

A Realidade Transcendental e Corporificação em Lugares Religiosos

Transcendental Reality and Embodiment in Religious Places

Frederico Dinis¹

Recibido 31/7/2024 | Aceptado 16/9/2024 | Publicado 17/12/2024

Resumo

Este artigo questiona o uso da tecnologia na performance, mais especificamente o uso do som e da imagem como meios comunicacionais e artísticos. Foi utilizada uma metodologia de investigação através da prática artística para desenvolver os projectos site-specific desenvolvidos. Esta metodologia envolve o processo de aproximação ao site-specific e a (des)construção do sentido de lugar. Os três projectos site-specific, em locais religiosos, foram desenvolvidos através de um processo de investigação contínua que envolveu a avaliação de vários níveis de permanência e diferentes modos de acesso à memória dos lugares. Verificou-se que as performances audiovisuais ao vivo em locais específicos reforçam a performatividade da memória.

Palavras-chave: Espiritualidade; Permanência; Deslocação; Lugar; Desconstrução.

Abstract

This paper questions the use of technology in performance, specifically the use of sound and image as communicational and artistic means. A research methodology through the artistic practice was used to develop the site-specific projects created. This methodology involves the process of approaching to the site-specific and the (de)construction of the sense of place. The three site-specific projects in religious places were developed through a process of continuous inquiry that involved assessing various levels of permanence and different modes of access to memories. It was found that live audio-visual performances in specific places can strengthen the performativity of memory.

Keywords: Spirituality, Permanence, Displacement, Place, Deconstruction.

¹ Doutorado em Estudos Artísticos – Especialidade de Estudos Teatrais e Performativos (Universidade de Coimbra). Pós-Doutorado em Estudos de Religião (Universidade Católica Portuguesa). Investigador do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura (ID+) da Universidade Politécnica do Cávado e Ave. Investigador do Centro de Investigação em Teologia e Estudos de Religião (CITER) da Universidade Católica Portuguesa. f.dinis@sapo.pt. ORCID: 0000-0002-2178-5252.



Introdução

A realidade artística atual, composta pelos novos *media* e pela sua complexidade relacional ampliada, apresenta-se cada vez mais como um desafio às correntes e formas artísticas instituídas.

Um dos formatos que desde sempre se destacou por quebrar as regras dos movimentos artísticos vigentes foi a arte da performance. O conceito de performance pode ser entendido através de diferentes percepções, que resultam de distintas abordagens disciplinares, áreas artísticas ou contextos culturais. É devido a esta abertura conceptual e diversidade de procedimentos criativos que a performance apresenta um grande potencial de exploração, nomeadamente partindo das suas diferentes conceções nas quais pretendemos fundamentar uma leitura pessoal, especialmente focada na confluência entre os meios sonoro e visual, como tema de reconhecimento criativo.

Este artigo procurará assim identificar o percurso dos movimentos artísticos associados à arte da performance, contextualizando de modo mais direcionado as performances audiovisuais contemporâneas no contexto da história e das linguagens dominantes na arte da performance e nas abordagens mais centradas no recurso aos meios sonoro e visual.

De forma a ancorar esta nossa abordagem, assumimos o conceito de performance como sendo uma atuação na frente a uma audiência (Carlson, 2004) mas, ao longo do tempo a utilização deste conceito tem variado não só de artista para artista, e também com o contexto em que é utilizado. Neste sentido socorremo-nos ainda da descrição de Alcázar (2014), para um enquadramento maior do conceito no âmbito deste artigo:

A performance é uma forma híbrida que se alimenta das artes tradicionais (como o teatro, as artes plásticas, a música, a poesia e a dança), da arte popular (como o cabaré e o circo) e de novas formas de arte (como o cinema experimental, a video arte, a instalação e a arte digital). Mas também se apoia de fontes extra-artísticas, como a antropologia, o jornalismo, a sociologia, a semiótica e a linguística, assim como das tradições populares vernaculares (os pregões dos vendedores ambulantes, festas populares, procissões). A performance é, portanto, uma arte limítrofe, uma arte dos interstícios, é a arte transdisciplinar por excelência. (Alcázar, 2014: 75)

Já para o conceito de multimédia os autores assumirem o seu âmbito conforme proposto por Packer & Jordan (2001) quando enfatizam a combinação de meios ou de tipos de média. A performance multimédia distingue-se por envolver e relacionar estéticas alternativas, por ser tecnologicamente inovadora, descentrar o corpo/performer e expandir-se a outros meios, nomeadamente a luz, o movimento, o som e a imagem.

Este artigo procurará ainda questionar e discernir o que é “novo” na ontologia dos novos *media* e no recurso à tecnologia no âmbito da performance multimédia, nomeadamente na utilização do som e da imagem como meios comunicacionais e artísticos, partindo do desenvolvimento de três projectos de investigação pela prática artística desenvolvidos em três espaços religiosos.

Contaminações e Combinações

As raízes da performance multimédia podem ser rastreadas ao longo da história das artes performativas numa continuada adoção e adaptação tecnológica, que podemos examinar através de textos que previram ou influenciaram a teoria e a prática associada à multimédia e aos novos *media*, publicados num vasto número de antologias e textos na viragem do milénio.

Além destes textos, relacionados com a história e teoria da adoção de diversas tecnologias na criação e no palco, importa assumir e reforçar que uma performance ao vivo é co-construída pela presença corporal de performers e espectadores, e que os momentos performativos podem ter um “efeito transformador”, relacionado com a contingência do seu acontecer (Fischer-Lichte, 2019).

O universo desta performatividade é marcado pela co-presença de atores e espectadores, num espaço físico que suscita interação, desconstruindo-se assim dicotomias, particularmente a do ator/espectador, dominantes nas práticas e teorias do espetáculo da modernidade. Os espectadores experimentam assim a materialidade de uma performance ao vivo, num evento efémero, algo que difere da interpretação de uma obra de arte enquanto objeto artístico, num plano exterior (Fischer-Lichte, 2019).

Entendemos que esta “materialidade da efemeridade” é alcançada também com a inclusão de meios tecnológicos no momento performativo (Bay-Cheng *et al.* (2015) e estabelece um caminho potencial para analisar posteriormente um momento performativo que inclui também a materialidade do seu arquivo (Bay-Cheng *et al.*, 2015), nomeadamente fotografias, vídeos, esboços, notas e outros escritos gerados ao longo do processo de investigação-criação.

Assim, ação (processo de investigação-criação), documento (arquivo), apresentação (momento performativo) e consumo (materialidade) não são tratados como entidades separadas, mas como partes de um todo interligado no campo dos estudos da performance (Harbison, 2019). Esta autora suporta esta posição invocando não só o corpo performativo, mas também a identidade centrada na imagem, baseando-se no trabalho de Butler (2015) sobre a performatividade e assumindo um exercício de genealogia especulativa. Harbison (2019) argumenta que, através da “performatividade da imagem”, ou seja, imagens que negociam o significado das imagens, se podem criar e produzir imagens em e com recurso a novos meios. Este efeito transformador, da materialidade efémera e da performatividade da imagem é fundamental para a construção de uma ontologia da performance (Phelan, 1993) e para uma conceptualização do seu amplo campo disciplinar.

Tal como a história política e social, a história da performance envolveu evoluções graduais e incrementais, pontuadas por períodos intensos de mudanças mais bruscas. Neste sentido existem três períodos de evoluções mais radicais, (i) um período associado ao futurismo, na década de 1910, (ii) outro período associado à performance com recurso a diferentes meios, na década de 1960, e (iii) um terceiro período ligado às experimentações da utilização de computadores na performance, na década de 1990.

Se o primeiro e terceiro períodos foram inspirados pelo desenvolvimento de novas tecnologias, já a proliferação das performances multimédia na década de 60 está associada ao desenvolvimento da capacidade de utilização simultânea de diversos meios e, principalmente, a uma maior inspiração artística associada a diversas alterações ideológicas e culturais (Dixon, 2007). Importa refletirmos sobre as experimentações através da utilização de computadores, interligando e relacionando os artistas, as obras e os propósitos associados, de forma a perceber o desenvolvimento da performance multimédia e o advento dos novos *media* nos anos 90.

As tendências mais comuns sobre as diversas combinações de *media*, nomeadamente na arte da performance, na prática social, na escultura modular, na pintura em tela, no filme analógico, no fascínio pelo design e na arquitetura modernista, derivam da produção artística contemporânea iniciada na década de 1990, os primórdios da cultura digital. A *new media art* dos anos 90 pode ser vista como resposta à revolução da tecnologia da informação e à digitalização das formas culturais.

A performance mudou a partir de meados dos anos 80, princípio dos anos 90, deixando de ter uma função transgressiva, para passar a ser um género artístico entre outros (Féral, 1992). E isso não aconteceu apenas porque se alterou o ambiente sociocultural, mas também porque as próprias conceções de corpo se modificam no contato com a própria tecnologia, facto que contribui para a

consolidação da performance (Birringer, 1991). Nos anos noventa, as tecnologias computacionais beneficiaram da revolução digital. Assim, apareceram, cada vez mais, *hardwares* eficazes e *softwares* com características *user-friendly*. As câmaras digitais, os computadores portáteis e a *World Wide Web*, são algumas das inovações que surgiram nesta década (Dixon, 2007). As artes performativas sempre foram interdisciplinares e sempre incorporaram elementos multimédia (Goldberg, 2001).

Durante a maior parte da década de 90 as obras de dança digital eram vistas principalmente por aficionados, anunciadas em listas eletrónicas de especialistas ou testemunhadas em reuniões de conferências de especialistas, mas o uso de *software* na dança teve um crescimento acentuado nesta última década do século XX (Dixon, 2007). O advento tecnológico da década de 90 potenciou não só uma abordagem experimental, com recurso a diferentes meios, linguagens e técnicas, mas também uma nova expansão da performance multimédia através do aparecimento de novas práticas que reforçaram o recurso aos meios sonoro e visual.

Com a chegada dos anos 2000 observa-se uma expansão da performance, com a aparição de novas práticas que se organizam em torno da performance audiovisual, reforçando o papel dos meios sonoro e visual, e do contexto 'ao vivo'.

Mello (2008) defende que estas novas práticas associadas às performances audiovisuais ao vivo não são produtos audiovisuais acabados. Na verdade, a mesma autora, reforça que se tratam de propostas que apresentam um diálogo criativo que cruza várias conceções como improvisação, obra em aberto e impermanência do trabalho artístico. Ou seja, são abordagens que exploram uma estratégia processual que faz sobressair o próprio momento performativo como forma constitutiva da vivência e da construção de sentidos. A partir destas observações, que compreendem o som e a imagem como um processo, no qual, outras linguagens participam da experiência artística sem um estatuto hierárquico, Mello (2008) destaca o conceito de contaminação², presente nos momentos performativos, esclarecendo que as manifestações que recorrem ao audiovisual ao vivo "operam de uma forma contaminada com uma diversidade de meios, ambientes e ações artísticas provenientes tanto das artes visuais, quanto da cultura da música eletrónica" (Mello, 2008: 138). Deste modo, o audiovisual não se dissemina nos outros códigos, mas, ao contrário, é ampliado pelos diálogos com outras linguagens, contaminando-as na construção de um discurso dialético.

Assim, as performances audiovisuais diferenciam-se segundo três vetores: pela história (por associação à música eletrónica, à performance multimédia e à expressão cinematográfica); pelo contexto (por associação à imagem em movimento, ao *expanded cinema* e ao *live cinema*); pelos processos mais ou menos multidisciplinares (onde o som/visual são gerados algorítmicamente, o visual é desenvolvido em função do som, o som é desenvolvido em função do visual, ou tendo como base narrativas sonoras e visuais independentes). A estas práticas intermédia junta-se o contexto do 'ao vivo', uma expressão artística que acontece no momento e em frente a uma audiência, que está presente numa variedade de outras práticas performativas.

Ao situarmos os objetos deste artigo, três criações audiovisuais site-specific, no âmbito da performance e ao incluirmos o som e a imagem na sua prática temos implícitos os estímulos sensoriais da audição e da visão através do recurso às tecnologias dos computadores, expandidos através de *software* e *hardware* (Wenger, 1998). A performance audiovisual no contexto do 'ao vivo' combina em forma de diálogo a contingência performativa entre duas componentes (som e imagem) com o objetivo de apresentar uma experiência multissensorial única em frente de uma audiência, num tempo e espaço físico definidos.

Assim, a abordagem processual à performance audiovisual faz-se a partir da programação, a partir do som, a partir da imagem ou tendo como base narrativas sonoras e visuais independentes. É na

² A contaminação é "um tipo de ação estética descentralizada em que o audiovisual se potencia como linguagem a partir do contato com outra linguagem" (Mello, 2008: 137).

abordagem processual baseada em narrativas sonoras e visuais independentes que referimos os trabalhos *a morosidade da espera e do eco* (2022), *o vagar que agrega e contém* (2023), *a demora na procura e no encontro* (2023) desenvolvidos pelo autor e localizados em espaços religiosos.

Estas várias abordagens convergem, portanto, para um momento performativo como expressão, em que os componentes som e imagem se desenvolvem em potencial combinatório com outras disciplinas, 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 (Chion, 1994; Ricoeur, 2004; Chapple & Kattenbelt, 2006).

Ainda neste sentido, e sendo a arte um dispositivo que estimula emoções e sentidos, é evidente a dimensão da performatividade e o seu papel na produção de efeitos de presença (Fisher-Lichte, 2019), enquanto extensões (e intensificações) dessas emoções e sentidos.

Projectos Site-specific

Os projetos *site-specific* desenvolvidos e apresentados neste artigo seguem uma abordagem de investigação através da prática artística (Dinis, 2020) que envolve duas 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 três espaços religiosos tendo sido 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 no trabalho de campo, observou-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 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 de *site-specific* centrou-se em três lugares específicos, a Capela Árvore da Vida, a Capela da Imaculada e a Igreja de Cedofeita, e a (des)construção do sentido de lugar partiu da identificação de elementos do contexto de cada lugar que se centrassem na sua capacidade de testemunhar aspetos simbólicos desse lugar, inventariar a sua memória e reconstruir experiências do próprio lugar. Memória e experiências que foram utilizadas como elementos norteadores dos momentos performativos realizados.

O processo de investigação através da prática artística, enquanto abordagem metodológica, assume que a relação entre a investigação, a pesquisa, a criação, 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. Assim, 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, 2024).

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 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 através 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 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 perspectiva e permitindo uma observação mais atenta e reflexiva dos elementos visuais.

Assim, 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 visionamento³ constitui parte integrante, e fundamental, deste artigo. 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 verifica-se que os lugares religiosos são abrigos para quem procura um refúgio já que 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.

³ Disponível no endereço: <https://fredericodinis.wordpress.com/performance/lugares-religiosos/>.

A morosidade da espera e do eco

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 semi-compacto distingue-se do existente pela sua configuração e completa-se pela sua simbologia. O espaço que o envolve o 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)

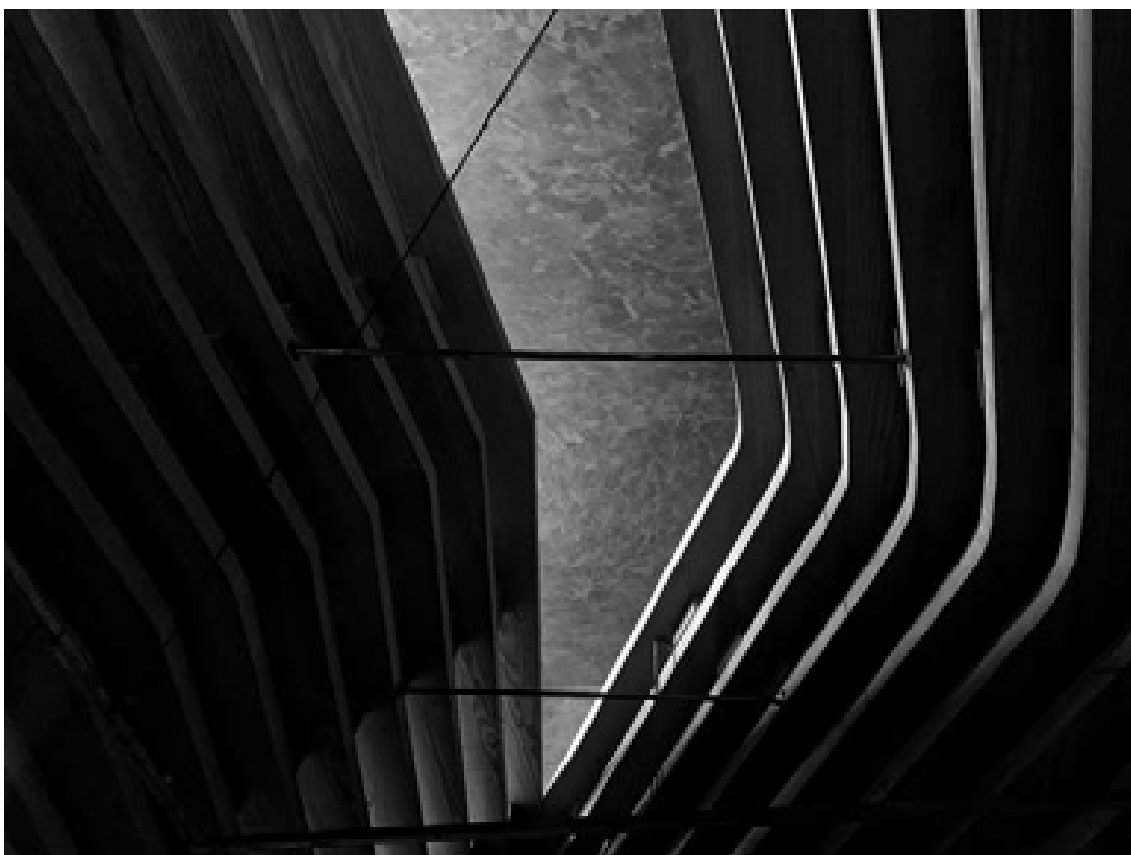


Figura 1. Trabalho de Campo - Capela *Árvore da Vida* (Frederico Dinis)



Figura 2. Trabalho de Campo - Capela Árvore da Vida (Frederico Dinis)



Figura 3. Trabalho de Campo - Capela Árvore da Vida (Frederico Dinis)

Tendo como ponto focal *o abrigo* (tema e ativador de performatividade do projeto *site-specific*) e a memória ligada ao lugar (Taylor, 2011), a Capela Árvore da Vida, 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 alicerce 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 guião conceptual.

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. Seguidamente são apresentados alguns dos artefactos residuais⁴ 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.

⁴ Disponíveis em: <https://fredericodinis.wordpress.com/2022/12/21/capela-arvore-da-vida/>



Figura 4. *A morosidade da espera e do eco* (Capela *Árvore da Vida*, 2022.12.20 - Joaquim Félix de Carvalho)



Figura 5. *A morosidade da espera e do eco* (Capela *Árvore da Vida*, 2022.12.20 - Joaquim Félix de Carvalho)

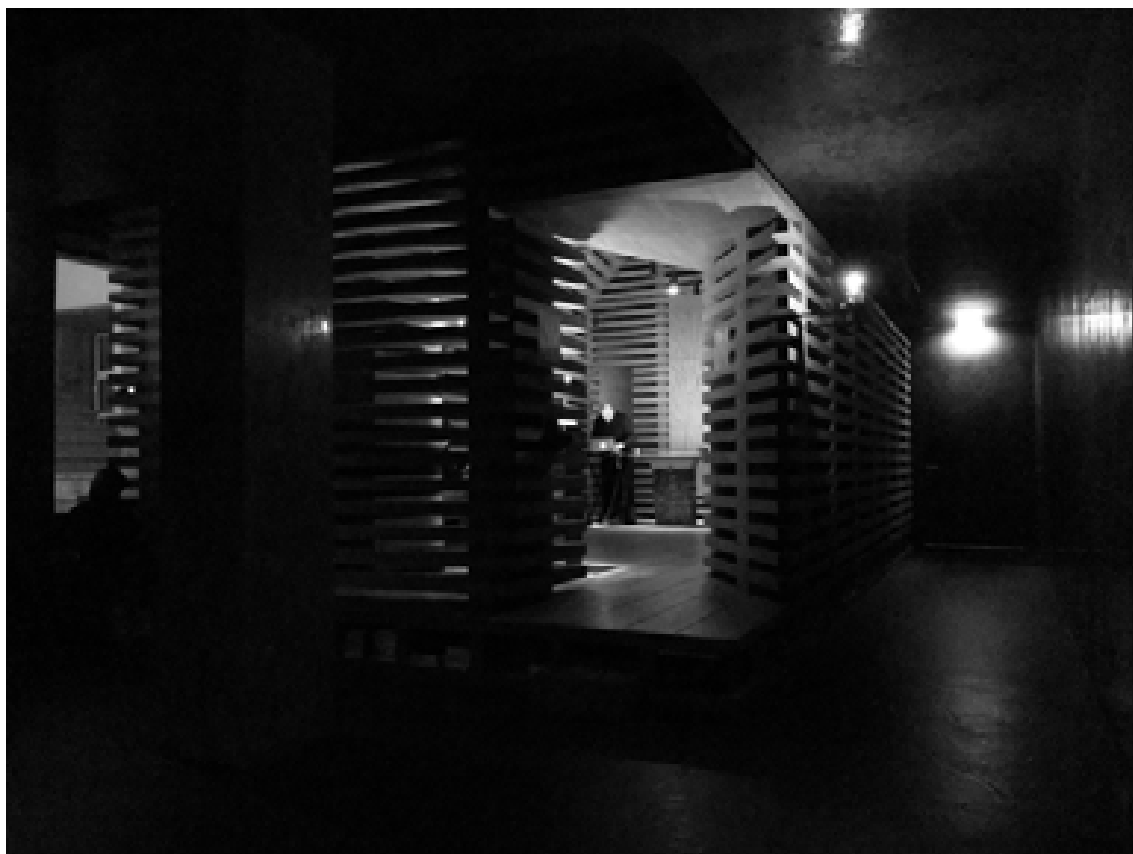


Figura 6. *A morosidade da espera e do eco (Capela Árvore da Vida, 2022.12.20 - Joaquim Félix de Carvalho)*

O vagar que agrega e contém

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.



Figura 7. Trabalho de Campo - Capela Árvore da Vida (Frederico Dinis)



Figura 8. Trabalho de Campo - Capela Árvore da Vida (Frederico Dinis)



Figura 9. Trabalho de Campo - Capela Árvore da Vida (Frederico Dinis)

Tendo como ponto focal *a humildade* (tema e ativador de performatividade do projeto *site-specific*) e a memória ligada ao lugar (Taylor, 2011), a Capela da Imaculada, 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 recetividade aos ensinamentos espirituais.

O encorajamento da autorreflexão, da auto-consciência e da vontade de aprender com os erros, promovendo o desenvolvimento pessoal e espiritual são outras 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 guião conceptual.

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.

Seguidamente são apresentados alguns dos artefactos residuais⁵ 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.

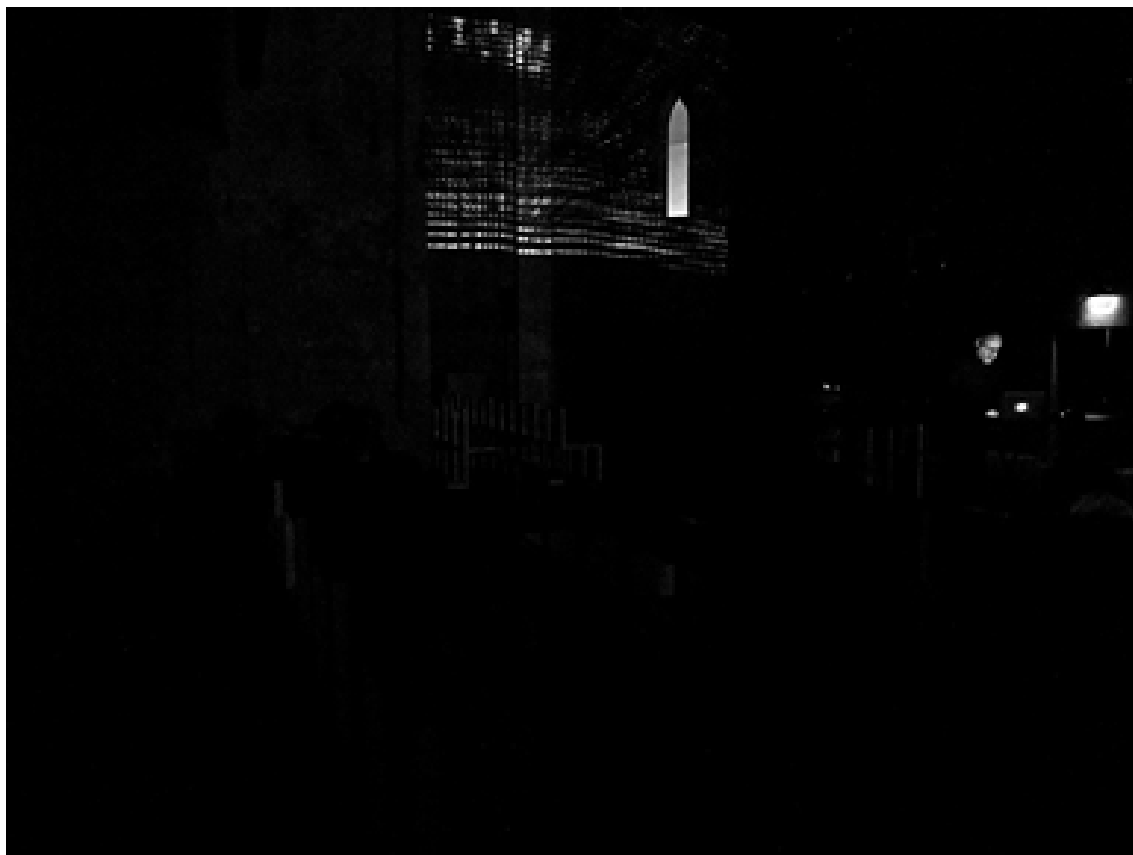


Figura 10. *o vagar que agrega e contém* (Capela da Imaculada, 2023.03.03 - Joaquim Félix de Carvalho).

⁵ Disponíveis em: <https://fredericodinis.wordpress.com/2023/03/06/capela-da-imaculada/>



Figura 11. *O vagar que agrega e contém (Capela da Imaculada, 2023.03.03 - Joaquim Félix de Carvalho)*

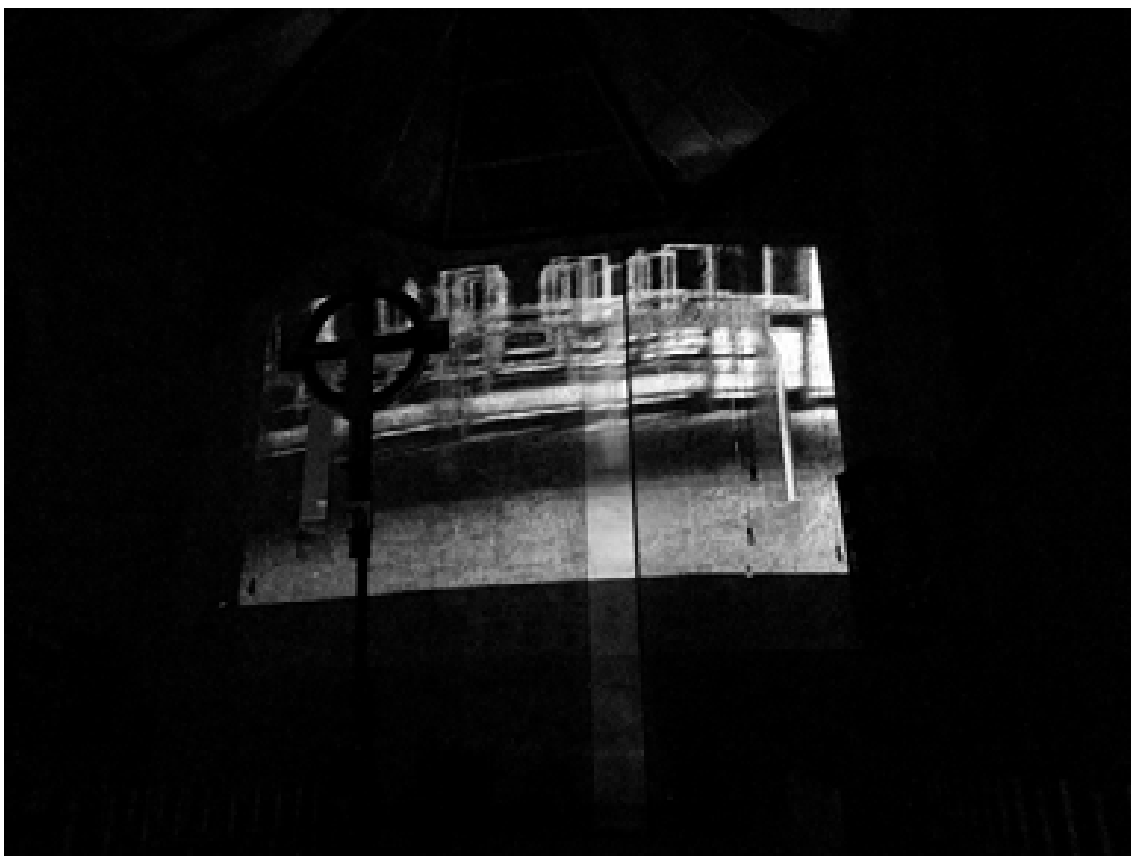


Figura 12. *O vagar que agrega e contém (Capela da Imaculada, 2023.03.03 - Joaquim Félix de Carvalho)*

A demora na procura e no encontro

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 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 perceberem 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)

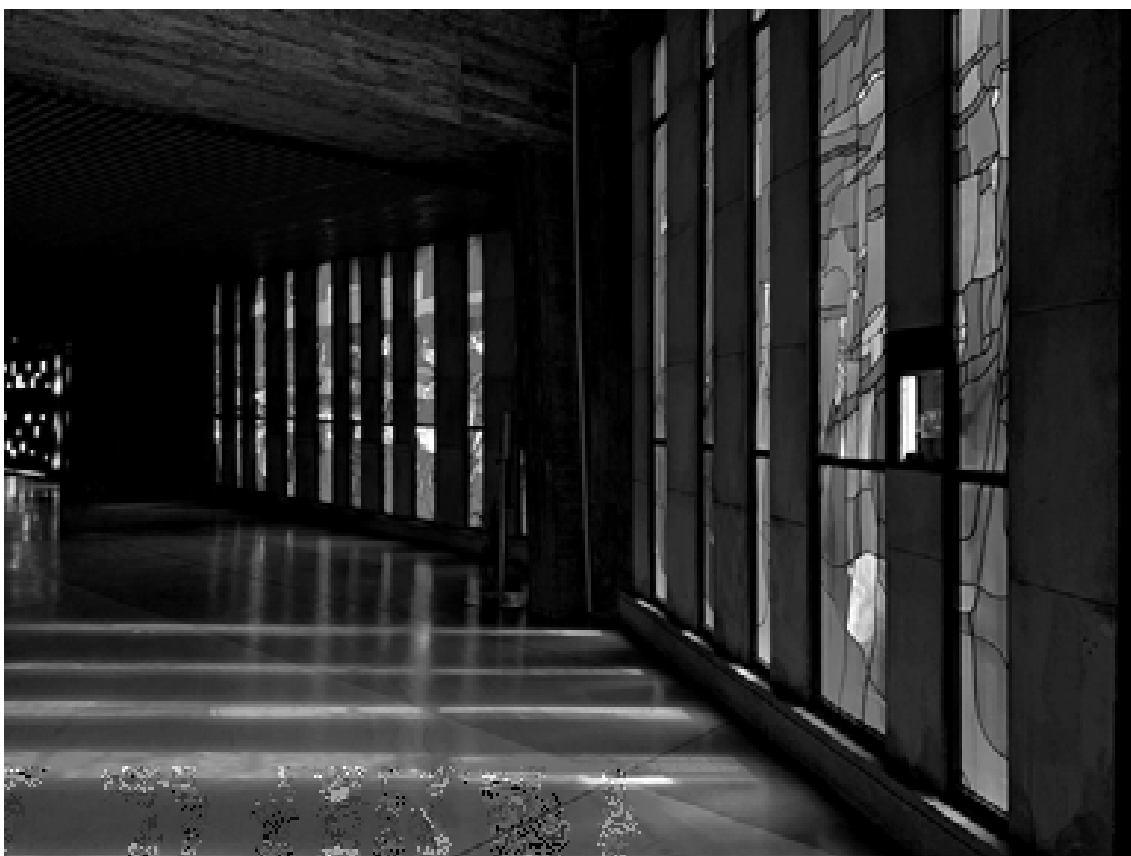


Figura 13. *Trabalho de Campo - Igreja de Cedofeita (Frederico Dinis)*



Figura 14. *Trabalho de Campo - Igreja de Cedofeita (Frederico Dinis)*



Figura 15. *Trabalho de Campo - Igreja de Cedofeita (Frederico Dinis)*

Tendo como ponto focal *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 efémeros 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 guião conceptual.

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. Seguidamente são apresentados alguns dos artefactos residuais⁶ 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.

⁶ Disponíveis em: <https://fredericodinis.wordpress.com/2023/06/03/igreja-de-cedofeita/>



Figura 16. *A demora na procura e no encontro (Igreja de Cedofeita, 2023.06.02)*



Figura 17. *A demora na procura e no encontro (Igreja de Cedofeita, 2023.06.02)*

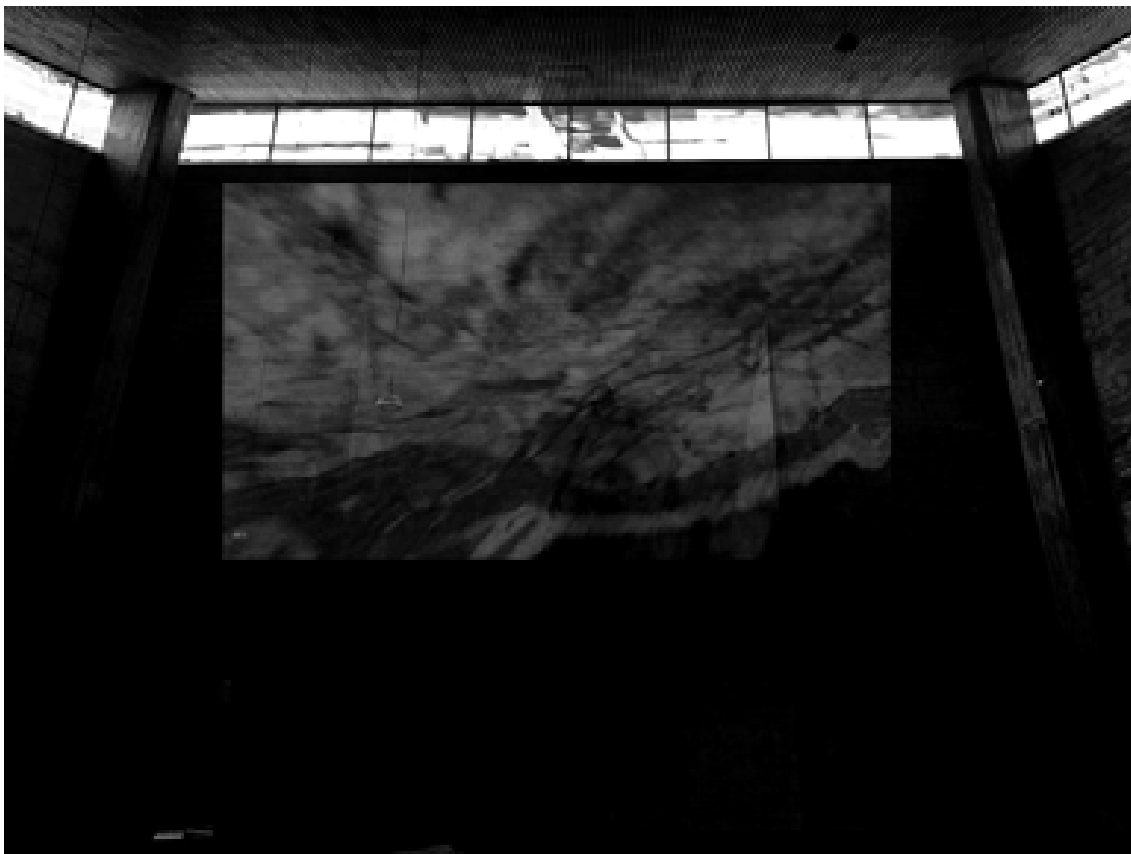


Figura 18. *A demora na procura e no encontro (Igreja de Cedofeita, 2023.06.02)*

Estes tratam-se de trabalhos estão enquadrados na área da performance sonora e visual, mas que procuram fomentar processos audiovisuais que se deslocam entre passado e presente, comunidade e indivíduo, e entre tipos específicos de performatividade. Cada criação teve como objectivo a construção de uma representação de um espaço-tempo que explora a confluência entre as narrativas sonoras e visuais, os lugares e a memória desses mesmos lugares.

Nesta representação está inerente um processo de rememoração, que precede um processo de construção de sons e 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 o momento performativo ao vivo.

Assumindo que a memória é um ato performativo contínuo (Schneider, 2011), procura-se não só explorar processos de representação audiovisual que confrontam meios, memória e lugar através de um "repertório em modo intermediário" (Bénichou, 2010), mas também discutir novas formas intermédias de representação dos lugares com o recurso a performances audiovisuais.

Neste sentido, a prática artística associada aos meios sonoros e visuais tem cada vez maior capacidade de experimentação criativa, abrindo-se assim para relações intermináveis entre som e imagem. No momento performativo, o artista/performer enquadra-se não só como operador dos meios que o compõem, neste caso o som e a imagem, mas também como mediador, como criador e, conseqüentemente, como narrador, que constrói as narrativas sonora e visual.

Conclusão

O conceito de performance tem sido entendido através 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 através da 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 audiovisuais⁷, mediados pelo som e 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 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. Assim, os meios audiovisuais devem então ser vistos como uma ponte entre objetos artísticos e não como o destino artístico, possibilitando o diálogo e comunicação entre realidades artísticas diferentes.

Os momentos performativos promovem novas possibilidades, processos recursivos, repetições, estruturas não-lineares, acontecimentos simultâneos e mistura de linguagens, onde o tempo, o espaço performativo e a performatividade desenvolvida entre *performer* e espectador relacionam-se 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 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 percepção e apreensão, tirando partido das qualidades espaciais dos lugares, já 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

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

que procuram produzir uma ligação espiritual e de 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. Esta percepção incorporada do espaço nestes locais religiosos, através de uma performatividade da memória, tem impacto no público já que fomenta um sentimento de pertença e de identidade, evocando um envolvimento emocional e espiritual, reforçando rituais e memórias, e 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*, através 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 através 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 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 através da 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 já 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 novos 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 procura 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 pretende 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.

Bibliografia

- Alcázar, J. (2014). *Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*. México: Siglo XXI Editores.
- Bay-Cheng, S., Parker-Starbuck, J., & Saltz, D. Z. (2015). *Performance and media: Taxonomies for a changing field*. University of Michigan Press.
- Bénichou, A. (2010). Ces documents qui sont aussi des oeuvres.... In Bénichou, A. (ed.). *Ouvrir le Document: Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon: Les Presses du Réel.
- Birringer, J. H. (1991). *The postmodern body in performance*. In *Theater: theory and postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Butler, J. (2015). *Problemas de género: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- 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 (2013/2), 201-214.
- Carvalho, J. F. (2021). *Arte Litúrgica: criações nas capelas de Braga*. In Neto, M.J. & Cunha, J.A. (Coord.), *Arte e Igreja em Portugal - Histórias e protagonistas de diálogos recentes*, Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Chapple, F. & Kattenbelt, C. (eds.). (2006). *Intermediality in theatre and performance*. Amsterdam: Rodopi.
- Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema*. Nova York: Columbia University Press.
- Dinis, F. (2020). *Sinuous Sensations Hypnotic Emotions: Contemporary sound and visual performance* (PhD Thesis). Faculty of Arts and Humanities, University of Coimbra. Coimbra: Portugal.
- Dinis, F. (2024). *The Production of Effects of Presence in Live Audio-Visual Performances*. Springer Series in Design and Innovation. Springer, 35, 901–910.
- Dixon, S. (2007). *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. Cambridge and London: The MIT Press.
- Féral, J. (1992). *What is left of performance art? Autopsy of a function. Birth of a genre*. Discourse - Journal for theoretical Studies in Media and Culture. Spring.
- 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*.

- Goldberg, R.L. (2001). *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: Thames and Hudson.
- Harbison, I. (2019). *Performing Image*. Cambridge and London: The MIT Press.
- Jackson, J. B. (1994). *A sense of place, a sense of time*. Yale University Press: New Haven.
- Koepnick, L. (2014). *On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary*. New York: Columbia University Press.
- Mello, C. (2008). *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac.
- Packer, R. & Jordan, K., (2001) (eds.). *Multimedia: from Wagner to virtual reality*. New York: Norton & Company.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge.
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, History, Forgetting*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Taylor, D. (2011). *Memory, Trauma, Performance*. ALETRIA, 21 (1), 67-76.
- Wenger, E. (1998). *Communities of Practice: Learning, Meaning and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.