especializado percurso em torno de “Os Métodos da Educação Somática nas Aulas

de Dança Clássica”. Partindo de produção teórica ou académica exclusivamente brasileira, a autora constata que “a Educação Somática, quando aplicada nas aulas de dança clássica, possibilita novos caminhos de investigação e criação, alterando os modos de fazer dança, bem como produz subsídios epistemológicos sobre o corpo na dança clássica.”

Walter Chile R. Lima veicula a mais surpreendente análise deste volume ao articular, antropológicamente, conceitos diferenciados de «arte», como o são «arte de pesca», e o de «dispositivo» na criação artística tal como utilizados no caso estudado: O Teatro Cacuri (Brasil).

Lisboa, 1 de Abril de 2016