



II WORKSHOP

Pensamento e Música

30 de junho - 1 de Julho de 2025

Auditório B2 - NOVA FCSH

Centro de Estudos em Música
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa

Ana Calenzo

IFILNOVA—Instituto de Filosofia da Nova

Drama e música, ritmo e pintura: tragédia e encenação em Nietzsche

Traçar uma arqueologia da encenação em *O nascimento da tragédia* e pensar alguns possíveis desdobramentos concretos na história das práticas teatrais, como em Ibsen e Meyerhold, é o que se pretende. O foco é o imbricamento de elementos musicais e pictórico-esculturais, sem perder de vista a asserção de uma reconciliação momentânea entre mundos artísticos que torna possível um intercâmbio de linguagens. Primeiramente, o problema do trágico concerne ao modo como o vislumbre do feio e do desarmônico proporciona prazer aos gregos antigos, numa equação que congrega sofrimento e beleza. O movimento incessante do sofrimento clama por uma forma de extrair prazer de seu ciclo de marés altas e baixas. A aptidão para extrair prazer da dor tornou a beleza necessária, e é isso que estaria expresso de forma mais acabada nas produções do teatro antigo. Há dois momentos-chave na tragédia: o primeiro apolíneo, e o outro, dionisiaco. No momento apolíneo, a música seria levada à perfeição com a criação de uma ilusão da aparência, que permite um salto sem medo na liberdade da “dança ditirâmbica”. O cerne abismal se revela parcialmente com o estabelecimento de vínculos baseados em “relações musicais”, como se “reino dos sons viesse ao nosso coração qual um mundo plástico” (p. 127). A harmonia e sua alternância estão em relação com o movimento, o personagem, com a linha melódica. Desse modo, o espectador, num estado dionisiaco, sentia a intensificação de suas capacidades visuais. Depois do estabelecimento de uma harmonia momentânea entre drama e música (que gera a amplificação das figuras vivas por linhas rítmicas), o conflito é novamente escancarado e há uma mudança de posição.

Pensamento e Música

Enquanto a aparência quase se eleva, a partir da música, a uma tentativa de afirmação por si só, a especificidade da tragédia (e do teatro) não pode ser pensada, pois o espectador seria levado a concluir o contrário: a música é a “ideia do mundo”, enquanto o drama é sua silhueta isolada. O que a tragédia conseguia fazer era permitir o prazer de, a partir do dionisíaco, engendrar e destruir a aparência. Para Nietzsche, o que importa na tragédia é sua ligação com a capacidade de descarregar-se, perpassada pela embriaguez, no terreno apolíneo e no universo visual. Esse mundo intermediário gerado é justamente a cena, que provém de uma “excitação musical”, e concerne ao drama, visível e compreensível num grau inatingível em função de sua origem dionisíaca. A aliança fraterna é vista como o cimo da arte, que envolve exteriorização cênica e mítica. O que está em jogo nessa aliança é a construção da aparência com a finalidade de obter fruição no movimento de seu acontecimento e desaparecimento, na sua criação e destruição. Um olhar que perfura a carne e chega a um mundo interno é o que está em questão no vislumbre do drama. A imagem da cena aparece como imagem, mas como algo além - o que deixa os espectadores desejosos de olhar por detrás da cortina, para vislumbrar diretamente o que permite a aparência. Algo impede, no entanto, que o ser humano vislumbre o que está lá: a tragédia trata de um anseio de visibilidade que leva a seu contrário, e é o elemento de negação da aparência que é dionisíaco enquanto potência inconstante, mas perene. A nitidez épica da cena mostra-se insuficiente, pois revelar e encobrir estão ambos presentes, já que a cortina impõe um limite ao olhar. O que o apolíneo faz é expressar a sabedoria dionisíaca, justificando de forma bela que o desarmônico participa no jogo da arte. Esse jogo, que diz respeito a um parentesco entre a música e o mito, passa pelo anseio ao infinito “no máximo prazer ante a realidade claramente percebida” (p. 142). Uma vez que o mito renasce sempre, na tragédia, da música, os dois não podem ser separados, pois há uma alternância produtiva entre prazer e desprazer, cuja ponte é a transfiguração, que pode ser visto como um elemento importante no estabelecimento de uma linguagem teatral. Os espectadores trágicos viam-se defrontados com a aparência individual perpassados já por um encontro com a sabedoria de Sileno, um contexto no qual a música dionisíaca aparece como aquilo que reflete imediatamente o sofrimento em jogo no ciclo de nascimento e morte. Ela seria expressão de uma “potência artística eterna e originária que chama à existência em geral o mundo todo da aparência”: a junção entre mundos artísticos opostos faz, então, avançar o processo que faz nascer a encenação como arte da cena.

Thought and Music

Gustavo Silva

CESEM—Centro de Estudos em Música

A autenticidade interpretativa: entre a fidelidade histórica e a liberdade criativa

O conceito de autenticidade revela-se profundamente problemático aquando da sua aplicação à arte e à interpretação musical. A busca pela autenticidade, tal como defendida pelo Movimento da Performance Historicamente Informada, tem como objetivo respeitar as intenções originais do compositor. No entanto, devido às dificuldades inerentes à tentativa de fidelidade, questiona-se se a autenticidade não será, na verdade, uma utopia. Além disso, tal como defendido por Taruskin, este conceito tende a tornar-se autoritário, limitando a evolução das práticas performativas. Assim, questiona-se também se a própria autenticidade é desejável. O que nos garante que Bach reprovaria uma atualização das suas obras aos meios modernos?

Deste modo, através da audição de interpretações distintas de uma obra, serão discutidas as tensões existentes entre a necessidade de fidelidade ao passado e a total liberdade interpretativa. A minha comunicação procurará debater diversas questões, enquadrando pensadores como Stephen Davies, Peter Kivy, Nelson Goodman e Lydia Goehr, mas também deixando margem no final para um debate.

João Mário Pereira

CESEM—Centro de Estudos em Música

Espaços de intervenção: Cage e Bishop em busca de uma revolução artística e relacional

Claire Bishop, no terceiro capítulo do seu *Disordered Attention* (2024) convida-nos a discutir e a repensar a ideia de “intervensões” (momentos de ruptura performados em “tempos de instabilidade política ou económica” que geralmente “tomam uma forma rápida, [com] gestos

Thought and Music

ad hoc”). Muito para lá de, simplesmente, nos darem a conhecer um determinado problema ou servirem de mera chamada de atenção ou advertência, estes “instantes” criam (ou, pelo menos tencionam criar) condições de possibilidade, para que possamos agir perante um obstáculo, geralmente com raízes profundas. No entanto, nos dias que correm (se bem que, de uma outra maneira, estas dúvidas também foram surgindo, durante a segunda metade do século XX) afloram algumas preocupações: que relação é que se poderá estabelecer entre a arte (dita “revolucionária”) e as redes sociais? que clareiras de perplexidade é que poderão ser abertas tendo em conta a nossa atual “ecologia de atenção”? se, como nos diz Cage (1967), a arte “não se conforma com nenhuma regra”, devemos adotar e preconizar a posição de um militante “que sempre já sabe de que lado está” (Cachopo, 2024), de um Sancho neo-realista preso a uma realidade concreta e material, ou a de um esteta, “para quem nunca há motivo para se comprometer com um mundo cruel e vulgar” (Cachopo, 2024)? As respostas a estas perguntas (se é que elas existem) limitar-se-ão a traçar-nos um caminho possível, para enfrentarmos o mundo em que hoje vivemos. Mas, como tentarei demonstrar nesta minha pequena e própria intervenção, o diálogo será sempre necessário.

José Pinto

INET-md—Instituto de Etnomusicologia - Centro de estudos de Música e Dança

O melómano, o autor e o ator em João César Monteiro: uma fusão inevitável?

Esta apresentação centra-se nas relações, por vezes contraditórias, que foram sendo estabelecidas entre as facetas de João César Monteiro enquanto melómano, autor e ator, considerando principalmente a questão musical. O realizador é, para muitos, o perverso anti-herói da *Trilogia de Deus*, para outros, o viúvo charlatão de *Vai e Vem*, ou ainda o louco sonhador de *Le bassin* de J.W.. Da mesma forma, João de Deus é o melómano-intelectual Monteiro, e Vuvu, o eterno *enfant terrible* da crítica portuguesa. Estes universos distantes, unidos pela crítica ou pelo que, tantas vezes, foi escrito sobre este realizador e o seu trabalho,

Thought and Music

ainda que impliquem uma fusão inusitada entre ator, criador e personagem, devem ser analisados criticamente – tendo em conta o modo como a música se articula em todos estes espaços. No cinema de Monteiro, estudar o ator sem considerar a forma como (imaginariamente) se fundem criador e personagem, ou ignorar a sua melomania, pode corresponder a uma leitura incompleta da sua obra cinematográfica. Nesse sentido, nesta apresentação defendemos que a música ocupa um papel central no modo como esta “fusão inevitável” passou a caracterizar a receção crítica do trabalho do realizador.

Maria Teresa Neto Projecto

ECIA – IPLUSO / CIEba / CESEM— Centro de Estudos em Música

É possível decolonizar a ópera? Algumas inquietações radicais.

A decolonialidade — como conceito operativo, corrente de pensamento, ou praxis — vem exercendo, já desde as décadas de 60 e 70, alguns feitos sobre o mundo, o pensamento e (desejavelmente) os corpos. Pela sua radicalidade, a estética (seja esta entendida como sensibilidade, conjunto de experiências ou códigos) tem sido uma das principais películas sobre as quais a decolonialidade se presta a actuar. No entanto, não é por isso que a sua acção é homogénea, eficaz, consensual, ou definitiva, o que se deve, antes de mais, ao argumento de que a decolonialidade possa ser, aquém e além de tudo, um processo colectivo que não se limita à agência isolada de sujeitos e de instituições. É nos interstícios destas actuações complexas que esta comunicação partilha um conjunto de inquietações — especificamente dirigidas à ópera.

É possível decolonizar a ópera? O que poderá significar uma tal proposta? Quais os seus objectivos e desafios? Por um lado, é inegável o esforço feito, nas últimas décadas, para que alguns dos recursos estruturais da ópera (encenação, figuração, casting) operem sobre ela como formas de a abrir, retorcer e transformar, tentando que esta se erga à altura das exigências sociais e políticas dos tempos. Por outro lado, é possível argumentar que o conceito de decolonização parece ter-se afastado da sua origem, entre as propostas de Aníbal Quijano ou as análises de Walter Mignolo. A decolonização não é uma estética, mas um pensamento

Thought and Music

estrutural. O que acontece se regressarmos a estas leituras radicais da decolonialidade e as aplicarmos à(s) ópera(s)? De que forma(s) pode a ópera ser (ou não) radicalmente decolonial?

Nicholas McNair

CESEM—Centro de Estudos em Música

Improvisation versus score – memory, language and ritual

In my thesis *The Creative Abyss: Improvisation and the Challenge of Not-knowing* I make the claim that improvisation is at the heart of all music-making, as the element of spontaneity that is physically available to us at any moment in some form or other during performance. Such a spontaneity is, however, only conceivable against the backdrop of subliminal relationships, that from earliest infancy have created and maintain our comfortable sense of ‘being-in-the-world’, as Heidegger puts it, and that are constitutive of memory. Heidegger deconstructs our usual understanding of ourselves as individuals, separate from our surroundings and each other, and I believe that the practice of spontaneous improvisation can be a useful tool in doing the same.

In his article “Heidegger, Hegel, and Ethnicity: The Ritual Basis of Self-Identity” (1995), John Russon explores the possibility that the subliminal backdrop referred to above has a communal, ritual basis, connecting to wider questions of culture and ethnicity. If this is true, it might hold important clues as to the possible role of music and language in articulating our daily processes of intelligent, if unconscious, self-maintenance. Russon says (1995, p. 11):

“The science which claims to be revealing to us the truth of our situation itself precisely conceals the nature of our situation to the extent that it treats that being which is truly the substance of our lives as if it were fundamentally an alien object for reflection, and treats us as fundamentally reflective agents, when reflection is in fact a derived mode of human existence.”

This is what the ‘not-knowing’ in the title of my thesis refers to: a physical intelligence inherent in bodily memory, but too often concealed or obliterated by less subtle forms of explicit reflective reasoning. If we accept, for the purposes of argument, that this intelligence

Thought and Music

is vastly superior to our so-called rational mind, then our artistic practices could be a way in which we can draw consciously closer to this ‘irrational’ reality. In contrast to improvisation, the writing of a score will naturally suggest a more explicit process of reflection, but in reality the ‘felt sense’, as Gendlin calls it in *Experience and the Creation of Meaning* (1997), is always the ultimate guide, involving memory in its fullest sense, grounded in bodily repetition (that is never actually the same).

I will tie this to physical questions of language and ritual in two vocal works of mine, *Canzone* (1973) and *Changes* (1976), discussed in a chapter of my thesis. The text of *Canzone*, written around 1290 by the Italian poet Guido Cavalcanti, is a late example of the troubadour tradition, linking it to possible physical, ritual and musical influences of Arabic (see Menocal, ed., *The Literature of Al-Andalus*, 2000). In *Changes*, on the other hand, I mix English texts from five different centuries to create a physical ritual all of my own.

Pedro F. Sousa

CESEM—Centro de Estudos em Música

Diálogos entre compositor e intérprete – abordagem para uma reflexão sobre a percepção visual de um repertório musical.

A proliferação da multiplicidade de práticas performativas musicais, que surgiram durante a segunda metade do século XX nas suas complexas combinatórias com outras áreas artísticas, trouxe um sério desafio ao nível da grafia musical. A necessidade da grafia musical deve-se ao facto de o compositor ser um escultor de objetos não tangíveis e efémeros, tornando-se mais difícil, e em alguns casos impossível, a sua transmissão dessas ideias sonoras por outros meios de comunicação. Embora a música não se restringir à existência da grafia musical, já o seu contrário é mais discutível. Uma grafia musical não é em si mesma a música, ou em sentido lato o som, mas a representação dos vários acontecimentos sonoros que somados e reproduzidos, através de objetos físicos, transformam-se no que identificamos como um discurso musical. Vários são já os compositores a utilizar diferentes recursos extramusicais,

Thought and Music

tais como textos ou grafismos musicais, como define Ligeti, para descrever ou representar os vários elementos que compõem as ideias musicais mas ainda não houve uma afirmação formal destas grafias. Os constrangimentos para a interpretação musical deste repertório, como refere Evarts, é um sinal de uma inexistência formal e estabelecida destas grafias. Esta ausência pode ser vista como um sintoma de um pós-modernismo latente mas também o aparecimento de uma certa anarquia artística, com a mistura das diferentes áreas artísticas e de novos locais de apresentação, mostra a influência desse mundo pós-modernista caótico identificado por Harvey. Apesar dos vários trabalhos académicos sobre os diferentes formatos de grafias musicais possíveis, propõe-se fazer aqui uma reflexão do ponto de vista da perceção estética, por parte do intérprete. perante o primeiro contato com partituras que utilizem um conteúdo visual, abstrato ou figurativo, para descrever gestos musicais ou os do próprio intérprete. Dada a natureza visual deste repertório, uma das abordagens, para a reflexão da perceção visual, utilizada é a gradação de empatia vischeriana, por parte do intérprete, com a forma desses grafismos musicais, mostrando que a imagem vem antes do som, adaptando a afirmação de Berger ao campo musical. Tomando, como ponto de partida, algumas das peças do repertório de Pedro F. Sousa, pretende-se criar uma conversa em torno do confronto do músico como observador, através de estímulos visuais, de um repertório musical.

Vinícius de Aguiar

CESEM—Centro de Estudos em Música

Music, Artificial Intelligence, and the Crisis of our Aesthetic Categories

In this presentation, I argue that controversies surrounding the use of artificial intelligence (AI) to create music overlook a fundamental issue: the relationship between technical means and aesthetic results. This applies both to the case of AI-generated music and music created with the assistance of AI. I suggest that Adorno's reflections on this relationship in the context of serial music during the post-war period are useful for clarifying what remains a challenge in the critique of music generated by or with AI. After

Thought and Music

introducing aspects of Adorno's analysis that, in my view, remain relevant in the current context, I conclude that the absence of this reflection in the debate about AI and music is symptomatic of a crisis in our aesthetic categories. The use of new technologies in music is legitimized by economic and techno-scientific criteria, but this falls far short of explaining to what extent the integration of AI in music can be justified on aesthetic grounds. This scenario, which could on the one hand be described as catastrophic, also constitutes a renewed opportunity for us — public, artists, and academics alike—to seriously reevaluate the criteria that guide our judgments about music and the arts in general. After all, while we can already produce music using AI, it remains to be seen what kind of historical-social relevance this music may have.

Oradores Convidados

Amy Skjerseth

University of California, Riverside

Human Presets: Voice Banks and Deepfakes, Synthetic Pop Stars, and Instruments of Semblance

This talk originates from my forthcoming monograph, *Instrumental Presets: The Visible Past of Music Technology*. The book explores how “presets”—default settings on technology, from synthesizer sounds to Instagram filters—shape contemporary art while raising critical questions about originality and automation. Beyond technological settings, presets encompass cultural defaults including gender normativity and Western privilege, establishing constraints that artists variously adopt, modify, or subvert.

Chapter 5, “Human Presets: Voice Banks and Deepfakes, Synthetic Pop Stars, and Instruments of Semblance,” analyzes Vocaloids and deepfakes—digital voice-generation software that is used to create fully synthetic pop singers as holograms or deepfakes. But like

Thought and Music

much AI media, voice banks and deepfakes rely on human intervention. I discuss the hologram Hatsune Miku (2007—), produced from Yamaha's Vocaloid, and Holly+ (2021—), the deepfake persona of vocal/visual artist Holly Herndon, who invites her fans to compose songs with her voice. While deepfakes boil down the supposed essence of a celebrity's voice and likeness to make them instantly believable to audiences, artists can also harness voice bank holograms and deepfakes to help us understand presets for humanity. Synthetic pop personas trouble assumed norms of humanity, not just of pop stars but also of fans and critics.

Nota Biográfica

Amy Skjerseth is Assistant Professor of Popular Music at the University of California, Riverside. Her scholarship focuses on intersections of music, media, material culture, and technology. She is currently working on two books: *Instrumental Presets: The Visible Past of Music Technology* (under contract with University of California Press) and *The Feminist Wall of Sound*. Her work has appeared in *Spectator*; *[in]Transition: Journal of Videographic Film & Moving Image Studies*; *Film Criticism*; *animation: an interdisciplinary journal*; *The Radio Journal: International Studies in Broadcast and Audio Media*; *Music, Sound, and the Moving Image*; and *Journal of Popular Music Studies*, among other venues. She also creates video essays, podcasts, and soundscapes and has been at the helm of several public-facing conferences and academic organizations, including Tay Day: Liverpool's Version and the Great Lakes Association for Sound Studies.

Before joining UCR, Skjerseth was co-director of the Master's Program in Music and Audiovisual Media at the University of Liverpool, UK. She has her Ph.D. in Cinema and Media Studies from the University of Chicago (2022), M.A. in English from McGill University, B.A. in English from the University of Rochester, and B.M. in Applied Music: Oboe Performance from the Eastman School of Music.



II WORKSHOP

Thought and Music

Dana Kaufman

University of California, Riverside

Nota Biográfica

Hailed as “whirlwind” (*Gramophone*), “ingeniously derived” (*Sequenza21*), and “dramatic... and powerfully funny” (*Observer*), the works of composer-librettist Dana Kaufman have been heard in North America, Europe, and Asia. Her compositions have been featured at venues and festivals such as Carnegie Hall, New York Opera Fest, Contemporary Music Center of Milan, the National Gugak Center, Seattle Opera’s Tagney Jones Hall, The Tank, Jordan Hall, Hartford Opera Theater, Vatroslav Lisinski Concert Hall, Ravinia Festival, and Opera on Tap Chicago; they have been commissioned by the Kennedy Center/Washington National Opera, GRAMMY-winning pianist Nadia Shpachenko, the Louisville Ballet, Carlow Arts Festival, Brightwork New Music, the Lowell Chamber Orchestra, Paradox Opera, and many others.

A Fulbright Research Fellow in Estonia, National Endowment for the Arts grant recipient, winner of an OPERA America’s Opera Grants for Women Composers: Discovery Grant (supported by the Virginia B. Toulmin Foundation), and four-time American Prize honoree, Kaufman has given lectures at the Los Angeles Opera, Women Composers Festival of Hartford, Leuphana Universität Lüneberg, and the Music by Women Festival as a frequent speaker on gender diversity in composition and queer opera. She is Associate Professor in Music Composition at University of California, Riverside. danakaufmanmusic.com

Thought and Music

Daniel Moreira
ESMAE – IPP

Os filmes [de David Lynch] são como música

“Os filmes são como música”, declarou David Lynch em 1997. Não foi, certamente, o primeiro realizador a identificar qualidades musicais no cinema — já Dulac, Eisenstein, Rivette e Bergman, entre muitos outros, o haviam feito. A ideia de uma analogia entre música e cinema tem também sido explorada por diversos teóricos, que frequentemente destacam as qualidades temporais, rítmicas e não representacionais partilhadas por ambas as formas de arte (Bordwell 1980), bem como elementos comuns ao nível do afeto e da corporalidade (Kulezic-Wilson 2015, 2020).

Todos esses aspetos são relevantes para compreendermos a *musicalidade* dos filmes e outras obras para o ecrã de Lynch. Embora influenciada por realizadores como Kubrick, Fellini e Bergman, essa musicalidade assume contornos originais, que, na minha perspetiva, evocam conceções da música como a arte do *inefável* (Gallope 2020) ou como o meio canónico da *repetição* (Margulis 2014), ou ainda se relacionam com formas musicais específicas como o *fragmento* (Rosen 1990). A originalidade de Lynch manifesta-se também no modo particular como música e som musicalizado moldam os *ambientes* e *texturas* dos seus filmes, investindo-lhes de qualidades de *afeto* e *corporalidade* que frequentemente se sobrepõem à narrativa.

Ao esboçar uma breve viagem por esta rede de conceitos interrelacionados, apresentarei um projeto de livro em desenvolvimento. Embora cruze metodologias dos estudos fílmicos e dos estudos musicais, dou particular ênfase a conceitos oriundos da estética, teoria e análise musical, propondo que a musicalidade da obra de Lynch é tal que mesmo elementos visuais e narrativos podem ser iluminados por ferramentas de pensamento mais habitualmente aplicadas à música.

Nota Biográfica

Daniel Moreira é doutorado em Composição Musical (King’s College London, 2017) e mestre em Composição e Teoria Musical (Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, 2010).

Thought and Music

Estudou composição com George Benjamin, Fernando Lapa e Dimitris Andrikopoulos; música eletrónica com Carlos Guedes; e teoria e análise musical com Miguel Ribeiro-Pereira e José Oliveira Martins.

Em 2009, foi jovem compositor em residência na Casa da Música. Desde então, tem recebido regularmente encomendas de novas obras por instituições como a Casa da Música, Festival Musica Strasbourg, European Concert Hall Organisation, MPMP e Batalha Centro de Cinema. A sua obra abarca múltiplos géneros, com especial ênfase, mais recentemente, na interação entre instrumentos acústicos e eletrónica, e em abordagens multidisciplinares no âmbito da música para cinema e televisão, ópera e diferentes géneros de música vocal.

É professor adjunto na ESMAE (Politécnico do Porto), onde leciona disciplinas de análise, composição e música no cinema, e investigador integrado no CEIS2o (Universidade de Coimbra). A sua investigação académica centra-se no estudo da relação entre música e cinema, sob dois pontos de vista principais: a ligação entre harmonia, timbre e narrativa; e a aplicação do conceito de musicalidade ao cinema e à televisão. Parte dessa investigação encontra-se publicada nas revistas *Music Analysis* e *Journal of Film Music*.