

EXPERIMENTANDO COM ARQUIVOS **A RECRIAÇÃO DE *DOUBLE* E *DON'T, JUAN* DE CONSTANÇA CAPDEVILLE**

Experimenting with archives

The recreation of *Double and Don't, Juan* by Constança Capdeville

Experimentando con archivos

La recreación de *Double e Don't, Juan* de Constança Capdeville

ALFONSO BENETTI | Investigador doutorado do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md) da Universidade de Aveiro, Portugal | alfonsobenetti@ua.pt

MÓNICA CHAMBEL | Mestranda em Música na Universidade de Aveiro, Portugal | monica.sa.chambel@gmail.com

HELENA MARINHO | Professora auxiliar no Departamento de Comunicação e Arte e investigadora integrada do INET-md da Universidade de Aveiro, Portugal | helena.marinho@ua.pt

RESUMO

Este artigo consiste em uma descrição analítica do projeto de recriação das obras *Double* e *Don't, Juan* de Constança Capdeville, realizado através de uma abordagem musicológica, etnográfica e experimental baseada em trabalho de arquivo e pesquisa coletiva em estúdio. Os resultados incluíram a criação de suportes para a organização e sistematização de conteúdos integrados à componente criativa/performativa das obras.

Palavras-chave: pesquisa de arquivo; restauração/recriação de fontes musicais; experimentação artística; teatro musical; Constança Capdeville.

ABSTRACT

This article consists of an analytical description of a recreation project of the works *Double* and *Don't, Juan* by Constança Capdeville, undertaken through a musicological, ethnographic and experimental approach based on archival work and collective studio research. Results included the creation of supports for the organization and systematization of contents, integrated with the creative/performative component of the works.

Keywords: archive research; restoring/recreating musical sources; artistic experimentation; musical theatre; Constança Capdeville.

RESUMEN

Este artículo consiste en una descripción analítica del proyecto de recreación de las obras *Double* y *Don't, Juan* de Constanza Capdeville, realizado a través de un enfoque musicológico, etnográfico y experimental basado en trabajo de archivo e investigación colectiva en estudio. Los resultados incluyeron la creación de soportes para la organización y sistematización de contenidos integrados al componente creativo/performativo de las obras.

Palabras clave: investigación de archivos; restauración/recreación de fuentes musicales; experimentación artística; teatro musical; Constança Capdeville.

INTRODUÇÃO¹

A preservação em arquivo de conteúdos musicais requer hoje em dia valências que extravasam o mero tratamento documental de partituras e outros tipos de materiais musicais. No que diz respeito à música erudita dos séculos XX e XXI, levantam-se questões específicas adicionais, envolvendo tanto a preservação e restauro de materiais musicais eletrônicos associados – ou não – a música acústica, como a recriação de elementos de natureza cênica eventualmente envolvidos nas performances originais. Bosma (2017, p. 228) destaca, nesse contexto, música com as seguintes características: “interdisciplinar, exclusivamente baseada em performance, participativa, em formato de instalação, com eletrônica ao vivo, improvisada, com instrumentos ou equipamentos especialmente construídos para o efeito”,² ou seja, formatos que são particularmente penalizados, em termos de conhecimento e disseminação, pela obsolescência dos equipamentos e suportes que sustentavam a sua componente eletrônica, ou pela falta de registros ou descrições da componente cênica dessas performances.

A preservação de música mista, eletroacústica ou eletrônica do século XX é precisamente um dos campos que tem gerado mais interesse em pesquisas recentes, dadas as dificuldades ou mesmo a total impossibilidade de recriação de várias obras, não obstante serem de composição por vezes até bastante recente. A performance dessa música é frequentemente comprometida pela obsolescência de hardware e software associados, e pelos problemas ligados à sua conservação e restauro, tanto a nível dos equipamentos de reprodução de conteúdos eletrônicos de áudio, cujo fabrico é descontinuado ou que já não são operacionais, como a nível dos próprios suportes desses conteúdos. Uma parte significativa de conteúdos eletrônicos de obras do século XX, em suporte de fita magnética, por exemplo, está perdida ou já não é recuperável, dada a falta de restauro ou digitalização atempada.

A necessidade de estabelecimento de protocolos fiáveis e sustentáveis para a preservação do património áudio eletrónico tem sido discutida em especial nas últimas duas décadas por vários pesquisadores (cf. Bari et al., 2001; Cuervo, 2011) que, tanto no domínio da musicologia como da tecnologia, se têm dedicado à recuperação deste património. Destacam-se trabalhos que abordam o repositório de criadores específicos, como, por exem-

1 Esta investigação foi financiada pelos seguintes projetos: “Euterpe unveiled: women in Portuguese musical creation and interpretation during the 20th and 21st centuries”, financiado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do COMPETE 2020 – Operational Programme for Competitiveness and Internationalisation (POCI), e por fundos nacionais, através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) no âmbito do projeto POCI-01-0145-FEDER-016857; “Experimentation in music in Portuguese culture: history, contexts and practices in the 20th and 21st centuries”, projeto cofinanciado pela União Europeia, através do POCI, na sua componente ERDF, e por fundos nacionais, por meio da FCT; e por fundos nacionais através da FCT, I.P., no âmbito da celebração do contrato-programa previsto nos números 4, 5 e 6 do artigo 23 do decreto-lei n. 57/2016, de 29 de agosto, alterado pela lei n. 57/2017, de 19 de julho.

2 Todas as traduções de citações são de responsabilidade dos autores deste artigo.

plo, a pesquisa de Cuervo (2011) sobre a obra de Salvatore Martirano, ou de Bosma (2017) sobre três compositores holandeses. Estes estudos tentam colmatar lacunas decorrentes da falta de registros relativos a procedimentos tecnológicos de criação e implementação performativa, mas existe também pesquisa recente que aponta para a necessidade de documentação exaustiva dos processos de produção, tanto a nível de agentes humanos como não humanos, como é o caso dos trabalhos de Boutard e Guastavino (2012a, 2012b). Os protocolos de documentação propostos podem também ser adaptados para a performance de obras em casos em que essas lacunas tornaram impraticável a utilização dos conteúdos eletrônicos originais na performance. Não obstante a identificação dos problemas por estes estudos, é notório que uma parte significativa de conteúdos eletrônicos de obras musicais do século XX se perdeu ou permanece em condições de armazenamento ou preservação deficitárias. Em muitos casos isso leva a que a performance de algumas obras mistas (com componentes acústicos e eletrônicos) seja extremamente complexa, constituindo assim uma tarefa desafiadora para os *performers*, como salientado também por estas pesquisas.

Em Portugal, os conteúdos de criação musical mais afetados por esses problemas são sobretudo as obras de compositores da segunda metade do século XX ligados a abordagens performativas e composicionais experimentais, como Jorge Peixinho (1940-1995), Clotilde Rosa (1930-2017) e Constança Capdeville (1937-1992). As pesquisas relativas à problemática da preservação de conteúdos musicais eletrônicos são extremamente recentes em Portugal, e incidem precisamente sobre o repertório destes compositores (Magalhães, 2016; Nogueira; Pires; Macedo, 2016; Pires; Magalhães; Nogueira, 2018). No entanto, decorre também da análise destes trabalhos a constatação de que, embora tenha sido identificado um número significativo de casos em necessidade de estudo e feito um mapeamento adequado da situação presente, não existem estudos de musicologia aplicada que proponham protocolos performativos que viabilizem a recriação de obras com recursos eletrônicos ou cênicos em falta total ou parcial. Como referido por Pires et al. (2018, p. 358), remetendo para esforços recentes de preservação desse patrimônio em Portugal, “estas estratégias e métodos, baseados em modelos internacionais, requerem adaptação às características específicas do contexto musical e social português”. Acresce também o fato desses estudos incidirem sobretudo nas questões de recuperação e preservação dos materiais eletrônicos, sendo que a componente cênica, que coloca questões igualmente pertinentes, é menos abordada.

A este nível, destaca-se o trabalho de Serrão (2006), que propõe roteiros descritivos da ação para algumas das obras de “teatro-música”³ de Constança Capdeville, como única publicação que aborda a componente cênica neste tipo de obra, com base em entrevistas realizadas com a compositora. No entanto, é necessário ressaltar que o formato de descrição adotado carece de informações detalhadas no que toca à temporalidade e sequencialidade das ações performativas. Consequentemente, a adaptabilidade desses roteiros para

3 O termo foi utilizado pela própria Constança Capdeville em preferência ao termo “teatro musical”.

situações de ensaio e performance não é linear, já que levantam problemas de implementação que requerem pesquisa adicional. Nesse sentido, a prática artística experimental baseada nas fontes do espólio da compositora torna-se fundamental para a recriação dessas obras.

EM BUSCA DE CONSTANÇA

Este artigo descreve uma pesquisa focada em duas obras paradigmáticas de “teatro-música” de Constança Capdeville que combinam conteúdos musicais acústicos e eletrônicos com elementos cênicos: *Double* (1982) e *Don’t, Juan* (1985). Pretende-se, a partir destes dois estudos de caso, discutir um projeto que partiu de materiais de arquivo preexistentes – mas também de materiais recém-descobertos e identificados pelos autores deste trabalho – de forma a propor um protocolo baseado no contraponto entre pesquisa arquivística e experimentação artística (Assis, 2015) como forma de interagir com esses materiais e recriar estas obras.

Pianista, compositora, percussionista e investigadora, Constança Capdeville nasceu em Barcelona, mas estabeleceu-se com a família em Portugal em 1951. Dedicou-se desde cedo à composição, atividade que a ocupou em particular a partir de 1969, ano da estreia de *Diferenças sobre um intervalo* para orquestra de câmara. A sua produção integra gêneros variados, desde música orquestral a música de câmara, incluindo também música para cinema e teatro. Fundou o grupo ColecViva em 1985, com o qual desenvolveu projetos de “teatro-música” que constituem uma marca paradigmática do seu estilo e da sua visão criativa (Serrão, 2006). Constança, segundo Serrão (1996, p. 52),

não gostava da designação de *teatro musical*, preferindo a de *teatro-música* mas, durante os anos 80, aceitou-a, por exemplo, em relação à sua obra *Don’t Juan*. Mais tarde, contudo, referia que a sua fase de T. M. estava ultrapassada pois entendia ter chegado a uma síntese na escrita que não se enquadrava mais nesses termos, embora todos os ingredientes estivessem nela integrados.

As suas obras de teatro musical inscrevem-se nas tendências de criação da segunda metade do século XX, demonstrando um foco deliberado na inovação artística, tanto a nível da performance como a nível dos conteúdos. Duas das características mais marcantes deste período, aliás, prendem-se com a utilização de elementos eletrônicos que permitiram, como referido por Nogueira et al. (2016, p. 194), a “incorporação e produção de novas sonoridades”, e também a assimilação de elementos provenientes de outras artes nas obras musicais, nomeadamente das artes plásticas, da dança e do teatro. Sob esse olhar são criadas obras dotadas de um certo grau de experimentalismo e complexidade no que toca a meios e inteligibilidade. Esses novos elementos tornam mais complexo o processo de recriação das obras, levando a que muitas delas fossem performadas apenas quando da sua estreia, como é o caso de várias obras de Constança Capdeville.

A revisitação às obras *Don't*, *Juan* e *Double*, descrita neste artigo, envolveu uma abordagem musicológica, etnográfica e experimental baseada em trabalho de arquivo e pesquisa coletiva em estúdio. Circunscritos a esta revisitação, estiveram também associados objetivos adjacentes: fomentar a reconstrução e registro de obras paradigmáticas do experimentalismo na música portuguesa do século XX; sistematizar e revitalizar ações de recriação experimental no contexto do “teatro-música” de forma a que sirvam de modelo para outras experiências; e promover o estudo, a preservação e a disseminação de obras representativas do contexto musical experimental de Portugal na segunda metade do século XX.

As questões de investigação foram: 1) como sistematizar conteúdos musicológicos com vista à sua integração posterior em contextos de performance experimental?; e 2) como integrar esses conteúdos de arquivo, seguindo uma abordagem arqueológica (Foucault, 1987) e métodos experimentais (Assis, 2015), de forma a estabelecer protocolos e procedimentos para a reconstrução de obras mistas?

No que concerne ao caso em estudo, foi determinado que a recriação dessas obras não poderia estar limitada à análise e criação de materiais musicográficos de natureza prescritiva, ou ao restauro de materiais de áudio e sua integração literal numa produção que se pretendia inspirada pelo espírito de rebeldia e criatividade que pautou a ação artística de Constança Capdeville. Daí decorreu a elaboração de um desenho de estudo integrando metodologias de cariz musicológico, etnográfico e performativo, com o intuito de confirmar a sua aplicabilidade nesse contexto. Os métodos aplicados foram implementados ao longo de três fases. Na fase preparatória, realizou-se pesquisa de arquivo, organização, análise e adaptação dos materiais com vista à performance da obra. A fase de implementação incluiu trabalho coletivo de estúdio, envolvendo experimentação com os materiais recolhidos e criados, de forma a estabelecer um repositório de práticas performativas (fixas ou improvisatórias). Por fim, a terceira fase consistiu no registro e sistematização dos métodos artísticos, teóricos e experimentais aplicados, e dos respectivos resultados.

Nesse sentido, o texto que se segue fará a descrição deste percurso de diálogo entre arquivos e performance experimental, identificando inicialmente os conteúdos disponíveis, descrevendo os formatos desenvolvidos para a sua implementação prática, e, por fim, discutindo a pertinência dos protocolos adotados e sua aplicabilidade em contextos performativos.

CONSTANÇA: ESTUDOS/OBRAS

A pesquisa especificamente relacionada com Constança Capdeville é ainda escassa, e inclui, para além dos trabalhos de Serrão (2006, 2010), alguns artigos relativos à problemática da inventariação e restauro de conteúdos eletrônicos, acima referidos. Em 2012, no âmbito da celebração do 75º aniversário do nascimento de Constança Capdeville, o Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa (mpmp) homenageou a compositora, dedicando-lhe o número seis da revista *Glosas*, com tributos de colegas de profissão e ex-alunos, que constitui uma importante fonte de conhecimento relativa à sua *persona*.

Referindo as considerações da compositora sobre a sua música, Ferreira especifica:

Constança considerava a música como uma via de comunhão na descoberta e na consciencialização pessoal, e não como uma via de massificação ou de renúncia da irredutibilidade individual. [...] As obras de Constança transmitem-nos essa atitude ao incorporar características sociologicamente significantes que acolhem quatro ideias fundamentais [...]: (1) participação, (2) autonomia, (3) maximização informativa, e (4) permeabilidade. (Ferreira, 2012, p. 21)

Azevedo, por outro lado, relembra que a flexibilidade e a liberdade de muitas das suas partituras eram paradoxais pois “todas as passagens que exigiam improvisação, controlada ou não, eram ‘vigiadas’ [...] até que a nossa atitude a deixasse satisfeita e a levássemos a sério” (Azevedo, 2012, p. 18). O seu colega do *ensemble* ColecViva, António de Sousa Dias, relembra, ainda na mesma publicação, que muitas das obras da compositora não se apresentam apenas sob a forma de partitura, uma vez que o “conjunto de referências mobilizadas ultrapassa largamente o quadro musical”. Também segundo Sousa Dias, “Constança considerava que (a) utilização de materiais musicais e extramusicais (situações de dança, movimento, teatro, vídeo e outros) constituíam materiais com o mesmo valor de elementos musicais tradicionais” (Dias, 2012, p. 33).

Constança Capdeville considerava que

o teatro musical é um momento de evolução virado, nos anos 60, para o lado instrumental e que conheceu posteriormente um desenvolvimento notável; é um teatro de imagens porque corresponde àquilo que cada criador quer e vê. As situações expressivas tornam-se cada vez mais complexas pela interpenetração do movimento, do teatro e da música. (Capdeville apud Serrão, 2012, p. 37)

Pensava, assim, que a música devia ser “trazida ao público de uma outra maneira e o teatro também e a poesia também e o movimento e a dança, portanto chegou o momento em que estamos todos a trabalhar para o mesmo”.⁴

O espólio da compositora foi doado à Biblioteca Nacional de Portugal em 2012, e integra a coleção de música da instituição. Neste acervo encontram-se partituras e materiais diversos, que constituem uma fonte essencial para o conhecimento da obra, estilo e contexto da compositora. É o caso dos suportes eletrônicos, como fitas magnéticas: a conservação informal dessas fitas por mais de duas décadas em casa de Janine Moura, amiga de Constança, levou à degradação das mesmas, tendo algumas (nomeadamente as de *Don't*,

⁴ Transcrição de excerto de entrevista concedida por Constança Capdeville em *Percursos da Música Portuguesa - Constança Capdeville*, apresentado por Jorge Matta e realizado por Nuno Garcia para a RTP1, 12 de novembro de 2008.

Juan) sido apontadas como perdidas em publicações recentes (Magalhães; Pires, 2017). Encontram-se neste acervo pastas relativas a obras específicas, nomeadamente aquelas referentes a teatro musical com partituras, notas, roteiros, imagens e textos de apoio, muitas vezes fragmentados, e que são “utilizados de formas diferentes, de acordo com as obras em que a compositora os vai inserindo” (Serrão, 2012, p. 38). Nesse contexto, os apontamentos anotados em algumas das partituras constituem importantes fontes de informação para a construção de uma visão global das peças, já que as partituras frequentemente apresentam indicações confusas.

Pela dispersão das informações constantes nos materiais existentes, a reconstrução das obras teatrais com música de Constança Capdeville obriga necessariamente ao conhecimento do seu acervo quanto a esta tipologia. Serrão (2006, p. 21) lista 14 obras de “música/teatro” de acordo com quatro designações propostas pela pesquisadora: na categoria de “teatro musical”, *Mise-en-Requiem* (1979), *Memoriae, Quasi Una Fantasia I* (1980), *Double* (1982), *Don't, Juan* (1985), *Memoriae, Quasi Una Fantasia II* (1986); como “música para o teatro”, *Molly Bloom* (1981), *Filhos de um Deus Menor* (1985), *Pílades* (1985), *Muito Barulho por Nada* (1990); na categoria “espectáculos cénico-musicais”, *Vamos Satiear I, II, III* (1979-1985), *Fe...de...ri...co* (1987), *The Cage, Comemoração do Não-centenário de John Cage* (1988), *Wom, Wom, Cat(h)y* (1990); finalmente, a última categoria, “Palavras por Dentro” (projeto de Constança em colaboração com o poeta e ator Manuel Cintra), inclui *Conversa entre um Contrabaixo e uma Inquietação* (1990), *La Prose de Transsibérien et de la Petite Jeanne de France* (1988), *Silêncio, Depois* (1990). Algumas destas obras incluem conteúdos de música eletrónica (em suporte de fita magnética), que interagem com as partes instrumentais/vocais. Estas obras de teatro musical destacam-se no contexto experimental português, nomeadamente em relação aos seus contemporâneos Jorge Peixinho e Clotilde Rosa, pela singularidade da sua abordagem artística interdisciplinar, e pela opção de envolver um grupo integrando *performers* de diversas áreas de criação, e não apenas circunscritos à interpretação musical.

A performance das obras de “teatro-música” de Constança Capdeville levanta vários problemas, tanto no que diz respeito à dificuldade de localizar os conteúdos eletrónicos, como em relação à abordagem performativa das partituras existentes. De acordo com Magalhães,

na ausência da fita, mesmo quando a partitura existe, torna-se difícil uma reprodução na íntegra da obra porque a gravação em fita magnética, no contexto das obras de música mista, adquire um carácter de instrumento, logo é indispensável ter essa gravação por esta ser um elemento inerente à composição. (Magalhães, 2016, p. 273)

Enquanto a consulta dos materiais escritos, como partituras, notas, textos de apoio, na Biblioteca Nacional de Portugal, é de fácil acesso, já a sua interpretação, condicionada pelo acesso a alguns conteúdos e informações total ou parcialmente perdidos, é de abordagem mais complexa.

Sérgio Azevedo, compositor e antigo aluno de Constança Capdeville, chama a atenção para a dificuldade de reconstrução das obras da compositora, dada a especificidade e singularidade dos processos, materiais, instrumentos e equipamentos utilizados, somados a um certo nível de improvisação e indeterminação deste tipo de repertório, e a inadequação da notação convencional. Este fato, aliado à falta de registros audiovisuais das obras, dificulta a tarefa de preservação e recriação dos repertórios:

Será um trabalho monumental recriar essas obras, esses *happenings* inimitáveis cujas partituras estão cheias de indicações manuscritas, de cores e setas, de instruções só vagamente precisas (os intérpretes não só sabiam já o que a Constança queria como ela preferia muitas vezes instruí-los verbalmente, pelo que as partituras continham mais símbolos e grafismos com função de *aide-mémoires* do que verdadeiras instruções para neófitos). Publicar um dia esses trabalhos, para que estes possam ser novamente vistos por um novo público, será, pois, como reconstituir um complexo *puzzle*. (Azevedo, 2012, p. 17)

Nesse mesmo sentido, Dias sublinha a necessidade de preservação de memórias relativas à performance de obras contemporâneas. No caso específico de Constança Capdeville, o autor refere que:

O desaparecimento prematuro da Constança, a par de uma ausência de política de edição musical consistente em Portugal, não permitiram a preparação dos materiais para publicação de forma inequívoca. [...] Por esta razão, todo o recolher de memórias relativas ao seu trabalho me parece uma tarefa importante e daí, por exemplo, a necessidade de proceder a registos videográficos sempre que surge a oportunidade de repor em cena alguma obra da Constança. (Dias, 2012, p. 35)

Em suma, os aspectos apontados por estes autores não se prendem apenas com questões de preservação e restauro de conteúdos eletrônicos, mas também com aspectos relacionados à recriação de obras que integram componentes cênicas, improvisatórias e experimentais.

DOUBLE (1982) & DON'T JUAN (1985)

Double para voz, piano, violoncelo, dois percussionistas (jogadores de xadrez), coro mudo, fita magnética e luzes encontra-se dividida em prólogo, oito intervenções, epílogo e uma partida de xadrez, e foi encomendada pelo Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian. Teve a sua estreia a 3 de junho de 1982 nos VI Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, sob a direção da compositora. Posteriormente, foi apresentada apenas uma vez, em 2008, pelo grupo de música contemporânea Síntese, no Teatro Municipal da Guarda. A obra surge no caminho traçado por obras como *Mise-en-Requiem* (1979), *Memo-*

riae, *Quasi una Fantasia* (1980) ou *Esboços para um Stabat Mater* (1981) e apresenta duas linhas de força que a compositora explora: “a preocupação de fazer viver, e conviver, situações auditivas e visuais, e [...] de transformar aspectos essencialmente sonoros em visuais” (utilizando luz com função tímbrica, por exemplo), e a convergência de “várias interpretações do elemento tempo”, sobrepondo instantes, de forma a “criar uma dimensão de tempo vertical e não horizontal” (Capdeville, 1982, p. 1-2). Toda a obra é composta por jogos de duplos e opostos, desde o duplo cênico-musical até ao visual-sonoro, e apresenta-nos vários acontecimentos em simultâneo (nomeadamente um jogo de xadrez, efeitos de luzes e cenas musicais). A compositora escreveu, nas notas de programa, que a “concentração de elementos contraditórios, visuais e sonoros, e a convivência dos mesmos, [é] o ponto de partida principal para a concretização da teatralidade musical” (Capdeville, 1982, p. 2), questão central nas suas obras. Em *Double* são utilizados os seguintes textos: fragmento de um manifesto de Picasso (1935); jogo entre os textos “Voi ch’entrate [lasciate ogni speranza]” (*A Divina Comédia*, Dante Alighieri) e “Et facta est [lux]”; fragmentos de *L’Archangelisme Scientifique*, de Salvador Dalí; o texto “Something is happening / But you don’t know what it is / Do you, Mr. Jones” (“Ballad of a Thin Man”, Bob Dylan); fragmentos do poema “Fik Sik Fixus Sixus Cifixus Cificixus Crucifixus”;⁵ frases isoladas como “Rex Absconditur” e “Wo Bist Du”. A documentação pesquisada inclui – do espólio de Constança Capdeville – partituras, notas da compositora, notas de programa, roteiros, críticas, fotos e imagens, assim como a digitalização da fita magnética original.

Don’t, Juan, uma sátira próxima do teatro do absurdo, foi encomendada pela Secretaria de Estado da Cultura e teve a sua estreia nos IX Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, em maio de 1985, pelo recém-formado grupo ColecViva. “Anti-ópera” para voz, piano, contrabaixo, percussão, fita magnética, mimo, bailarino e luzes, apresenta-se como uma das obras de teatro musical mais paradigmáticas desse período. A obra é constituída por onze pequenas cenas, onze instantâneos nas palavras da compositora, divididas por uma Quase Abertura, nove Aberturas e uma Quase Introdução. A obra compõe-se de fragmentos de texto, “de música vocal e instrumental em direto e difundida, de jogo teatral, de mímica, de movimento, de luzes, de objetos de cena e de adereços, bem como de instrumentos utilizados como personagens ou elementos cenográficos”, como descreve Serrão (2006, p. 41). Os textos utilizados são excertos de obras de alguns dos escritores de eleição da compositora, sendo *O Mito de Sísifo*, de Albert Camus, o de maior relevância, pelo elevado número de conteúdos citados. São também utilizados excertos do libreto de Lorenzo Da Ponte para a ópera *Don Giovanni* de Mozart, *A Metamorfose de Narciso*, de Salvador Dalí, e o poema “An Anna Blume” de Kurt Schwitters, existindo ainda referências múltiplas ao surrealismo ao longo da obra. Esta obra é idealizada em torno dos mitos de Don Juan e Sísifo, uma dualidade que a compositora explica nas notas introdutórias à peça:

5 Não foi identificada a autoria do poema, presumindo-se que terá sido criado pela própria compositora.

Don Juan/Sísifo – a condenação (?) ao infinitamente recomeçado; mas também onde, entre cada uma destas maldições divinas, o Homem pode assumir a sua plena e mais natural das dimensões: a felicidade... que pensará Sísifo subindo a montanha e Don Juan no alívio angustiado no entreato de duas paixões? (Capdeville, 1985, p. 8)

Para além da sua estreia em 1985, *Don't, Juan* foi apresentado apenas uma vez, em 1986, sob direção da compositora, no colóquio O Fantástico na Arte Portuguesa Contemporânea realizado na Fundação Calouste Gulbenkian.

Em ambas as peças está presente uma componente lúdica que se expressa através das ações de palco, da desconstrução dos textos, dos gestos e coreografias implícitas ou explícitas na obra. Como afirmou Constança: "Ligo tudo à ideia de jogo. A arte é um jogo à escala muito grande. A vida é um jogo. Nós estamos neste momento a jogar. O amor é um jogo. A comunicação é um jogo. Tudo é um jogo. E o drama de assumir uma situação terrível pode ser feito através de uma jogada de bowling" (O som do silêncio, 1989, p. 18).

LINHAS DE TRABALHO PREPARATÓRIO

Como referido, uma etapa inicial do trabalho prendeu-se com o estudo e seleção de materiais de arquivo. Os conteúdos analisados estão reunidos em pastas na Biblioteca Nacional de Portugal, mas não existem listagens, quer institucionais, quer por parte de pesquisas anteriores, que sistematizem os itens constantes dessas pastas ou as correlações entre os mesmos. A esse nível, também se verificou que os roteiros propostos por Serrão (2006), mencionados anteriormente, não tomavam em conta, em vários casos, a existência de sequências predeterminadas de ações ou intervenções, ou a sincronia das mesmas, não permitindo a sua utilização como roteiro para a recriação das obras. Foi, portanto, necessário organizar as digitalizações dos conteúdos das pastas referentes às duas obras em subpastas com descritores específicos, nomeadamente referentes a tipologias de documentos (partituras, roteiros, textos, notas, imagens) e, no que concerne a partituras ou documentos com notação musical ou cênica, tipologias de intervenientes.

Na altura de iniciar os ensaios, foi decidido, face aos problemas levantados pelos roteiros de Serrão (2006), criar roteiros para intervenientes específicos no caso de *Don't, Juan*: voz, bailarino, contrabaixo, piano, luzes. Esta obra era mais complexa em termos de coordenação entre intervenientes, por evidenciar um carácter eminentemente teatral, e também a mais dispersa em termos de materiais, ao passo que, para *Double*, existe uma partitura, no sentido convencional do termo. No entanto, verificou-se também nesta fase que era essencial, para ambas as obras, a criação de um roteiro geral, de forma a identificar mais claramente as sincronias entre intervenções, quer musicais, quer cênicas, e permitir um trabalho externo de direção artística, que foi assegurado por um dos autores deste artigo. Pela sua natureza aberta, estes roteiros gerais foram sendo alterados em simultâneo com o desenvolvimento do trabalho de estúdio, pelo que a sua descrição será feita na sequência.

Outro aspecto importante da recriação das obras envolveu o trabalho com as faixas de áudio. De um total de cerca de sessenta fitas magnéticas conhecidas, apenas vinte se encontravam no espólio da compositora na altura da doação à Biblioteca Nacional de Portugal. Durante os contatos realizados com Janine Moura, depositária do espólio anteriormente à doação, foi fornecida aos autores deste artigo uma pasta em formato digital sem descritores que, segundo a própria, deveria “ter por aí algumas coisas da Constança mas não sei o quê, é a pasta com o nome dela”.⁶ Inquirida sobre a origem da pasta, Janine Moura referiu não se lembrar do seu conteúdo nem de quem a coligiu. A pasta continha materiais diversos, a maioria ainda não identificada, nomeadamente partituras de obras de Constança Capdeville e várias faixas de áudio. Estas faixas são extremamente diversificadas e contêm gravações das suas performances como instrumentista, de concertos com obras de outros autores e digitalizações não identificadas, mas que poderão ser faixas magnéticas criadas por Constança Capdeville. Será necessário, futuramente, confrontar a informação sonora existente nas faixas com outras já inventariadas a partir de indicações presentes nos suportes, e com as partituras existentes, para que seja possível identificar todos os materiais. No entanto, foi possível encontrar as fitas de *Double* e de *Don't, Juan* entre os materiais cedidos.

A digitalização de áudio encontrada para *Don't, Juan* apresentava problemas, que foram analisados com a colaboração de um produtor de áudio. A baixa qualidade sonora da digitalização encontrada poderá dever-se a dois fatores: 1) a digitalização poderá ter sido realizada numa fase de alguma degradação da fita original; e 2) terá sido aplicada uma taxa de compressão que anulou totalmente uma gama de frequências de registro agudo e causou distorção digital no resultado final. Para além disso, a digitalização apresentava um nível de ruído excessivo, pelo que foi feita a remoção desse ruído com o *software* iZotope RX Audio Editor (v. 5), e aplicado um filtro (*low-pass filter*), para compensar ruídos de distorção resultantes da conversão digital. Conseguiu-se um resultado final aceitável em termos de qualidade de áudio, que determinou, no caso de *Don't, Juan*, a decisão de usar em performance os conteúdos eletrônicos criados por Constança Capdeville.

Com referência a *Double*, foram encontradas duas digitalizações de áudio com conteúdos diferenciados. Neste caso, confrontando o áudio com a partitura, foi possível constatar que os dois pertenciam efetivamente à obra. Dada a baixa qualidade sonora e a separação de elementos simultâneos em arquivos distintos, foi necessário limpar, misturar e equalizar a digitalização com a colaboração de um produtor de áudio. No entanto, a análise dos materiais revelou que existiam elementos identificados na partitura como sendo gravações que não constavam no conjunto das digitalizações em áudio. Dessa forma, foi necessário proceder à gravação dos mesmos em estúdio e, posteriormente, misturá-los entre si, ou com faixas originais, de forma a corresponderem às indicações da partitura. O

⁶ Transcrição de entrevista realizada em março de 2018, na casa de Janine Moura, em Caxias (Portugal). O acervo de Capdeville, até à altura da doação, encontrava-se à guarda de Janine Moura que, pela sua proximidade à compositora, é uma das fontes mais importantes de informação sobre Constança Capdeville.

trabalho de gravação de excertos em falta foi realizado em três sessões de estúdio: 1) gravação dos excertos de piano envolvendo técnicas estendidas (utilização de metais, vidros e plásticos sobre as cordas; toque pinçado e percussivo sobre as cordas e dentro da caixa de ressonância do instrumento); 2) gravação dos excertos de violoncelo; e 3) gravação dos excertos de canto/voz. Por fim, o resultado final de preparação do material de áudio para a performance do *Double* envolveu a utilização de conteúdos eletrônicos originais criados pela compositora na década de 1980, o uso de elementos gravados no decorrer do presente projeto, e a mistura de elementos originais com excertos atuais – uma interação entre presente e passado que corroborou a criatividade e experimentação artística característica do trabalho em questão.

A ORGANICIDADE DA PERFORMANCE ARTÍSTICA: DA ELABORAÇÃO DOS "ROTEIROS ABERTOS" ÀS OPÇÕES ARTÍSTICAS

A implementação do projeto de recriação das duas obras, com o objetivo de as exibir em simultâneo em apresentações públicas que ocorreram em dezembro de 2018, foi realizada em sessões de trabalho coletivo em estúdio, que tiveram lugar entre setembro e novembro do mesmo ano. O trabalho de arquivo prévio, assim como a existência de partituras e roteiros parciais, permitiu o início deste processo, que exigiu a consulta e um diálogo permanente com os conteúdos criados por Constança, tanto aqueles constantes do seu acervo na Biblioteca Nacional de Portugal, como os materiais da coleção privada de Janine Moura.

No caso de *Double*, não existem registros de vídeo que permitam um contato mais direto com a obra, mas a gravação de vídeo de *Don't, Juan* foi importante para perceber algumas das ideias da compositora, assim como as linhas e conceitos principais que a guiavam na construção dos espetáculos de teatro musical. No entanto, ficou claro também que algumas opções a nível cênico nessa obra requeriam adaptação: o desenho de luz, por exemplo, descrito em algum detalhe nas notas da compositora, e que foi criado em colaboração com Orlando Worm, não se adaptava totalmente quer aos espaços disponíveis, quer aos equipamentos existentes hoje em dia. Os materiais do acervo da compositora, como referido anteriormente, são também de difícil interpretação no que diz respeito à sincronia entre os agentes envolvidos na performance (musical e cênica), som gravado e luz. Nesse sentido, foi necessário desenvolver materiais de apoio ao trabalho de estúdio que incorporassem (de forma sincronizada) os elementos dispersos nas diversas fontes e que, ao mesmo tempo, fossem compatíveis com a transformação e recriação dos mesmos enquanto ação transversal ao processo exploratório de recriação.

Dessa forma, foram elaborados “roteiros abertos” – documentos direcionados à sistematização de elementos performativos determinados e indeterminados dispersos nas diversas fontes e documentos, de forma a que pudessem ser problematizados, testados, discutidos e alterados através da experimentação artística em estúdio em função da atribuição de significados inerentes a cada uma das ações envolvidas na performance.

Concretamente, os “roteiros abertos”, para além de incluírem excertos dos conteúdos do acervo da compositora na Biblioteca Nacional de Portugal, incorporaram os resultados da experimentação de materiais e conteúdos realizados pelo coletivo do grupo durante a etapa de implementação, com o objetivo de testar, transformar e adaptar os materiais e criar um repositório de práticas performativas fixas ou improvisatórias como base para a interpretação e montagem da peça – uma ação amplamente dependente da interação e *feedback* mútuo entre os membros do *ensemble*. Complementarmente, a flexibilidade e indeterminação incorporadas ao registro destes roteiros abertos também foram compatíveis à natureza exploratória da produção artística atrelada a este trabalho. Dessa forma, os “roteiros abertos” consistiram em um mecanismo imprescindível no sentido de facilitar o processo de recriação (experiência com materiais), ensaio e montagem das obras.

As fontes documentais para a elaboração dos roteiros foram as seguintes, para cada uma das obras:⁷

Don't Juan:

1. partituras autógrafas (contendo partes avulsas e orientações cênicas, com rasuras). Espólio de Constança Capdeville, Biblioteca Nacional de Portugal;
2. roteiro autógrafo (com indicações de desenho de luz, muitas vezes rasurado e/ou de difícil interpretação e leitura). Espólio de Constança Capdeville, Biblioteca Nacional de Portugal;
3. recortes de imagens relacionadas com a obra (imagens a serem projetadas, poses para os *performers*). Espólio de Constança Capdeville, Biblioteca Nacional de Portugal;
4. cópias integrais dos textos utilizados na obra. Espólio de Constança Capdeville, Biblioteca Nacional de Portugal;
5. fita magnética digitalizada. Coleção particular de Janine Moura;
6. gravação em vídeo da performance da obra, realizada pela Radiotelevisão Portuguesa. Coleção particular de João Pedro Mendes dos Santos;
7. notas de programa das duas apresentações da obra. Espólio de Constança Capdeville, Biblioteca Nacional de Portugal.

Double:

1. partituras autógrafas. Espólio de Constança Capdeville, Biblioteca Nacional de Portugal;
2. duas cópias manuscritas das partituras (contendo rasuras e apontamentos dos *performers*). Espólio de Constança Capdeville, Biblioteca Nacional de Portugal;
3. transparências das partituras autógrafas. Espólio de Constança Capdeville, Biblioteca Nacional de Portugal;
4. roteiro autógrafo (contendo na sua maioria indicações de desenho de luz, muitas

⁷ As fontes mencionadas não incluem datas, com exceção da capa da pasta de *Don't, Juan* (1984/1985) e da última página da partitura de *Double* (7 de maio de 1982).

- vezes rasurado). Espólio de Constança Capdeville, Biblioteca Nacional de Portugal;
5. recortes de jornais contendo críticas e notícias sobre a obra. Espólio de Constança Capdeville, Biblioteca Nacional de Portugal;
 6. foto de palco da performance. Espólio de Constança Capdeville, Biblioteca Nacional de Portugal;
 7. notas de programa da obra. Espólio de Constança Capdeville, Biblioteca Nacional de Portugal;
 8. duas fitas magnéticas digitalizadas com conteúdo diferenciado. Coleção particular de Janine Moura.

A partir das referidas fontes, o processo de construção dos “roteiros abertos” envolveu três etapas: 1) interpretação e comparação detalhada de todas as informações correlacionadas contidas nas diferentes fontes referidas; 2) identificação de pontos de sincronia e indeterminações no que diz respeito às ações performativas e elementos audiovisuais relacionados; e 3) registro físico do documento correspondente à estrutura básica das obras, preservando lacunas que permitissem a sua recriação e resguardando alternativas à natureza prescritiva habitual de contextos de representação performativa – incompatíveis com o carácter experimental do projeto artístico em questão.

Os dois “roteiros abertos” foram redigidos coletivamente à mão, em formato A3, com recurso à colagem de recortes de fotocópias dos documentos originais (excertos de partituras, indicações específicas da compositora, figuras etc.) e alterados no decurso do processo de experimentação em contexto de trabalho de estúdio performativo. As características dos documentos finais para cada uma das obras foram as seguintes: 1) *Don't Juan* – documento de 46 páginas com entrada para os seguintes intervenientes: luz, mimo, gravação, contrabaixo, altifalantes, *performers* nos bastidores, piano, bailarino, canto e percussão (Figura 1); e 2) *Double* – documento de 24 páginas com entrada para os seguintes intervenientes: gravação, piano, piano gravado, violoncelo, violoncelo gravado, canto, canto gravado, percussão, luz, projeção, e descrição de ações cênicas (a representação do “coro mudo”).

É importante salientar que, pelas características referidas anteriormente, a natureza epistemológica fundamental na construção dos “roteiros abertos” difere consistentemente de (e não deve ser confundida com) um processo editorial – tal como ocorre, por exemplo, no âmbito da música erudita. Neste último caso, enquanto o objetivo final do trabalho editorial consiste em assegurar (tanto quanto possível) a representação do texto tal como estabelecido pelo compositor, no caso da elaboração do “roteiro aberto”, o objetivo primordial foi, para além de seguir as indicações da compositora, proporcionar um espaço “aberto” apto a incorporar elementos exploratórios e de recriação desenvolvidos pelo coletivo do *ensemble*.

Em termos práticos, os “roteiros abertos” serviram como documentos de apoio e registro de decisões artísticas resultantes do processo de experimentação conduzido no contexto de pesquisa de estúdio (Gray; Malins, 2004) que envolveu os atores/*performers*/investigadores na recriação das obras. Da mesma forma, o trabalho musicológico conduzido previamente

5. TU ÉS ANA. TU. ÉS ANA

Luz mais geral (MANUTENÇÃO P) PRÉX. CENA)

Luz	BOITE ESCURETA E OS BICHINHOS		
Mão DIREITA DA ESQUERDA	ABRIR DOS BICHINHOS ESCURETA: "BICHINHOS E CRIANÇAS" DE DADI	AO' → RECOLHE → CONTÍNUA EXCITAÇÃO	DISTINGUE-SE PARA A PERCUSSÃO
Balanço DIREITA DA DIREITA	ABRIR DOS BICHINHOS ESCURETA: "BICHINHOS E CRIANÇAS" DE DADI	AO' → RECOLHE → CONTÍNUA EXCITAÇÃO	MOSTRA UMA PEÇA ESCURETA ATÓMICA DE MEMÓRIA (AFEGAR NÓS)
Gravata		KISS + LEQUE (52')	FIM DA CENA.
Piano		COM CANTORAS, LUCAS É CANTOR, SAI DA "PÓD" E TORNE-SE AO PIANO	QUE CANTA AO PIANO (CANT. SÃO PERMANENTE) → FIM DO PIANO E FIM DO CANTOR DE ALTA INTERIOR. POUCA ELTA CANTA E POUCA CANTORA
Perussão			DEIXA P/ CENA SEQUINTE
CB.	UMA CANTORA C/ CB. DIZENDO A CANTORA. NÃO CANTA A SAIR E PARA DENTRO DOS BICHINHOS (LUMAS DE CANTOR) DA CANTORA AO LUZ E CANTA:	<p>SIN TIA O - DOA DI HEM, MI MA</p>	SAI DE CENA C/ CONTÍNUO

ELCA-DEI

Figura 1 - Don't, Juan - Tu és Ana. Tu, és Ana. "Roteiro aberto" elaborado pelo coletivo de performers (novembro de 2018)

forneceu pontos de partida para a experimentação artística, e encontra representação nos "roteiros", sobretudo no que diz respeito ao registro de informações performativas constantes nas fontes documentais originais disponíveis para a recriação das obras, acrescidas das opções performativas que foram sendo desenvolvidas, nomeadamente no que diz respeito a: aspectos menos claros, indeterminados ou em falta; adaptações requeridas pelos contextos de apresentação; determinação de sequências ou sincronias não detalhadas.

Como resultado final deste processo, os "roteiros abertos" apresentam elementos oriundos da sistematização dos métodos artísticos, teóricos e experimentais aplicados, da avaliação e descrição do processo experimental de criação, combinação e reciclagem de materiais na recriação das obras; mostrou-se um suporte eficiente e que poderá ser replicado, com as adaptações necessárias, a outros trabalhos similares de investigação artística voltados à recriação de obras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em termos de interação entre conteúdos de arquivo e sua aplicação em contexto de implementação performativa experimental, há dois aspectos a destacar neste trabalho de pesquisa artística: os suportes criados para a organização e sistematização de conteúdos, e o

trabalho desenvolvido para a integração e diálogo destes conteúdos com uma componente performativa.

Em termos de suportes, a transversalidade de elementos a integrar no trabalho coletivo de estúdio (fontes de arquivo, suportes de áudio, aspectos cênicos e de criação artística experimental) foi determinante para a construção de um roteiro final que informou a implementação da performance das obras de “teatro-música” em questão. Ao mesmo tempo, confirmou-se que a solução proposta por Serrão, de elaboração de um roteiro textual para a performance das obras, embora extremamente útil como ponto de partida, não se demonstra eficiente em termos de trabalho prático de estúdio. Nesse sentido, o desenho e criação de “roteiros abertos” revelou-se uma ferramenta eficaz, já que o seu formato permitiu não apenas realizar alterações e adições de conteúdos, mantendo-se a sua estrutura original, como facilitar os procedimentos de direção artística.

Além disso, a pesquisa demonstrou algumas das implicações que o trabalho coletivo e performativo pode ter a nível de tratamento de fontes históricas arquivísticas. O trabalho de arqueologia e leitura hermenêutica dos conceitos e conteúdos integrantes de uma obra de teatro musical dessa época é essencial para a sua compreensão, mas os silêncios e lacunas que as representações documentais dessas obras evidenciam requerem uma abordagem experimental e performativa direta. Confrontados com situações como a perda de fitas magnéticas ou a sua degradação inexorável, podemos desenvolver um trabalho direcionado para a sua recuperação, mas esta perspectiva de pesquisa, isolada, não assegura necessariamente as condições artísticas ideais para apresentações que pretendam integrar elementos originais da composição da obra. O mesmo problema pode ser associado a outros elementos, incluindo componentes de natureza performativa, cuja replicação literal não só é impossível, como incapaz, por si só, de assegurar um resultado artístico garantidamente eficaz. No caso dos conteúdos áudio eletrônicos, a conjugação de conteúdos novos (ou reconstruídos) com conteúdos resultantes de procedimentos técnicos de restauro traz a vantagem acrescida de permitir a integração de componentes de maior qualidade técnica e de nova criação, permitindo aos *performers* o percurso criativo de construção artística que Constança defendeu e viveu. O trabalho de estúdio e, em especial o trabalho coletivo e colaborativo, não apenas replica de certa forma as próprias condições de criação originária, mas permite, através do diálogo e das sinergias coletivas, a construção de alternativas viáveis aos silêncios e lacunas.

Este trabalho, embora possa ter levado a performance e as opções tomadas para resultados, em vários aspectos, seguramente distintos do que teriam sido as produções originais, viabilizou a recriação e exploração de materiais segundo modelos de trabalho próximos do que a compositora defendia em termos de linguagem, estilo e opções artísticas. Como afirmou Constança numa entrevista publicada em 1989: “Eu não gosto de explicar os espetáculos porque cada um tem direito de fazer a sua leitura. O que me interessa é que haja muitas camadas de leituras, que haja uma componente de magia” (O som do silêncio, 1989, p. 18). Constança poderá ser, e seguramente é, i-recriável e profundamente situada no seu tempo e no seu contexto. Mas o seu legado poderá estar, mesmo que infimamente, representado nesta produção

aberta. O potencial dos materiais que integram a pasta *Don't, Juan e Double* na Biblioteca Nacional é imenso, e perspectiva, a partir deste primeiro trabalho, a continuação da exploração e criação de novas versões das obras.

Referências

- ASSIS, Paulo de (ed.). *Experimental affinities in music*. Leuven: Leuven University Press, 2015.
- AZEVEDO, Sérgio. Um anjo que voava baixinho. *Glosas*, v. 6, p. 16-19, 2012.
- BARI, Andrea et al. Toward a methodology for the restoration of electroacoustic music. *Journal of New Music Research*, v. 30, n. 4, p. 351-363, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1076/jnmr.30.4.351.7490>>. Acesso em: 5 abr. 2018.
- BOSMA, Hannah. Canonisation and documentation of interdisciplinary electroacoustic music, exemplified by three cases from the Netherlands: Dick Raaijmakers, Michel Waisvisz and Huba de Graaff. *Organised Sound*, v. 22, n. 2, p. 228-237, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.1017/S1355771817000139>>. Acesso em: 5 abr. 2018.
- BOUTARD, Guillaume; GUASTAVINO, Catherine. Following gesture following: grounding the documentation of a multi-agent music creation process. *Computer Music Journal*, v. 36, n. 4, p. 59-80, 2012a. Disponível em: <https://doi.org/10.1162/COMJ_a_00147>. Acesso em: 15 abr. 2018.
- _____. Archiving electroacoustic and mixed music: significant knowledge involved in the creative process of works with spatialisation. *Journal of Documentation*, v. 68, n. 6, p. 749-771, 2012b. Disponível em: <<https://doi.org/10.1108/00220411211277028>>. Acesso em: 5 abr. 2018.
- CAPDEVILLE, Constança. *Double (notas programa) 1982*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 1982.
- _____. *Notas de programa ao concerto dos VIII Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea [02/05/1985]*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- CUERVO, Adriana. P. Preserving the electroacoustic music legacy: a case study of the Sal-Mar construction at the University of Illinois. *Notes*, n. 1, p. 33-47, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23012858?seq=1#metadata_info_tab_contents>. Acesso em: 10 abr. 2018.
- DIAS, António de Sousa. Algumas considerações em torno da obra de Constança Capdeville. *Glosas*, v. 6, p. 32-35, 2012.
- FERREIRA, Manuel Pedro. Constança Capdeville: breve evocação. *Glosas*, v. 6, p. 20-21, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987 (1. ed., 1969).
- GRAY, Carole; MALINS, Julian. *Visualizing research: a guide to the research process in art and design*. Aldershot: Ashgate, 2004.
- MAGALHÃES, Filipa. A documentação de coleções de fita magnética: o caso de Constança Capdeville. In: MARCO, B.; BRESCIA, R. M. (ed.). *Actas do III Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos*. Sevilha: Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2016. p. 269-277. Disponível em: <<https://run.unl.pt/handle/10362/21317>>. Acesso em: 10 abr. 2018.
- _____; PIRES, Isabel. Providing access to music-theatre works with electronic sound on tape: the case of Constança Capdeville. *IASA Journal*, n. 47, p. 48-60, 2017. Disponível em: <<http://journal.iasa-web.org/pubs/article/view/55>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

NOGUEIRA, Andreia; PIRES, Isabel; MACEDO, Rita. Qual o futuro do património musical contemporâneo nacional? Estado do pensamento e da investigação. *Revista Portuguesa de Musicologia*, v. 2, p. 193-214, 2016. Disponível em: <<http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/download/304/443>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

O SOM do silêncio. *O século ilustrado*, Lisboa, 23 abr. 1989, p. 18-20.

PIRES, Isabel; MAGALHÃES, Filipa; NOGUEIRA, Andreia. Preservation and technological obsolescence: Portuguese contemporary musical heritage in perspective. *Journal of New Music Research*, v. 47, n. 4, p. 355-364, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/09298215.2018.1486433>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

SERRÃO, Maria João. Breve apontamento sobre o teatro musical. *Glosas*, v. 6, p. 37-39, 2012.

_____. Capdeville, Constança. In: CASTELO-BRANCO, S. (ed.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010. p. 235-238.

_____. *Constança Capdeville: entre o teatro e a música*. Lisboa: Edições Colibri, 2006.

_____. Constança Capdeville e o teatro musical. *Colóquio Artes: Revista Trimestral de Artes Visuais, Música e Dança*, v. 38, n. 108, p. 49-60, 1996.

Recebido em 31/12/2018

Aprovado em 3/6/2019