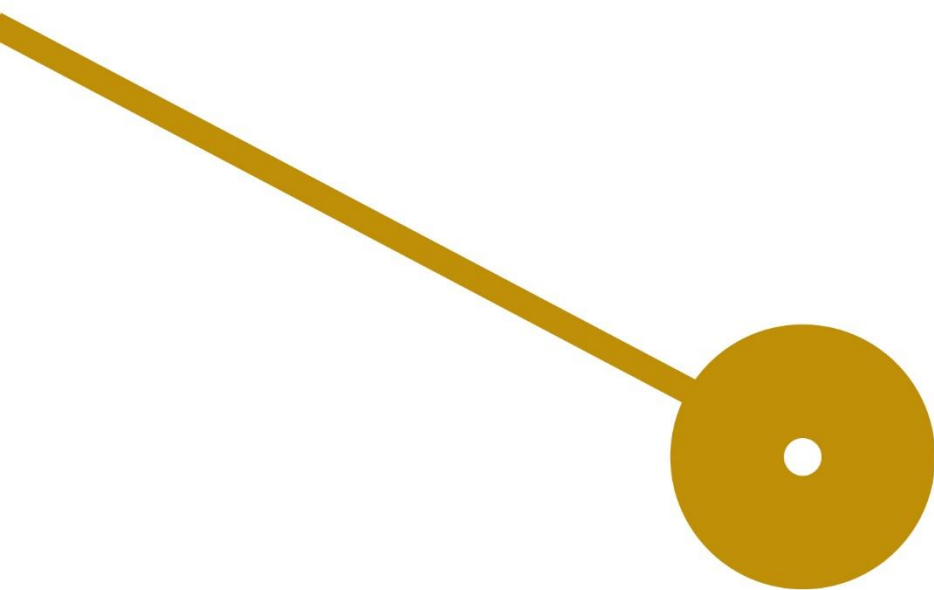


M

O Som de Dentro

Luís Carlos Flores Pinto dos
Santos Pereira

07/2017



ESMAE
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO

P.PORTO

M

MESTRADO
TEATRO
DESIGN DE SOM

O Som de Dentro

Luís Carlos Flores Pinto dos
Santos Pereira

Projecto apresentado à Escola Superior de
Música e Artes do Espectáculo como requisito
parcial para obtenção do grau de Mestre em
Teatro, especialização Design de Som

Orientador
Professor Doutor Rui Coelho
(...)

19/07/2017

Dedico este trabalho a Fernanda Figueiredo, artista sem o saber

Agradecimentos

Ao meu orientador Rui Coelho

Ao meu incitador Samuel Guimarães

A todos os singulares professores no meu mestrado

A Marta Terroso minha madrinha de mestrado

A Diogo Barbedo uma força da natureza

A Jorge Soares pela sua ajuda

A Dom Lino velho amigo

Às sobreviventes memórias

Resumo

Começo por enquadrar o objecto da minha pesquisa com a motivação anterior. Definindo-o e estabelecendo a ligação com os objectivos a alcançar.

A seguir desenvolvo a explicação do método utilizado, na sua vertente teórica e prática, sobretudo descrevendo as práticas usadas nesta pesquisa exploratória.

Sendo esta viagem também interior passo a narrar momentos marcantes do processo.

Antes de concluir apresento um guião detalhado descrevendo todas as acções do som durante a apresentação do projecto. Concluo apresentando os possíveis resultados retirados das questões levantadas pelo decorrer e apresentação do projecto

Palavras-chave

Som, tragédia grega, criação colectiva, improvisação

Abstract

First I relate the object of my search, with my previous motivations. Defining it and connecting it with the objective to reach.

Then I explain the method used, in theory and practice, mainly, describing the practice used in this exploratory search.

As this process is also an inside trip, I crudely narrate some relevant encounters.

Then I present a guide describing the full process of how I use the sound in the play. I conclude with a reflection and possible answers to questions aroused before and after the first presentation .

Keywords

Sound, Greek Tragedy, Improvisation, collective creation

Índice

0. CAPÍTULO 0	Introdução	0
1. CAPÍTULO I	Da motivação aos objectivos	1
1.1. Subcapítulo	Motivação e objecto.....	2
1.2. Subcapítulo	Objectivos	8
2. CAPÍTULO II.....	Método	3
2.1.. Subcapítulo	O método	3
2.2. Subcapítulo	O método na acção	4
2.3. Subcapítulo	Em comunicação: Presenças.....	7
2.4 Subcapítulo	Ramificações no método.....	9
2.4.1.Tópico	Primeiros sons	9
2.4.2.Tópico	Os sinos cerâmicos	9
3. CAPÍTULO III	Diário transversal	10
3.1. Subcapítulo	Três reuniões: definindo o objectivo...10	
3.1.1.Tópico....	Ejaculação precoce	10
3.1.2.Tópico	Vai doer	10.
3.1.3.Tópico	Habitar a escuridão	11
3.2. Subcapítulo	Três leituras conjuntas.....	11
3.2.1.Tópico	“O Nascimento da Tragédia”.....	11
3.2.2 Tópico	“Prometeu”.....	12
3.2.3.Tópico	“Sobre o Teatro do Bali”.....	12
4. CAPÍTULO IV	A partitura	13
5. CAPÍTULO V	Conclusão	14
5.1. Subcapítulo	Realidade	14
5.2. Subcapítulo	Reflexão	15
5.3. Subcapítulo	Resposta	15
Bibliografia		17
Anexos		19

ESMAE
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO



Introdução

Em muitos anos de prática, como músico, como técnico em estúdios de gravação e nos últimos anos montando e operando espectáculos ao vivo e no Teatro Municipal do Campo Alegre, sempre com o som no centro das inquietações, participando em muitas produções, fui encontrando uma dissociação crescente entre som e cena, uma falta de tridimensionalidade, de qualidade escultórica, de mobilidade, um papel dramaturgico diminuído e decorativo, esteticamente pobre nivelando-se pelo óbvio e profundamente influenciada pelo cinema.

A razão na música fica de fora do âmbito das minhas questões. Os efeitos que a música provoca, o seu carácter imanente, imediato, sensível, interessam e informam a minha pesquisa. A questão da improvisação, a poética do som estarão sempre presentes neste trabalho. Fora da música, fora da linguagem, a presença ambígua, a omnidirecionalidade do som, a sua condição vibratória, invisível sempre me fascinou. A necessidade da compreensão última levou-me para trás, para as origens, para um momento de integralidade e fundação do Teatro. Também o texto, como enunciação oral, como discurso de uma personagem, ou elocução oracular desencarnada, ou aviso de velhos sábios, cheio de sentido dramático me interessa. Da dialéctica entre o como era e o como é agora, da recriação imaginada duma prática, criar uma prática hoje. O som como personagem, ou como mestre de cerimónia dentro do Corpo-Teatro, dentro de cena, dentro do texto, dentro do espírito. É possível hoje, com a tecnologia acessível pegar numa disciplina autonomizada (Design de Som) e tentar um exercício de aproximação ao humano, entrar na arena desmontando rotinas, questionando hábitos, contrapondo arte a processos fabris e devolver o som ao ouvido e ao tacto, à magia?

I. Da motivação aos objectivos

1.1. Motivação e objecto

O núcleo, as ideias força, já tinham sido semeadas nos dois projectos curriculares.

A ideia de som localizável, de omnidireccionalidade do som, a sua condição vibratória, rítmica, irradiante ia estar na base do universo a construir. Também a possibilidade dramaturgica do som, e sua presença metafórica me atraíam. O som não é matéria, mas resulta de acções físicas, sinaliza, chama, avisa, encanta.

Desde a primeira leitura de Antígona quis saber mais sobre a Tragédia Grega e desde logo, fui construindo a minha música e questionando, como era nessa altura o todo sonoro integrado na cena. Num esforço restritivo e de síntese já me tinha recolhido no âmbito do Coro e dos Oráculos na Tragédia grega. O coro ambíguo que tanto admira como admoesta Antígona, “O bando amigo de anjos” (Ésquilo, 2005) encarnado no coro apiedado que se dirige a Prometeu, ou ainda as dezenas de Suplicantes atravessando a cena pedindo o fim do exílio. E Tirésias conduzido pela mão de um jovem, e Édipo em Colono conduzido pela mão de sua filha Antígona. A cegueira, a necessidade absoluta do som e do tacto, do outro, o som como presença . Medos?

William Gavião, com quem divido o mesmo interesse na Tragédia Grega e nas origens do teatro, decidiu comigo partilhar um projecto de tentativa de ir ao princípio do teatro, sendo de minha responsabilidade a criação de um desenho de som a partir de dentro do trabalho de encenação e interpretação da responsabilidade dele.

O William já trazia questões próprias sobre o corpo do actor, sobre o espaço teatral, sobre a ausência de luz, sobre a ruína. Eu perante a generosidade da escuridão oferecida, da ausência de texto prometida, da dramaturgia por revelar, da liberdade multiplicada, só podia responder exponenciando essa mesma liberdade.

Primeiro foi necessário que discutíssemos o objecto das pesquisas, nossos objectivos e nossas questões, com aquilo que já tínhamos e o que esperávamos do projecto. Daí tentamos encontrar um terreno comum de problemas que nos interessavam e fossem nucleares nas nossa pesquisas.

Da discussão, da interacção, fomos sempre procurando pistas no diálogo permanente durante a construção deste projecto teatral. Essas pistas serviram também para que se experimentassem no percurso criativo, tentativas de solução de problemas que fomos

enfrentando, cada um na sua área, de forma a contribuir para o evoluir do projecto, e finalmente materializá-lo

A possibilidade de experimentar outras soluções com fontes sonoras dentro do palco trouxe-me aqui. Interessa-me ainda a multidireccionalidade do som, suas características vibratórias e irradiantes.

O som dentro de cena como no antigo coro grego é algo que gostaria de recriar a partir do mapeamento do palco colocando aí fontes sonoras. A materialização de algumas destas questões no processo de construção do projecto era o meu objectivo.

1.2. Objectivos

“Nos textos originais, em grego, encontram-se sinais de uma rítmica fortemente baseada nas métricas poéticas: o tetrâmetro nas comédias e o hexâmetro, mais próprio das tragédias. Parece que certas sílabas seriam prolongadas ou se combinariam de forma que só declamado ou cantado o texto faria sentido” (Grimal, 1978).

O que nos leva a pensar que o ritmo e o canto tinham uma função integradora, significante. O ritmo como cadência subjazia a todas as acções representadas.

O som era sobretudo obra do coro, dos personagens, vinha de dentro de cena, movia-se com eles, era orgânico e produzido em tempo real. O som era acção.

Dança e ritmo. Importa reter o seguinte: o coro não era imóvel, era um corpo que dançava e se movimentava na *orchestra* portanto ao fazê-lo, ao mesmo tempo que cantava, declamava ou tocava instrumentos musicais, levava o som consigo íntegro em movimento ritmado. O som não era estático nem externo à cena. Existia integrado.

É interessante saber que “os primeiros ritmos usados pelos Árabes imitavam o correr dos camelos e dos cavalos o que sugere também uma inspiração mimética no caso dos ritmos gregos.” (Grimal, 1978). Partindo deste campo, cheio de sugestão e metáforas, da dialéctica entre o como era e o como é agora, da recriação imaginada duma *praxis*, experimentar uma prática hoje. Como se cada intervenção sonora, viesse do princípio do tempo, com o peso do impulso originador.

“E atrás do Guerreiro, eriçado pela formidável tempestade cósmica, aparece o Duplo que se empertiga, entregue à puerilidade de seus sarcasmos de escolar e que, erguido pelo contragolpe da ruidosa tormenta, passa inconsciente em meio a encantamentos dos quais nada entendeu” (Artaud, 1985)

O som como personagem, ou como mestre de cerimónia dentro do Corpo-Teatro, dentro de cena, dentro do texto, dentro do espírito: Um som vem ter connosco, vem de algum lado, desloca-se, demora, interfere (comunica?), e desaparece..

II. Método

2.1. O método

“A investigação performativa representa um movimento que sustenta que a prática é a principal actividade de investigação” (Haseman, 2006)

Como tal o devir deste projecto, é um campo de pesquisa performativa ele próprio.

O método de trabalho foi o seguinte; primeiro asseguramo-nos desde logo que um dia por semana ficaria reservado para falarmos sobre matérias relativas às nossas pesquisas e à construção da peça de teatro, e aos domingos faríamos sessões experimentais. No entanto quando começamos os ensaios logo decidimos confrontar a parte teórica com a prática e desta dialéctica criar um espaço e um tempo onde os três tentamos materializar as ideias no real, experimentando-as e também apresentando-as a convidados relevantes que reflectiram connosco.

Neste modelo de criação-investigação conjunta o estímulo inicial de cada cena poderá partir de qualquer dos vértices, mas interessa que as respostas sejam sempre críticas, mesmo dissonantes. “A investigação em arte pode providenciar um lugar para confrontos e combinações inesperados, criando assim novas possibilidades de compreensão.” (Arlander, 2014)

Quando se pôs a questão da forma de apresentação do projecto eu e o William Gavião mestrando de representação/encenação decidimos juntarmo-nos e apresentar os projectos individuais inseridos num único projecto teatral, que resultasse da pesquisa já realizada e das experiências reais a realizar. A partir daí, eu fiquei responsável pela sonoplastia e participei da criação de “Bhohu”. O William teve um papel preponderante na encenação e representou em solo. Mais tarde João Fontinha, designer de luz, juntou-se a nós, trazendo ideias próprias, e implementou soluções durante os ensaios em diálogo connosco. O João tornou possível a construção de um espectáculo completo e mais complexo onde a luz teve um lugar igual ao som e à acção. Cada um defendeu as suas ideias que no debate se transformavam em hipóteses de experimentação.

No nosso caso, partimos de improvisações do actor para a construção de sentido, e paralelamente, através de uma reflexão conjunta sobre as experiências que fomos tendo e desenvolvendo, que resultaram em mais acção nos ensaios seguintes.

Realizamos experiências concretas, que avaliadas, e discutidas resultaram noutras experiências. Durante o caminho, fomos abandonando o superficial, e articulando o que ficava, tentando assim dar sentido teatral a essas estruturas que se foram complexando.

Logo no início, William quis executar um solo a partir de uma improvisação, para o qual ainda não havia um texto base, mas já transpirava a sua vontade de contar uma história com o corpo, mais precisamente, com partes do corpo movendo-se no palco, aparecendo na luz e entrando na escuridão.

William fez durante os primeiros ensaios pequenas cenas concentradas no movimento de partes específicas do corpo, pés cara, tornozelos, costas, ombros, braços, mãos, rasgados pela luz, fazendo percursos ou aparecendo em diversos planos do palco. Durante estes primeiros ensaios mantive-me em silêncio interior e exterior. Este estímulo, esta nudez intelectual foi novamente um campo de sugestões e elucubrações para buscas relacionadas

O processo não foi linear como se depreende e num caos inicial fomos testando, intuições, metáforas, jogos. As interacções dos três intervenientes, sem liderança declarada, as tentativas de comunicação com os convidados nas apresentações, o retorno crítico recebido, foram lentamente talhando as formas que viriam a ser o “Bhohu”.

Preparei um dispositivo para contracenar com o William. Para experimentar a possibilidade de ter latentes e simultaneamente, *sons subterrâneos* que podem emergir ou desvanecer em solo, em paralelo ou em camadas, partindo de uma situação de ausência/falso silêncio. Usar vários canais para controlar diversas fontes sonoras ininterruptas e assim poder criar fluidez para responder às propostas interpretativas.

Com esse fim isso recolhi e organizei famílias de objectos sonoros sugeridos pelas pesquisas que fiz no primeiro semestre e pelas primeiras conversas sobre cosmologia que tive com o William, onde surgiu um interesse comum pelas questões da presença de luz na escuridão e da presença de som no silêncio, do tempo que estes sinais demoram a alcançar-nos. Que quando nos chegam são já fantasmas.

2.2. O método na acção

Logo no início usamos uma lanterna e fizeram-se fotografias para tentar perceber como funcionavam os diferentes ângulos da luz. Nesta sala existia um piano e utilizei-o usando directamente as cordas da harpa, raspando-as com os dedos para acompanhar os primeiros

movimentos do William. Na fase seguinte William começou a criar no palco com fita branca, percursos de fuga e de volta e outros desenvolvendo-se diagonais ao palco. O valor dramático da escuridão, o tempo dos black-outs, tudo isto nos ajudou a marcar as primeiras cenas. Entretanto comecei a trazer o computador para os ensaios com famílias de sons que ia colecionando durante a semana. A primeira família de sons, a dos planetas consistia em gravações feitas pela NASA, através da captação de radiofrequências emitidas por esses corpos celestes e depois deslocadas para o âmbito das frequências audíveis, destes fiz uma selecção dos mais interessantes do ponto de vista musical e manipulei-os para ficar com uma hora de cada planeta em contínuo, para poder mais tarde utilizá-los através da operação de botões de volume em canais paralelos numa mesa de mistura, fazendo-os alternar, desaparecer e aparecer conforme as cenas. Ao experimentar estas modulações pude logo constatar que a manipulação do conjunto criava sons resultantes que eram mais do que a simples soma, adquiriam qualidades expressivas novas.

No ensaio seguinte o William já tinha começado a desenvolver uma cena complexa, encadeada, onde se via no chão o William imóvel durante trinta segundos simulando uma criança morta, a seguir senta-se e manuseia umas luvas de borracha e faz um bonequinho com pernas e braços, afaga-o, a seguir pega num pano e simula o embalo de um bebé que lentamente se transforma numa dança, sempre a rodar e no fundo do palco transforma-se e aparece como mulher com burka, aí de repente atira o pano e tem um ataque de raiva. Para esta cena durante a morte, cortei todos os sons, tentando criar uma sensação de vazio, quando se senta e começa a mexer com as luvas aparece ao fundo o som longínquo duma melodia pungente de música síria, quando começa a dançar funde com uma musica alegre e ritmada, no fim, no golpe de raiva quando lança o pano entra violentamente uma guitarra eléctrica a distorcer. Esta guitarra corta com a atmosfera nostálgica entrando a bruta e desaparecendo rapidamente. Experimentando resultou bem, depois de devidamente negociado. O movimento do William que destruí a burka e atirava o pano num acesso de raiva tornou-se mais definido e compreensível para mim, e então pude experimentar a ilusão de que o som era despoletado pelo gesto, sincronizando melhor o som.

Durante estes ensaios fui refinando ideias para experimentar os sons vindos de posições específicas do palco. Quatro colunas no chão, nos quatro cantos do palco, um rádio ao fundo na posição do morto, uma pequena coluna na posição da mesa e duas colunas na mediana do palco, uma à direita, outra à esquerda. Este sistema completo, só será definitivamente testado nos ensaios no teatro Nery onde terei as condições necessárias. Para já tenho de recorrer à minha experiência e alguma imaginação e estudar a melhor forma de fazer esta implantação das colunas

de som e o que cada uma irá reproduzir. Os espaços onde podemos ensaiar são pequenos e é difícil localizar a origem do som onde pretendo, pois logo se mistura com as reverberações da sala e torna-se confuso. Neste caso devo usar colunas mais pequenas, com uma pegada acústica menor, isto é, que excitem menos ar.

No decorrer do processo, já após termos definido a cena da morte da vítima, ao fundo na parede, preso à parede por cordas imaginárias e onde ele faz um discurso último numa língua incompreensível e morre, eu trouxe para o ensaio um pequeno gravador portátil com microfone e gravei esse discurso interpretado pelo William. Daqui surgiu a cena inicial do opressor sentado à direita à frente numa mesa, a tentar sintonizar um rádio imaginário, rodando um botão invisível. Durante a sintonia aparecem sons de frequências de rádio a serem moduladas. De repente ouve-se o discurso que gravei, saindo de um pequeno rádio, colocado ao fundo no local onde virá a morrer, o personagem olha confuso. Este aviso vindo do futuro, experimentei-o, ainda sem o altifalante atrás, o que compromete um pouco o efeito, porque não vindo o som do fundo onde morre a vítima, a associação com essa cena e seu discurso, torna-se mais crítica e ineficaz em termos de comunicação. A cena do rádio, logo no principio da acção, tenta incorporar esse discurso futuro como um coro visionário que já sabe o devir da acção e se dirige radiofonicamente ao opressor, no passado emitindo ondas electromagnéticas através do tempo. Para se reforçar esta ideia de difícil comunicação eu propus pendurar um microfone à frente da vítima, quando ao fundo, faz o derradeiro discurso. Esta ideia depois de discutida pareceu-nos lícita na medida em que sugeria outras questões da contemporaneidade, como o da transmissão da morte ao vivo através dos meios de comunicação, e de sua utilização espectacular. Como signo, também pode ajudar a sugerir a presença do sonoplasta em cena com suas ferramentas. O som de dentro.

O método de organização que utilizei logo desde as primeiras evoluções cénicas, foi o de realizar um guião em forma de banda desenhada (anexo 1) com a cronologia das cenas que retínhamos e organizávamos. Este guião em desenvolvimento serviu-nos a todos de farol e memória e foi sendo alterado com cortes e introdução de cenas até à versão final. Serviu-me também como descritor da narrativa, inserida no tempo, e para tirar apontamentos de em tempo real. Este documento e as fotografias que o William ia fazendo e comunicando comigo por email, ajudaram-nos nessa fase a ter uma consciência global do projecto e começar a percebê-lo como um todo. Assim que todas as cenas ficaram estabelecidas no espaço e no tempo, o William fez um mapa (anexo 2), em forma de planta onde localizou no palco todas as cenas e percursos de “Bhohu”. Este mapa que logo nos trouxe, tinha numeradas e anotadas todas as vinte e cinco cenas que existiam na altura e foi muito importante no desenrolar dos últimos ensaios. Entretanto

decidi refazer o guião, para introduzir os tempos de blackout, pois na primeira banda desenhada que fiz os quadrados aparecem em sequência quando nalguns casos devo sinalizar a ausência de luz porque esta é a mais evidente maneira de perceber o ritmo das cenas. Desde o início tinha transparecido nas nossas conversas o desejo mútuo de introduzir no palco instrumentos, musicais ou não, que produzissem ruído e que o William possa utilizar. Depois de algumas experiências que não resultaram e outras que não conseguiram sair da imaginação, como um conjunto de tambores suspensos em círculo que o actor tocava enquanto corria à roda do palco. O William propôs usar um bombo grande apenas numa cena e concordamos que seria relevante esse momento de despertar no desenrolar da história. O bombo teve de ser simulado durante os ensaios pois só no ensaio final estará disponível. Aqui irei decidir se apenas uso o som natural, o que me atrai, ou amplifico para obter maior dimensão e impacto.

Antes da cena do bombo já William tinha esboçado no ensaio uma cena em que o opressor com uma arma imaginária metralhava o público varrendo a plateia e imitando os sons da rajada. Na minha colecção de sons captados para esta pesquisa tinha o som de um Pulsar, com um batimento repetido potente. Decidi experimentá-lo! O resultado pareceu-nos adequado, de certa forma este som interrompia a atmosfera precedente e acrescentava alguma estranheza.

Teria sido mais simples usar uma gravação de uma metralhadora real. Mas nada é real neste teatro, tudo é sugerido. Tudo tem, apesar do nosso esforço de comunicação, várias leituras.

2.3. Em comunicação: Presenças

Em determinada altura sentimos a necessidade de mostrarmos o que estávamos a fazer a pessoas externas ao processo e que nos transmitissem as suas leituras e críticas. Precisávamos de público. Desde as primeiras presenças, o Rui Coelho e o Samuel Guimarães, depois alguns amigos do William e por fim Inês Vicente, apercebemo-nos que o ensaio seguinte avançava sempre para outro patamar na estrutura que estávamos a construir, levava-nos à depuração de algumas realizações, e ao abandono de alguns artifícios desnecessários. Foi necessária esta atenção exterior, acutilante, impossível só por nós. Desta dinâmica resultaram modificações, abandonos, refinamentos, persistências. Logo, numa das vezes em que apresentámos o trabalho a Rui Coelho meu orientador ele sentiu que esse som dos planetas que aparecia tão presente no princípio (duas primeiras cenas) e voltava no fim (cena final), criava uma sensação de vazio depois de acabar e não se percebia bem o sentido da sua volta no fim. Chamou ainda à atenção que os sons pontuais pareciam dessincronizados com a acção, realidade com que me debatia, na medida em que o meu computador deixou de ser confiável e a visibilidade da régie ser muito má.

Isto levantou a as seguintes questões: Primeira; Como usar estes sons, porque eu queria usá-los, para em vez de criar ritmo criar atmosfera, possibilidade aberta, pela utilização de um segundo reproduzidor de som só para os planetas e uma pequena mesa de mistura para os poder controlar em tempo real, além do computador donde podia controlar sons pontuais. Segunda; como sincronizar, com cenas em que só quando se acendia a luz se podia tomar uma decisão. Se a luz me desse a deixa era possível, ou se fosse o som o despoletador da acção, e neste caso o actor reagiria. Esta última hipótese descartei-a porque interferia no ritmo da acção que, percebi eu, já estava determinada pelos blackouts e fades da luz.

No ensaio seguinte trouxe a parafernália necessária e resolvi experimentar estas alterações. O som dos planetas era agora o som base que se deslocou de uma coluna colocada no sítio do público para uma coluna pousada no palco e aí continuou até ao fim voltando ao público. Durante a acção estes sons foram modulados apenas através do volume, fazendo-os quase desaparecer funcionando num nível quase subliminar e às vezes altos bem presentes. Esta forma de usar o som fez muito sentido porque adensou as cenas e segundo o William, criou uma linha coerente que o ajudou na concentração. Entretanto tinha já gravado sons que escolhi por:

Remeterem para geografias específicas: Gamelões do Bali.

Serem ele mesmos instrumentos de localização: Didjeridos, Sinos.

Serem intemporais: melodia música síria, melodia música grega antiga.

Das críticas que ouvíamos, quando tentávamos explicar o que ainda achávamos que faltava, figurinos, adereços, cenografia, retiramos a ideia de que não era preciso mais, mas que era essencial fazer melhor, comunicar mais. O projecto tinha de ser mais legível, definir-se.

Logo ficaram resolvidos os adereços, reduzidos ao mínimo e ao absolutamente relevante. Um bombo, uma mesa, um prato, um microfone, e os sinos cerâmicos, foram estes os sobreviventes que designamos, pela singularidade e pertinência. Percebemos também que precisávamos de experimentar com condições de escuridão total, para que se ficasse a perceber o recorte da personagem e quando desaparecia e aparecia, e também para dar tempo ao William para se movimentar na escuridão, preparar e colocar para a cena seguinte. Algo que do ponto de vista do público era confuso. Assim o fizemos e tivemos problemas com o ritmo das cenas que estavam demasiado rápidas e influenciavam os black-outs que estavam muito curtos. Abrandamos o processo de forma que o William recuperasse o ritmo certo, mais lento e marcado.

2.4. Ramificações no método

2.4.1 Primeiros sons

A ideia de famílias de objectos sonoros que tivessem afinidades e ao mesmo tempo relações complexas e que em conjunto pudessem funcionar como teclas num piano, vinha já comigo e tinha já influenciado a primeira recolha de sons. Nada, na busca de objectos sonoros foi aleatório. Fui à procura de sons cósmicos. Encontrei algo que me interessou duplamente. Sons de planetas, alguns cometas e um pulsar. Gravados por interpolação, a partir das radiofrequências captadas desses planetas e divididas por um valor x (44), de forma a que as frequências obtidas fiquem dentro do espectro audível. Esta transmutação, trazendo para o terreno do vivenciado algo que só existe noutra plano, aumenta a estranheza destes objectos e a riqueza oculta de metáforas. Todos os outros objectos sonoros que escolhi habitam este cosmos originário.

2.4.2 Os sinos cerâmicos

“A possibilidade oferecida pela investigação em arte, como um terreno de encontro ou espaço (relativamente) livre para várias disciplinas interagirem, para complementar conhecimentos disciplinares cada vez mais especializados, torna-se mais do que nunca necessária” (Arlander, 2014)

Neste ponto da minha pesquisa cruzei-me com o trabalho de uma ceramista Fernanda Figueiredo que expôs o seu trabalho na galeria Quadras Soltas, este ano. Entre outras, duas peças chamaram-me imediatamente a atenção, pela sua singularidade. Uma parecia ser um pequeno jardim de seios flutuantes, ou campânulas, ou sinos pousados em finos caules de madeira, bamboleantes.. As peças invulgares, eram de tal leveza que agitadas e ao embater tocavam melodias aleatórias, lembrando o som de sinos. A outra era também composta por campânulas, agora alongadas, fáticas, que produziam um som mais grave, semelhante ao dos chocalhos do gado. Logo enviei ao William e Fontinha uns vídeos que apelidei de “sinos cerâmicos” para discutir a sua inclusão no projecto. A resposta foi positiva pois o Fontinha pensou logo numa forma de iluminá-los de forma que parecessem suspensos. O William desde logo, com entusiasmo, os achou necessários à cena após a morte da vítima quando passeia num jardim imaginário, pois lhe faziam recordar a sua infância e tempos felizes. Tive que construir um novo suporte para os sinos ficando agora ao comprido para ganharem dimensão no palco e também colocar uma pega comprida para poderem ser manipulados com o operador no escuro dando ideia de que vibram sozinhos.

III. Diário transversal

3.1. Três reuniões: definindo o objectivo

3.1.1. 1ª Reunião - Ejaculação precoce

Nesta fase inicial, embora o William já estivesse mais direccionado, trabalhando sobre leituras de “Prometeu Acorrentado” (Ésquilo, 2005) e o “Nascimento da Tragédia” (Nietzsche, 1992), eu delirava suavemente propondo instrumentos musicais no palco, dispositivos vários, muitas colunas de som no palco, talvez até um órgão electrónico tocado por mim?

A vontade de estar no palco junto ao actor, na cena era um desejo genuíno e urgente, também queria colaborar.

Acalmei!

3.1.2. 2ª Reunião - Vai doer

Nesta reunião, percebi definitivamente que não ia existir um texto particular nem na forma explícita nem na forma implícita. A questão dos refugiados para o William estava a conduzi-lo a um universo escuro, rarefeito. A ideia de Teatro feito com muito poucos meios, com restos, feito a partir de quase nada, começou a centrar –nos na necessidade de criar significado através da triangulação de três forças ; Acção, Som e Luz. O som nesta triangulação fica quase livre da narrativa e pode comentar, deixar pistas, sugerir, estabelecendo novas ligações. O som é inerentemente imaterial. Mas está ligado ao real na sua vibração originária e precisa da matéria, para se transmitir. E finalmente existe, porque o ouvimos?

A questão do exílio, dos refugiados era recorrente nas nossas conversas. Não compreendíamos muita coisa, mas estava a roer-nos

Neste dia, perguntamo-nos se era lícito pegar em tal tema sem de alguma forma nos magoarmos. Se como pequenos abutres moralistas íamos tirar umas coisinhas folclóricas e tentar fazer um brilharete académico?

Perguntei ao William da seguinte maneira.

--Vai doer?!?!

--Vai!

3.1.3. 3ª Reunião - Habitar a escuridão

A escuridão, a ausência de texto falado, os primeiros movimentos que o William esboçou, a relação com a luz escassa de uma lanterna, as imagens recortadas e reveladas por um raio de luz Tudo isto foram imagens que começaram a definir um universo meio escondido, meio revelado, orgânico, quase autónomo que estava lá. Lá seria um sítio que teríamos de visitar muitas vezes. A ideia de habitar a escuridão, livre dos constrangimentos da fala, surgiu por esta altura.

3.2. Três leituras conjuntas

3.2.1. O Nascimento da Tragédia (Nietzsche, 1992)

Embora o William tenha proposto três capítulos deste livro, talvez por preconceito, um pouco como não querer ler Einstein por causa da bomba atómica, decidi concentrar-me na primeira parte do capítulo 7; “A origem da tragédia – Significação do coro trágico – Schlegel e Schiller – o consolo metafísico - Hamlet” (Nietzsche, 1992).

“ ... a *tragédia surgiu do coro trágico* e que originariamente ela era só coro e nada mais que coro” (Nietzsche, 1992).

Aqui pude confirmar a intuição que tinha da real importância dramática do coro, da sua presença indispensável na génese da tragédia. A grande responsabilidade de assumir o papel de coro criador, libertado, fantasmático, incorpóreo, assusta-me, mas exerce a atracção das coisas pouco possíveis. Um campo de experimentação, onde errar será menor mal que a imobilidade.

“ ...o coro trágico dos gregos é obrigado a reconhecer nas figuras do palco existências vivas” (Nietzsche, 1992)

Só um coro participante poderia reconhecer os personagens como “existências vivas” (Nietzsche, 1992). Dentro do teatro isto pode ser possível, dialogando metaforicamente, porque de som é o que eu trato, e tentando substituir de forma invisível o coro ausente.

“ ... o coro é visto como uma muralha viva que a tragédia estende à sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e a sua liberdade poética” (Nietzsche, 1992) . Esta ideia de salvaguardar o seu chão coincide com a nossa tentativa de criar um mini-universo, ou melhor um pequeno cosmos sonoro, orgânico, organizado, desenvolvendo-se continuamente no chão do palco. Aqui a atmosfera sonora criada será a muralha destruída pela sua própria liberdade poética?

3.2.2. “Prometeu” (Ésquilo, 2005)

No início, imagens cruas de Vulcano contrariado, prendendo Prometeu sob as ordens do Poder. Vulcano levanta questões de humanidade perante o Poder que se mostra irredutível. Quando Prometeu fica só aparece-lhe o coro sob a forma de “...um bando amigo que, trazido pelas asas ligeiras, veio ter a este rochedo depois de haver obtido, a custo, o assentimento paterno” (Ésquilo, 2005). Ora este Coro vai dialogar com Prometeu e explicar-nos realmente do que aqui se trata. A chegada de um novo poder, desumano ao limite, contrariado por um gesto de sabedoria e compaixão, apesar de já contar com um castigo assustador!

“ Prometeu – Logo que se instalou no trono de seu pai... Quanto aos mortais... pensou em aniquilá-los, criando em seu lugar uma raça nova. Ninguém se opôs a tal projecto, excepto eu. Eu, tão somente impedi que, destruídos pelo raio, eles fossem povoar o Hades.” (Ésquilo, 2005)

“ O Coro – Mas... nada mais fizeste, além disso?

Prometeu – Graças a mim, os homens não mais desejam a morte.

O Coro – Que remédio lhes deste contra o desespero?

Prometeu – Dei-lhes uma esperança infinita no futuro”. (Ésquilo, 2005)

Aqui o coro pergunta directamente, ajuda a esclarecer, espanta-se. Só o espanto e talvez uma ténue tentativa de ajudar à compreensão, só isso. E o coro amigo contrabalança o horror inimaginável, torna possível este diálogo.

3.2.3. “Sobre o Teatro do Bali” (Artaud, 1985)

O interesse profundo sobre o Teatro do Bali era comum a todos nós. No meu caso, ex-músico de free jazz, tinha-me já preocupado com as questões da composição a partir da improvisação colectiva.

“ O espectáculo do Teatro do Bali, que tem traços de dança, canto, pantomina, música, e muito pouco do teatro psicológico tal como o entendemos aqui na Europa, recoloca o teatro em seu plano de criação autónoma e pura, sob o ângulo da alucinação e do medo” (Artaud, 1985).

A opção que tínhamos de partir da escuridão, de alguns gestos e sons, e criar uma atmosfera própria, um mundo de percepções e sugestões, encontrou suporte no teatro do Bali.

“O drama não evolui entre sentimentos mas entre estados de espírito, ossificados e reduzidos a gestos – esquemas.” (Artaud, 1985). “ Os temas são vagos, abstractos, gerais” (Artaud, 1985). Que melhor maneira de descrever o que pretendíamos pesquisar, experimentar?

Sem tentar mimetizar ou passar a decalque, ficaram algumas alusões literais (os sons de gamelão), uma espécie de homenagem a esta influência.

.“O que há de impressionante e de desconcertante, para nós, europeus, é a intelectualidade admirável que se sente crepitar em toda a trama cerrada e subtil dos gestos, nas modulações infinitamente variadas da voz, nessa chuva sonora, como uma imensa floresta que transpira e resfolega, e no entrelaçado também sonoro dos movimentos” (Artaud, 1985)

IV. A partitura

O público entra na sala, sobre a plateia, evoluem os sons de quatro planetas. Um cosmos aéreo sobre nosso palco está escuro. O som sai da plateia e vai para o chão do palco ainda negro, alguém corre em círculos sobre este som dividido pelos quatro cantos do palco. Num canto Saturno, noutra Neptuno, noutra Mercúrio e Marte no último. Pulsando, vibrando ondulantemente sob toda a acção a decorrer. A excepção será durante a cena da morte da criança e no fim com a morte da vítima que acede a outra dimensão, a do jardim de sinos cerâmicos de som virgem e inesperado. Flores, jardins, seios, Mãe, leite, falos, fertilidade?

Perante a morte calo-me, o silêncio, a ausência bastam.

Estes sons, manipulados analogicamente, indo e vindo, são o nosso cosmos. Como na música minimal repetitiva, eles próprios serão geradores de diversidade, em sincronia com o desenrolar da acção tentando dialogar com o corpo actor A ideia é trabalhar com gradações versus cortes, tentar fluir.

...Vem ao centro, acende a luz e revela uma cara – Gong Balinês- alusão ao teatro do Bali, marcação de início de round, o som cósmico mantém-se.

Escuridão

....Enquanto o carrasco tenta rodar o botão de um rádio imaginário, ouvem-se sinais de rádio em sintonização, de repente parece sintonizar algo e ouve lá atrás no local onde a sua vítima irá proferir a sua derradeira palavra, esse mesmo discurso dito numa língua estranha. Aqui ligo a ideia de rádio, de transmissão de ondas, de antena, à ideia de coro premonitório, revelador. Aliás, voltando um pouco atrás, o cosmos criado, traz consigo a ideia de intemporalidade. Ondulações que irradiam no espaço e no tempo. Existirá um receptor que possa captar sons do passado e do futuro? Aqui existe.

O som modulado dos planetas mantem-se durante as próximas cenas até à cena em que no chão à direita aparece depois de estrangulado e berra meio engasgado. Aqui faço a segunda marcação com o som de Gamelão. Simultaneamente todo o som pára, silêncio. Aparece no chão im corpo inerte e assim se mantem durante trinta segundos. Senta-se e brinca com uma luva de

borracha transformando-a em figura humana. Neste momento começa a ouvir-se ao fundo uma melodia Síria interpretada em Raita (instrumento de sopro Árabe, de palheta, semelhante ao Aulos Grego) ele vai-se levantando, e já de pé finge embalar uma criança, a música continua. Quando a criança (um pano) se transforma em mulher e começa a dança, a música funde com a anterior, esta música do teatro balinês começa hesitante e passa para um ritmo dançante. Quando no fim desta sequência coloca uma burka que será atirada com raiva. Aqui houve-se o som de uma guitarra eléctrica a distorcer. Entretanto o som dos planetas já retornou e mantém a atmosfera. O oprimido ouve um ruído, é o som de um didjerido que aparece e desaparece tenuemente lá atrás, olha , volta-se e vê um fio pendurado. Puxa o fio, aparece uma luz coada, como se atravessasse um telhado arruinado, o som dos planetas vai-se modulando durante as cenas seguintes. Enquanto William vai à mesa e pega num colarinho imaginário, e o coloca e mima uma possível Lady Macbeth limpando o sangue das mãos. Nesta cena, um pouco tangente à história, aparece o som de um cometa, som crepitante e que desvia um pouco da atmosfera do som base. Ouve um ruído, o som de Gamelão nº3, à direita e vira-se. Pega numa metralhadora simulada e começa a disparar para a plateia fazendo barulho, simultaneamente lança o som de um Pulsar com um forte batimento regular. O som base dos planetas continua sempre. O William vai a um grande tambor e toca desesperadamente. Simula tirar o fígado a si próprio. A seguir, na mesa comendo num prato esse fígado ouve um ruído vindo da escuridão (Cães, Lobos?). Atira o fígado para trás. O som base continua até o William aparecer no fundo. Desligo todo o som e o William faz o último discurso de viva voz. De seguida aparecem os sinos cerâmicos tocando e misturando-se com sons gravados também de sinos durante toda a cena do jardim. O opressor aparece ao centro impante e acende a luz, é descoberto toca, o Gamelão 4. Luz forte sobre o público, o som base dos planetas cresce no palco. O Fontinha diz da régie para o William, que o espectáculo acabou, quando ele está na mesa a descamar-se. Acaba o espectáculo, o actor sai em direcção à plateia e eu passo o som base dos planetas para a plateia também. Sai para o foyer, as pessoas saem, o som morre.

V. Conclusão

5.1. Realidade

O processo teve dificuldades, por ambos sermos trabalhadores estudantes e termos que coordenar ensaios e reuniões, com as nossas profissões, elas também com horários errantes. Nem sempre foi fácil. João Fontinha freelancer, terceiro pólo, desta criação colectiva foi inestimável

pela sua colaboração, presença e cumplicidade. Se por um lado recebemos todo o apoio e atenção, disponibilidade total dos orientadores por outro tivemos muita dificuldade e às vezes a impossibilidade de utilizar espaços e equipamentos adequados às nossas experiências. Felizmente passo a vida num teatro e o William noutros, vantagem que estudantes de idade certa (jovens) não têm. O sistema de marcação de salas online tinha um comportamento Kafkiano, como o meu falecido computador, não funcionou. O humano superou o algoritmo.

5.2. Reflexão

A ideia do som tomar o lugar dum possível coro, inspirado nas características do coro na Tragédia Grega, não de forma literal, ou recreativa, mais de forma alusiva, metafórica e onde as referências religiosas fossem ambigualmente substituídas por referências do pensamento livre, confirmou ser uma ideia de difícil realização

A decisão que pensei libertadora no início, de não usar texto explícito, acabou por tornar o objecto teatral como um todo extremamente críptico e difícil de interpretar..

Sem uma continuidade visual que o olhar possa seguir, sem o som poder falar, tudo se complicou no momento no nosso esforço de comunicação.

5.3. Resposta

Pela primeira vez o projecto pôde ser experimentado em condições técnicas plenas e com público. Muitas das ideias experimentadas anteriormente em “black box” tiveram de ser reavaliadas.

O público demorou quinze minutos a entrar e sentar-se, o que inviabiliza a utilização do som dos planetas desde a sua entrada para a plateia. Este som que metaforicamente tenta criar um céu, um cosmos sonoro na plateia, só começará agora, depois do sinal sonoro do teatro, tentando com isto integrar formalmente desde logo o som com o início da acção, e diminuir o tempo de exposição a este som para manter alguma surpresa.

O som base no chão do palco que deveria ser orgânico e diverso, resultou, por excesso de volume e mistura, numa sopa sonora dificilmente compreensível e monótona. Omnipresente e indiferenciado. Todas as outras intervenções sonoras perderam impacto por se aglutinarem e dissolverem nesse som base, tornando-as irrelevantes.

Usando a mesma matéria-prima para este som base, os sons de planetas, selecionei agora apenas dois com sonoridades que se opõem, para tentar ajudar a distinguir os dois personagens que habitam o palco. A forma de usar estes sons terá de ser radicalmente diferente do que fiz até

agora, isto é, sons reproduzidos a um nível sonoro quase subliminar apenas sublinhando a passagem dos personagens pela luz. A cada um corresponderá um som distinto.

A questão da comunicação, da sonoplastia querendo assumir-se como coro ilustrador, falando directamente ao público e ao personagem, essencial à compreensão da dramaturgia, está a levantar novas questões a solucionar. Uma delas é a inclusão correcta de sons sincronizados pontuando momentos chave da acção. Quantos menos sinais, e mais ricos forem, nas suas possíveis múltiplas leituras, mais denso, menos estreito se torna o objecto a criar.

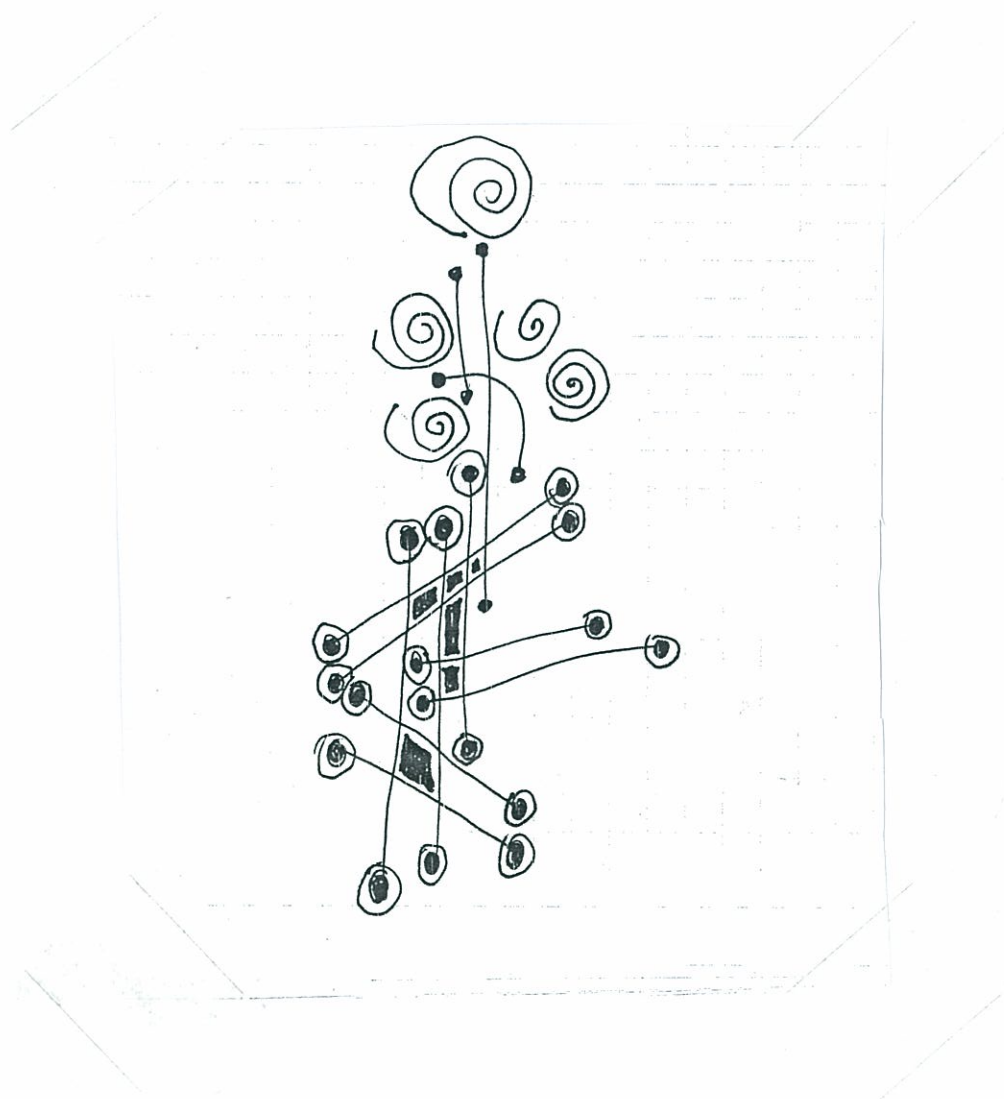
Ainda decorrente da questão da comunicação, surge o problema da utilização do silêncio. Torná-lo perceptível e significante, o que não ficou expresso nesta primeira apresentação. Tentar alternar som e silêncio, de maneira que este contraste seja mais nítido. Destas questões surgiu uma urgência em responder com mais acção, pois trata-se de um processo exploratório ainda em evolução.

Já na próxima apresentação vou implementar estas modificações e tentar que aquilo que na primeira não correspondeu ao esperado por falha na operação e implementação.

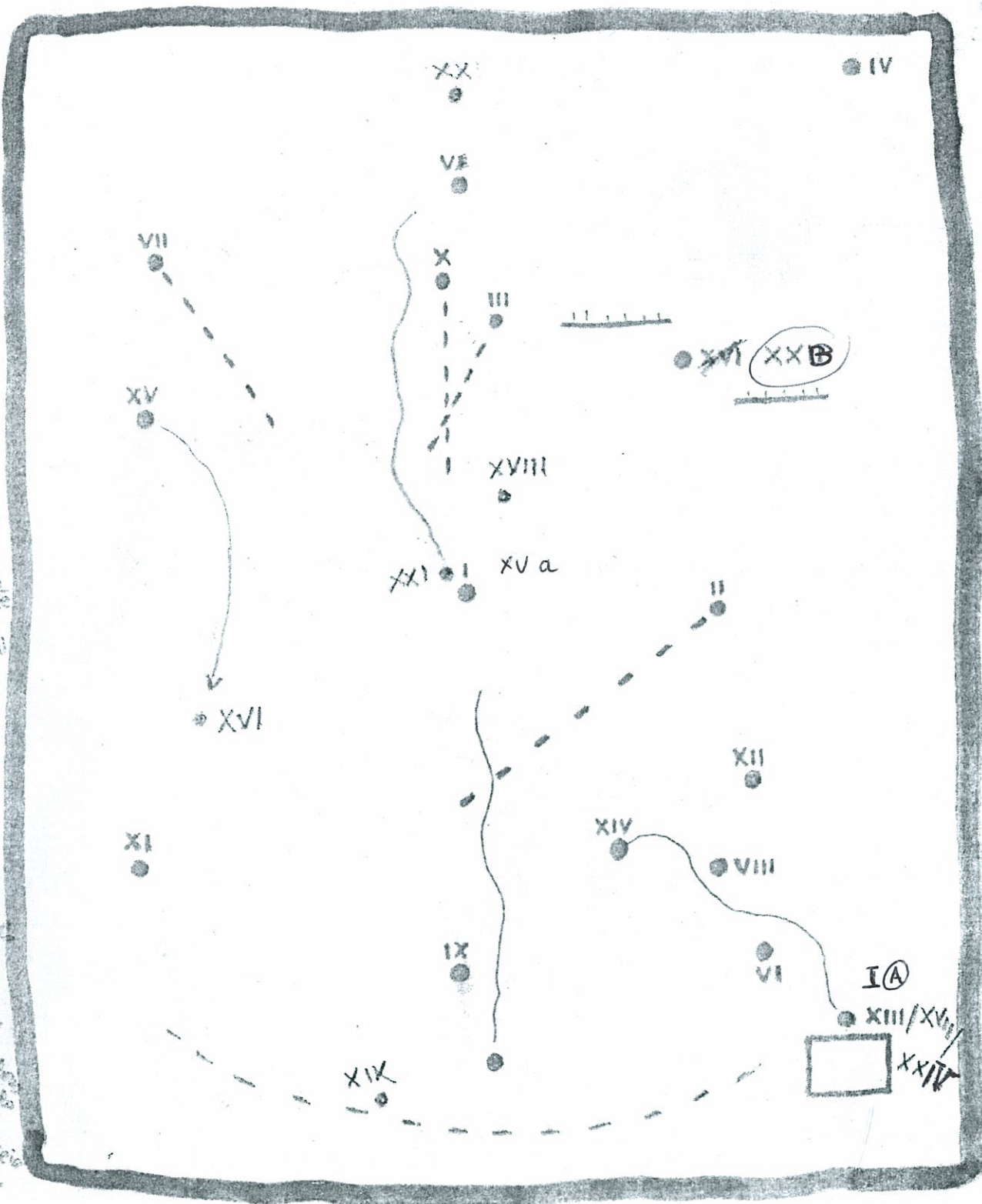
Bibliografia

- ACST, A. a. (2015). <http://www.ircam.fr/recherche/equipes-de-recherche/espaces-acoustiques-et-cognitifs/>. Obtido em 27 de 11 de 2016, de IRCAM Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique.
- Arlander, A. (2014). On Methods in artistic research. *artistic research does #1*, (pp. 03,04).
- Artaud, A. (1985). Sobre o Teatro do Bali. In A. Artaud, *O Teatro e o seu duplo* (pp. 55-73). São Paulo: Livraria Senda.
- Ésquilo. (2005). Prometeu Acorrentado. *Clássicos Jackson, XXII*. (eBooksBrasil.com, Ed., & J. d. Souza, Trad.) S.Paulo, S.Paulo, Brasil.
- Ferrer, M. C. (21 de 12 de 2015). O desempenho da escuridão:análise do valor dramático do black-out em Cercles/Fictions de Joel Pommerat. *Sala Preta*, 2, 73-92.
- Grimal, P. (1978). *Teatro grego antigo*. Lisboa: edições 70.
- Gutiérrez, J. L. (13 de 5 de 2011). O conceito de caos no mundo antigo. *Revista Primus Vitam*, 2, 1-12.
- Haas, H. (1951). Über den Einfluss eines Einfachechos auf die Harsamkeit von Sprache," . *Acustica*, 1, , pp. 49–58.
- Haseman, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. *Medai international Australia Incorporating Culture policy:QuarterlyJournal of Media Research and resources*, pp. 118,98-106.
- Kitto, H. (1990). *Tragédia grega* . Coimbra: Arménio Amado Editora.
- Nietzsche, F. W. (1992). O Nascimento da Tragédia. In F. W. Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia* (pp. 51-56). S. Paulo, S. Paulo, Brasil: Editora Schwarcz, Ltda.
- Rehm, R. (1994). *Greek Tragic Theater*. London: Routledge.
- Welles, O. (2016). Filmmakers on sound. *Resolution vol.15*, p. 04.

Anexo I



MAPA DE CENAS

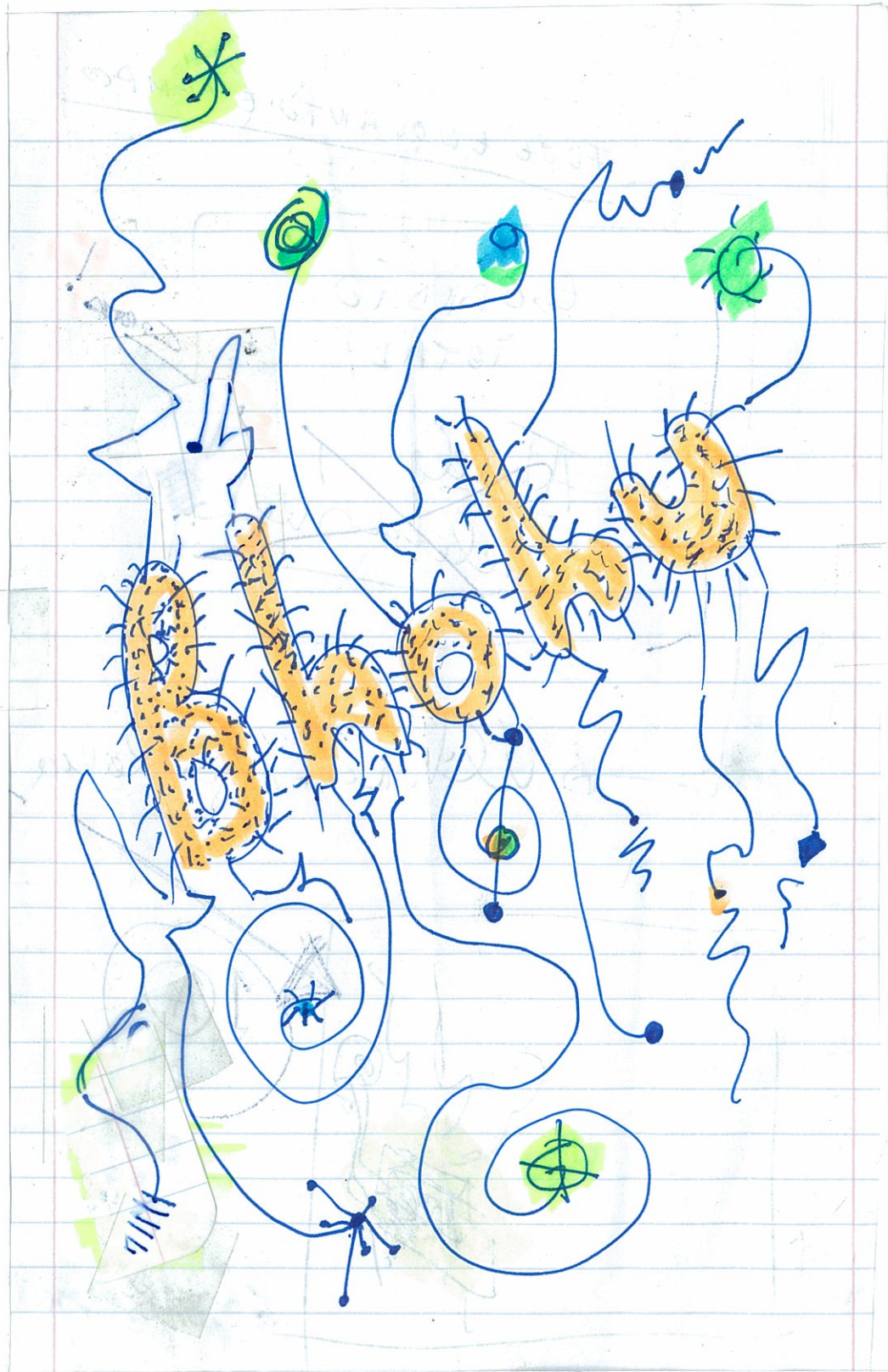


20B
~~Sinos - ponteiro~~
 XXIII - Luz forte Pública e de palco Luz
 XXIV - Mesa - Luz de presença
 Luz vai revelar agora todo o espaço cênico e colaborar Saída do ator
 Luz plateia
 FIM...

- I - Corrida, queda ao chão
- II - Caminhada pis, espiar
- III - vigilante da escadaria
- IV - Recolhido ao fundo
- V - Vigilante surge, fala...
- VI - Homem, desespero, mãos estendidas
- VII - Vigilante, mãos-braco - procura
- XX - Presença Sombra / último discurso / morte - POENA - APREMO e BEIGNOS
- VIII - Vigilante agorra preso homem
- IX - Criança, mulher dança
- X - Triste, vencido
- XI - Homem para corda
- XII - Luz do teto, homem espia
- XIII - Vigia, Lady, bata - burulho
- XIV - Vigia, dispora para, todo lado
- XXI - Vigilante descoberto e morto
- XV - Homem, sai debaixo dos cort
- XVI - Sinos, homem, lembrança / Também fotos e figado / Passaro
- XVII - Mesa com as figado e afreito as coas
- XVIII - Figado Cai - Luz - hon / pega - Luz maior / foi descoberto
- XIX - Cerca - homem e vigia / otimizado e oprimido

Anexo II





Fofo enquanto é tempo

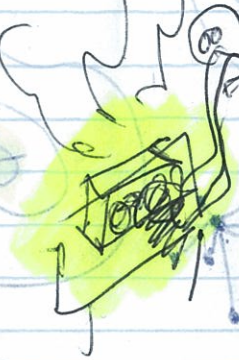
ESCRITA
TOTAL

COOR!

~~Hande~~
~~telemove~~

o ultracurto para lava

1 (A)



PRÓLOGO | EXÍLIO GOEBER PLANETAS

1.

PEÇ PROCURAM BAÍDO (11)

Sente presença forte
 recolhido do porventura
 amado escondido
 no fundo assustado e receia

JAIA JA

Casa (3)

A presença
 o espaço
 é direta

DECORADOS

ALBERT AYLER
 DE BOCHE
 sobre surge fala

CEVA M ADES A FRENTE (6)

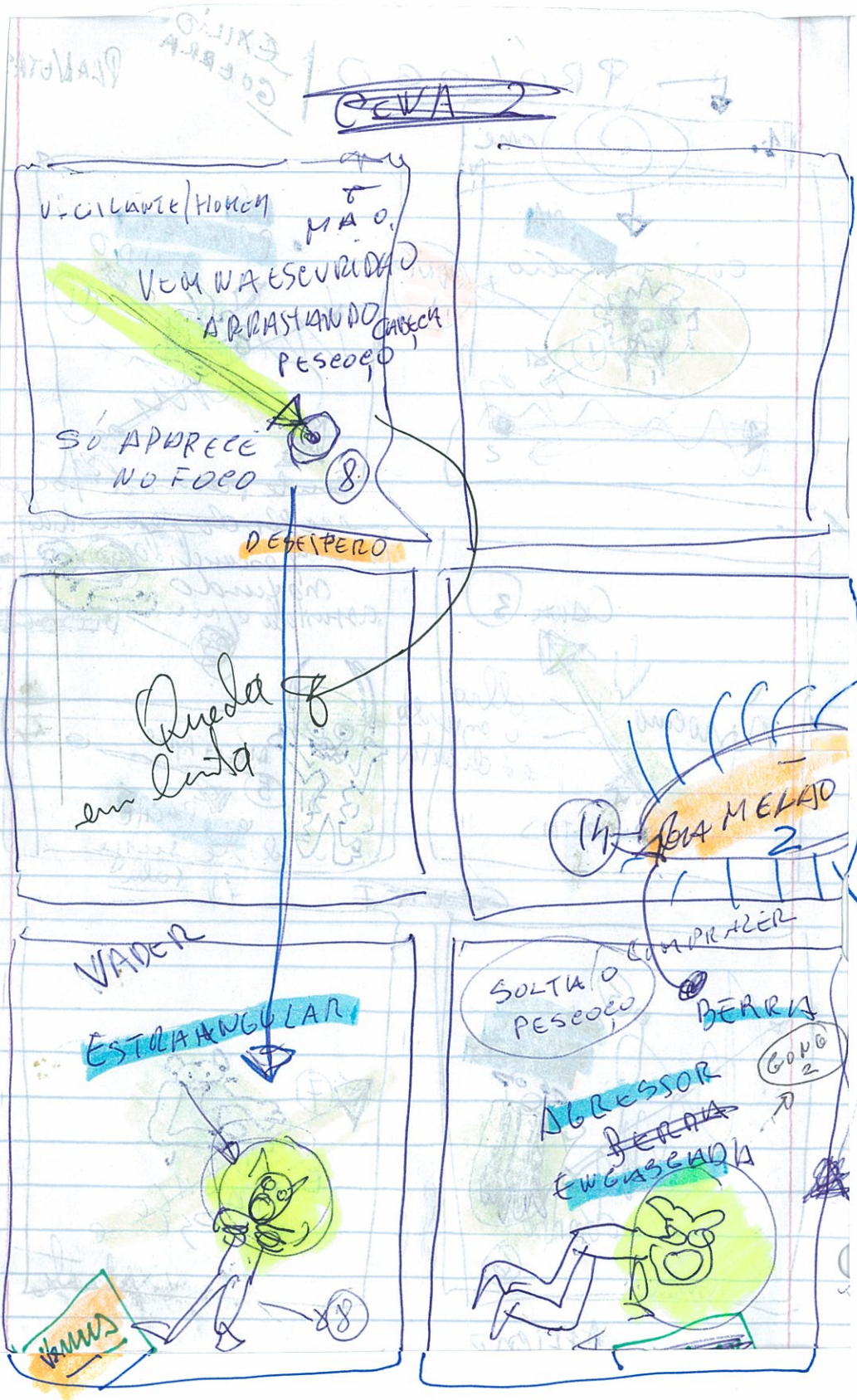
COMBO

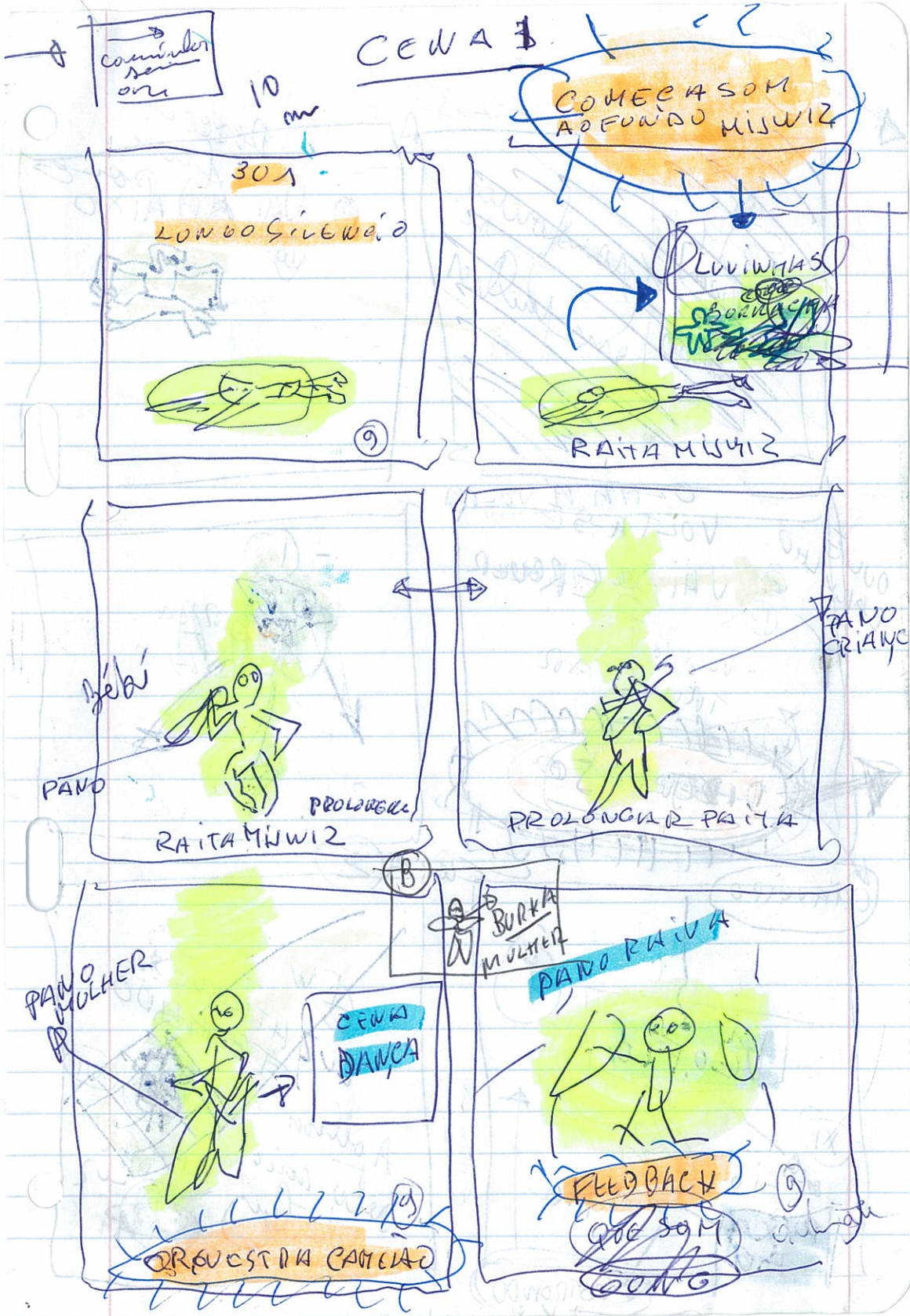
E M AOS (7)

vigilante

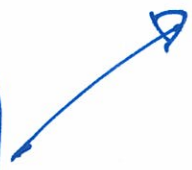
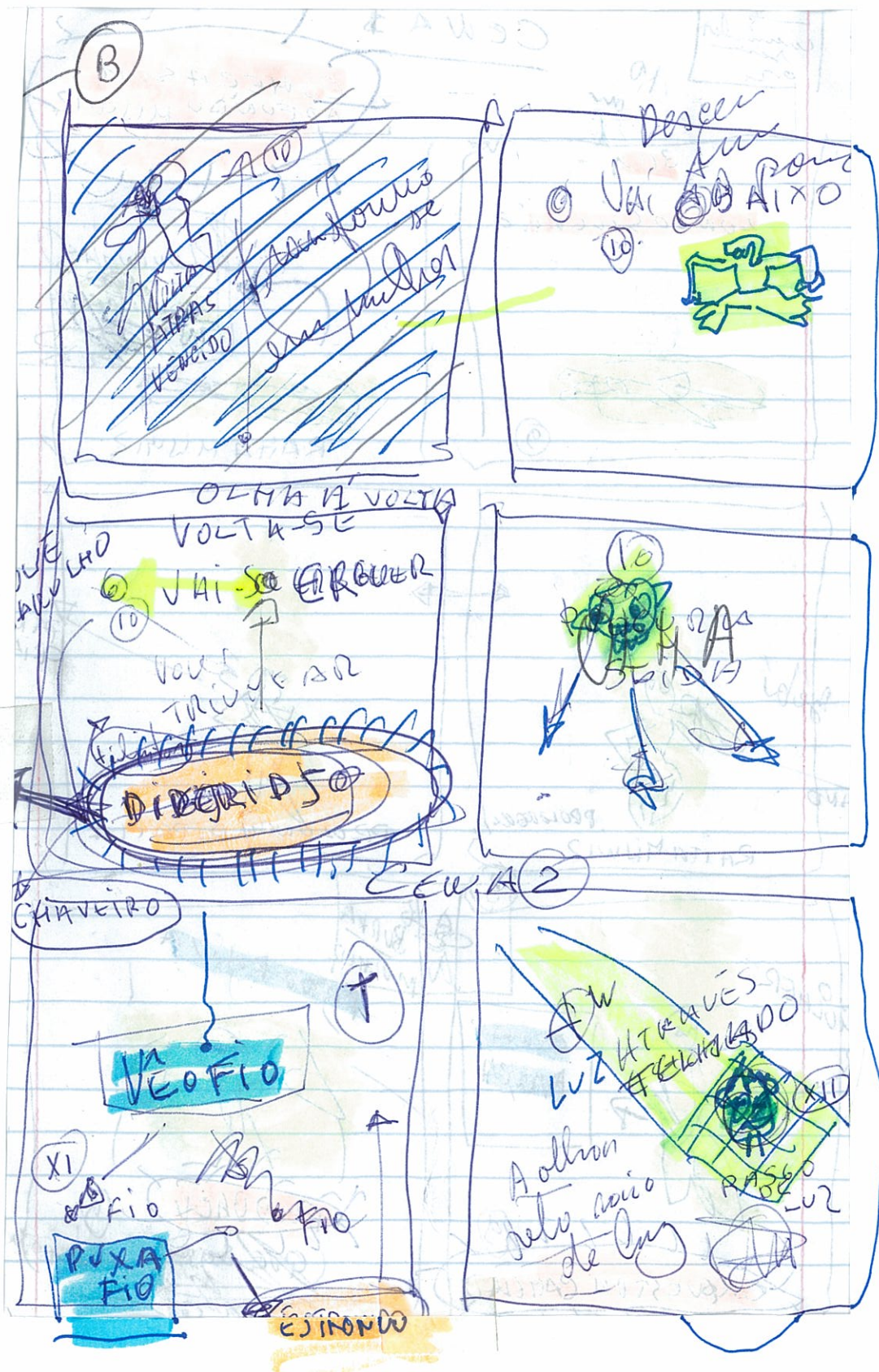
AFLICAO

Comer





2



OLYMPIAN
PALESTRA

(XII) w
MEIO OLHO
NOO
RASCOS
DE LUZ

APRIL
RAIO

radio
destino

JÁ ESTÁ NA
MESA
PARA
MESA
Luz

LADY
HE BETH

P6

Carteira
de
ajuda-se
para

SMILES PERRE

← MACHETH

L101

Macheth
Corego

MACHETH
ORSON WELLES

YOUTUBE
BRUKAS

RADIO
MESSAGE
SO
FUTURE
OPUKAS

OUTRA CENA

~~BESTO~~ ~~A MAMAR~~ ^{Sai}

XIII

~~OUVE BARRO~~

XIII

VIRA SE

LAMBADA BOTIA

~~metallada~~

expira sangue im

XIV

OUVAVU

OUVE BARRO

SUBTIL

PAAR

Musculs
fideo

OUVA PARA
PUBLICO

SANGUE
ESPICAR

ALUMINIO
PIANO
PUBLICO

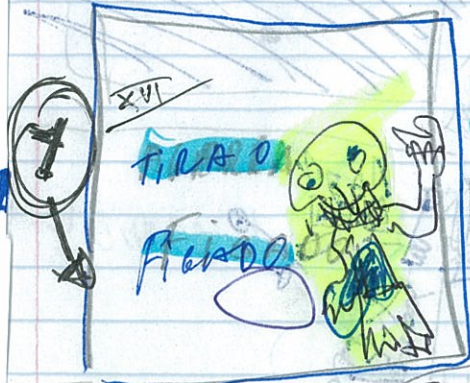
FADE IN

~~BLACK~~ OUT

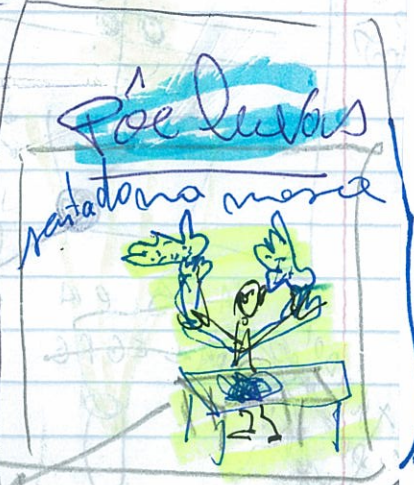
MARIA HELENA ROCHA PEREIRA

Autologia
Poesia frega

X



VAI
A
MESA



BARULHO
VINDO DA
FIBRADO
ESPERANÇAS

Loja fixado
no prato
com lumbos
simula asmes



Alina certos
plantas para os cães

Acceso 102
em
FIBRADO

~~morte lenta
 XVI
 morte
 com olhos~~

morte
 com rate
 CENA (4)

VIGILANTE
 XVI

 TOCA O
 TAMBOR
 EXHAUSTIVAMENTE
 TOQUE TERROR
 DE
 BOMBO

SIDAUA COM A
 MÃO VOADA
 AVE COMES O FIGADO

 transformação
 megalha no
 sentido

~~PASSADA
 VAI PASSAR
 COM FIGADO
 em mão e
 em intervalos
 para a lateral~~

SILOS
 MEDIANTE
 SITUAÇÃO

e traiz um
 linjudo
 amarelo

~~opoalle
 picado~~

APARECE
 DE TAMBOR

Diagram showing a person with arrows pointing to various parts of the body. The text includes:

- no escurro
- FOME
- pele do
- ovir
- AR
- FIGADO
- AR

2 →

Diagram with scribbles and text:

- VARI PEGAR
- NO TENDÃO
- COM MUITO RECIO
- REIO DE COBRENTA

Diagram with scribbles and text:

- DA VERDADE
- com um FIGADO
- da mesma coisa
- espaço
- da mesma coisa

acende luz
antes nos

ESP... (Puxa) .H.V

.www

retroceder no

tempo

Ficasso
no
crião

OLHA
VU P... ..

comente?

(2)

Apresenta o

Presença escuridão

para guerra
de escuridão

suble
HOMENAGE

CONTRA

Apresenta
com figuras

FANT

ambos
e
jovem

com melhores

APACH

para reproduzir e
ser elocução

no princípio

VAI
AO
JARDIM

NA FREVIE
LUA RÁDIO

ACESSO
A LUZES
A LUZES

em VOZES
de trás

ACENDE TUDO
COMO SE FOSSE DIA

www.
W.H. Arden (1907-1973)

2

2

CONTINUA →

singularidade

MALLARNE' NO ESCURO



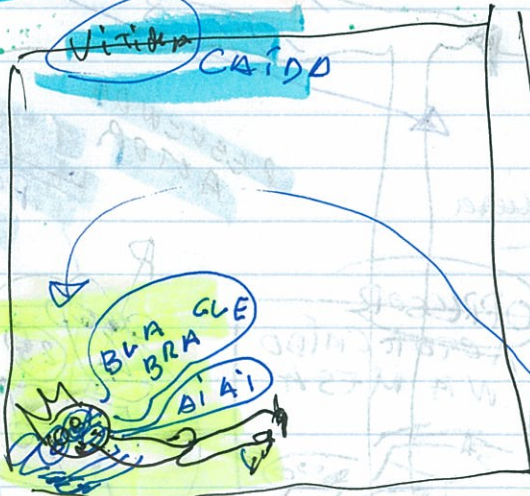
PAVÃO DAS
NO
CORPO
ALMOFADA

PEGA FIGADO



FIGADO CAI

VIGILANTE ESPECIALISTA

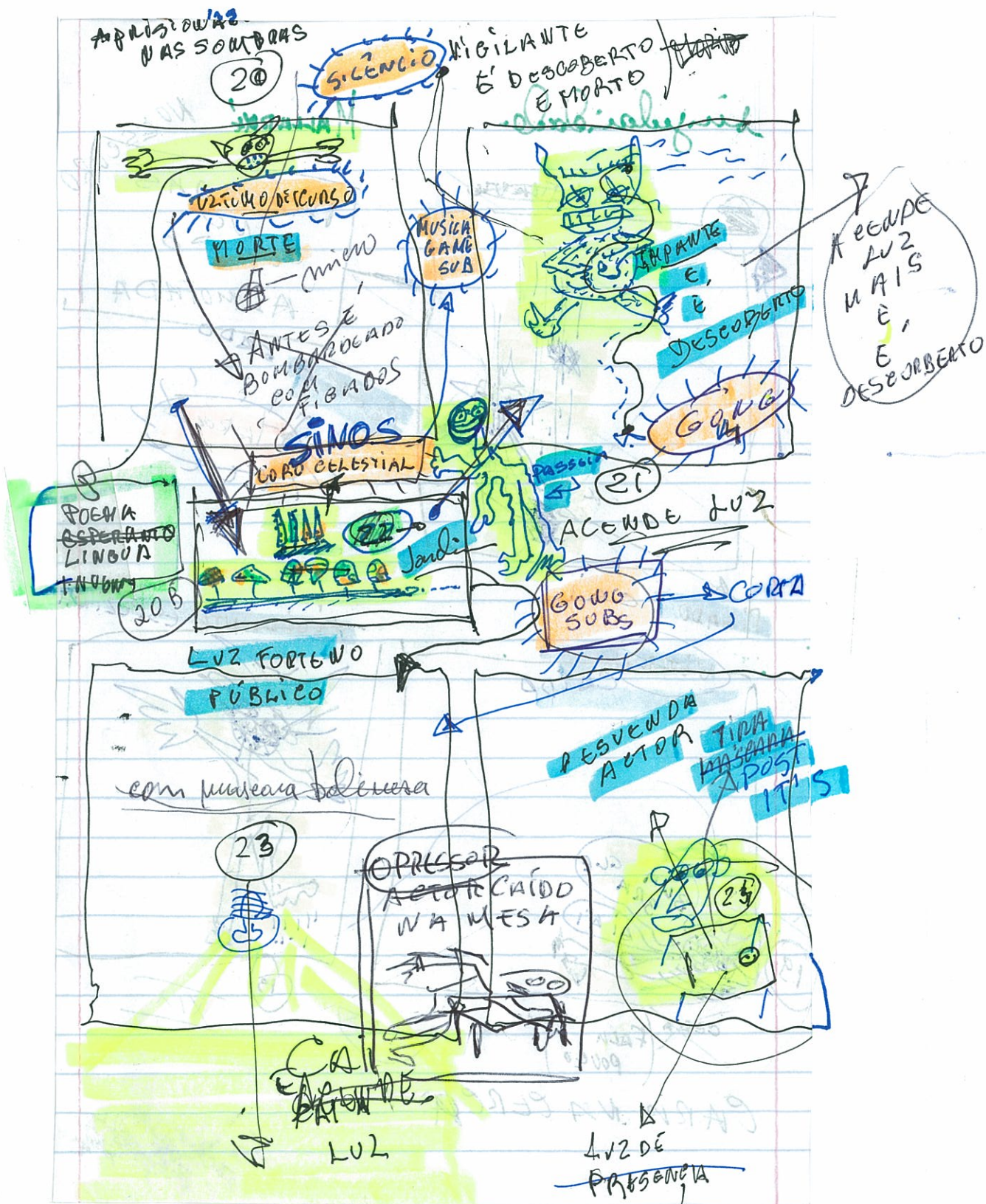


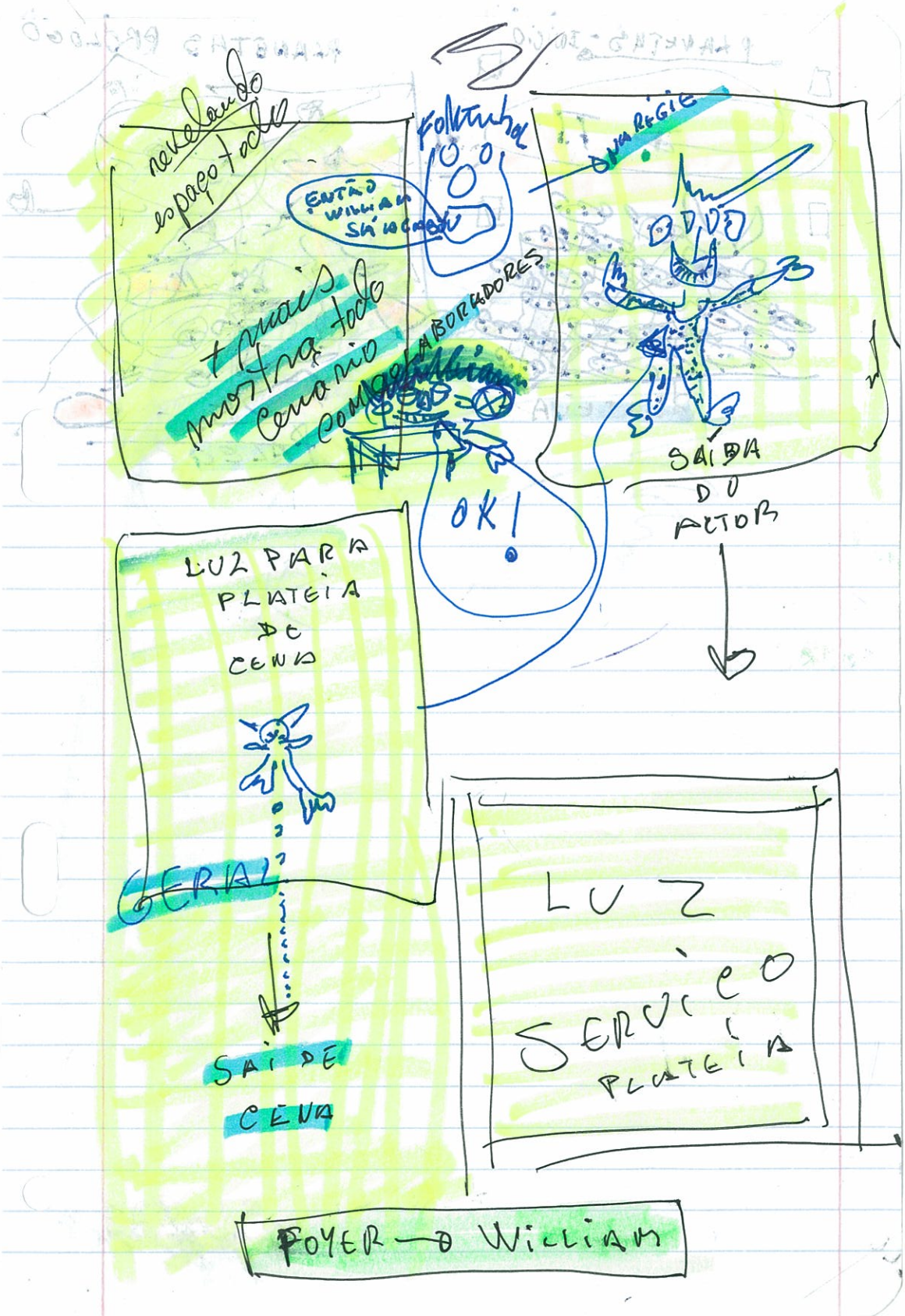
XIX
19

19
XIX

CERRA (FALTA POUCO)

CARRA NA CERCA





F I M

PLANETIZACION

PLANETAS PRODIGAS

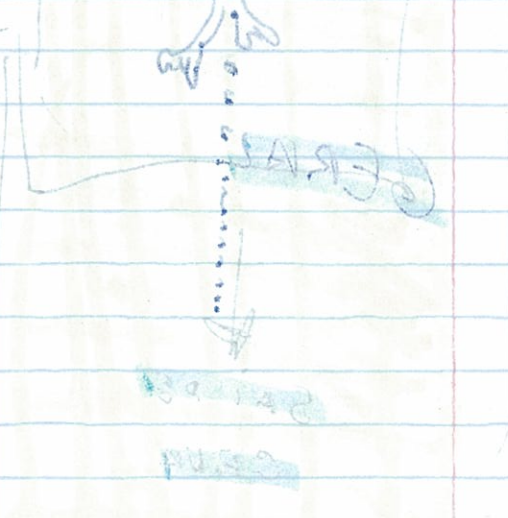
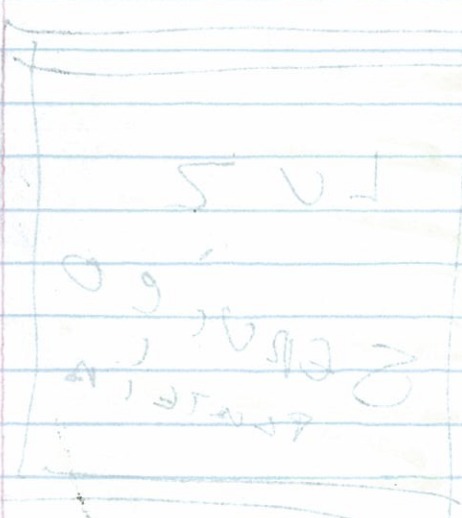


PLANETAS

PLANETAS

PLANETAS

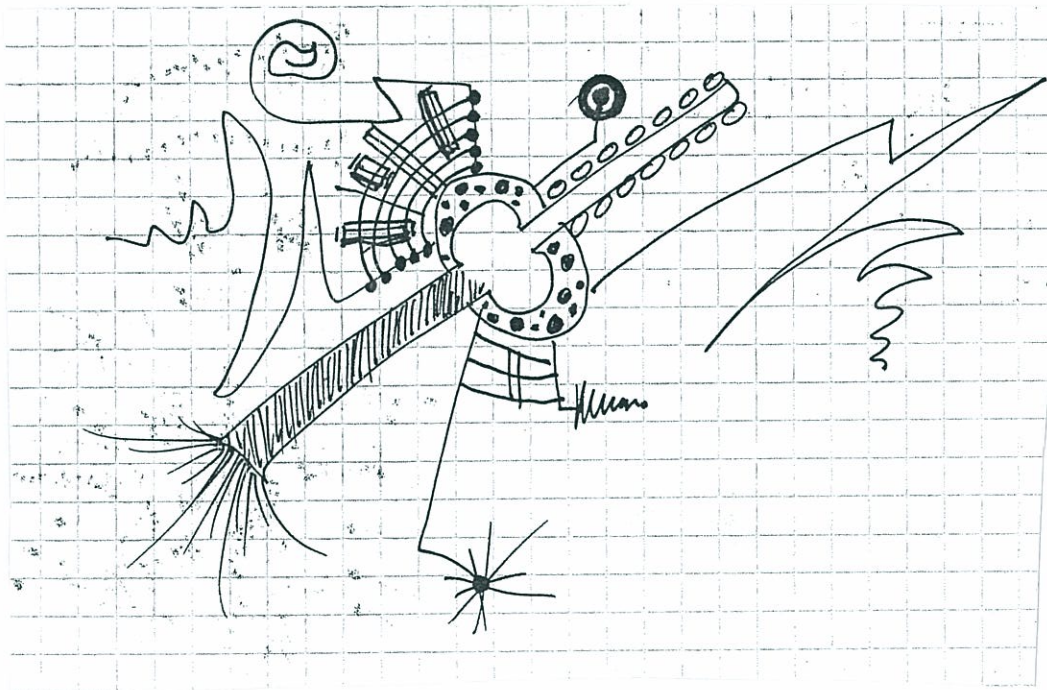
PLANETAS



PLANETAS

PLANETAS

Anexo III



Instituto Politécnico do Porto Escola Superior de Música e das Artes do
Espectáculo

Departamento de Teatro

Curso de Teatro - Variante: Mestrado - Ramo: Design de Som

Unidade Curricular: Pesquisa Teatral I

Luis Carlos Flores Pinto dos Santos Pereira

25/01/2016

Título (Title). Ouvir o Teatro Grego na Antiguidade.

1ª Etapa Contributo para a Arqueologia: dos ecos, reverberações e ressonâncias

Resumo (Abstract).

Que forma e significado tinha o fenómeno sonoro no Teatro Grego Clássico e Helenístico e como a partir desse entendimento se pode contribuir para uma prática contemporânea mais integrada e significante.

A impossibilidade em aceder directamente ao objecto de estudo, na ausência de documentos sonoros, conduziu-me ao processo de construção de um imaginário informado sobretudo pela leitura de texto, e pelo que historicamente resistiu. Nessas inter-relações, nessa viagem fui encontrando vestígios, ressonâncias que remeteram para o onírico o mágico.

A partir de uma primeira fase de pesquisa muito rica que assentou sobretudo no texto, passei a uma fase de experimentação performativa para tentar sentir realmente o que já antes tinha imaginado. Este processo de recriação meta- mimética informa também a forma e a substância do artigo de Pesquisa Teatral I que também integra os trabalhos das outras U.Cs

Introdução (Introduction).

O som no teatro Grego na Antiguidade como fenómeno físico era intencional ou accidental? Tinha significado dramático ou não, e se tinha qual era? Qual a importância da música? Era bela? Como era? Quem a produzia?

Defendo que o coro tem uma importância central no teatro grego antigo porque era ele que produzia grande parte da acção, produção de canto, texto, música e dança. O carácter multifacetado do coro o facto de falar em verso cantado, e o sentido das suas elocuições dá algumas pistas para compreender como o som era utilizado nestas produções

A partir das leituras que fiz no âmbito da UC de dramaturgia de *Édipo em Colono*, *O Rei Édipo*, *Antígona* de Sófocles e *as Bacantes* de Eurípedes, os estudos sobre acústica aplicada aos anfiteatros de M Vitruvii Pollionis, *De Architectura*, book V, Public spaces, chap. 3, primeiro séc. AC o trabalho científico *Acoustic diffraction effects at the Hellenistic*

amphitheater of Epidaurus: Seat rows responsible for the marvelous acoustics Nico F. Declercq and Cindy S. A. Dekeyser, (J. Acoustics. Soc. Am., Vol 121, April 2007, os textos a *Poética* de Aristóteles, *O nascimento da tragédia no espírito da Música*, Nietzsche, ajudaram-me a criar um ponto de partida para a compreensão desse fenómeno.

Na primeira parte abordo o fenómeno físico, o problema acústico de otimizar a comunicação num determinado espaço, conhecer os materiais que o produziam e o contexto em que se utilizavam.

Na segunda parte abordo a importância dramaturgica na utilização oral do som para transmitir texto, a importância do coro e a ideia de circularidade na Tragédia.

Na terceira parte falo da música, suas melodias e ritmos no sentido de compreender o seu sentido estético.

Na quarta parte a descrição do processo e método usado nesta mesma investigação

I O Fenómeno Físico

Acústica

Acústica O Anfiteatro Helenístico permitia graças à sua ótima acústica que sem particular esforço os intervenientes se fizessem ouvir até nas últimas filas de assentos. Marcus Vitruvius (25 A.C.) no seu livro “De Architectura” mostra que nessa época a existência física das ondas sonoras era já do conhecimento dos gregos. Os teatros eram construídos segundo conhecimentos experimentais e de dados adquiridos na construção de instrumentos musicais e na “ciência da harmonia”. Assim a construção de teatros era pensada e executada de forma a que o som irradiasse da “Orchestra” e se transmitisse aos lugares exteriores da “Cavea”

Dois investigadores canadiano, Nico F. Declercq and Cindy S. A. Dekeyser procederam a medições no anfiteatro do Epidaurus no Peloponeso e pôde concluir que a escolha do local e vários elementos do desenho interferiam positivamente na percepção e inteligibilidade do som . Primeiro puderam verificar que os locais escolhidos para a apresentação seriam geralmente rodeados de bosques que ajudavam a abrandar o som do vento. Utilizavam também pequenos vales rodeados de colinas que formavam anfiteatros naturais. Nestes locais o ruído ambiente era francamente silencioso.

Feitos testes no anfiteatro Epidaurus , pode concluir-se que o nível de pressão sonora medido era superior ao nível esperado conforme as leis da física nesses lugares mais distantes da cena . Várias têm sido as explicações para este fenómeno que ainda hoje se pode comprovar no teatro EPIDAURO no Peloponeso visto estar em excelente estado de conservação, embora actualmente já não existam os ressoadores que são descritos por Marcus Vitruvius como tendo variadas dimensões e que funcionariam como reverberadores numa vasta gama de frequências, tornando o som mais natural e rico em harmónicos .

No entanto o que foi descoberto foi que os gregos intencionalmente construíam os assentos nos anfiteatros de tal forma que amplificavam selectivamente as frequências mais relevantes na compreensão da voz humana (>400Hz) e filtravam as frequências menos desejadas (< 400 Hz). A explicação para tal facto contribuiu um teoria de transmissão do som em superfícies enrugadas (corrugated surfaces). Este enrugamento são os assentos em escada de pedra calcária e o ângulo e período deste enrugamento seriam importantes para o

efeito, mais , descobriram que as costas destes assentos reflectiam o som relevante novamente para o espectador à frente

Materiais sonoros

Referencia para continuação da pesquisa

Usavam cítaras, Liras heptacordas e pentacordas, pequenas flautas, tamborins e pandeiretas. Os instrumentos musicais produziam pouca intensidade sonora excepto talvez alguns instrumentos de percussão, mas estariam geralmente ao nível das vozes.

II Importância Dramatúrgica

O coro como protagonista

Na tragédia grega o coro tinha um papel determinante, participando como se actor fosse e sendo essencial na explicação e contextualização da narrativa.

O coro cantava, dançava, tocava instrumentos musicais, discursava, imitava sons, expressava estados de espírito, que os actores não podiam expressar. Eram portanto eles os principais produtores de objectos sonoros durante uma exibição: oralização do texto (declamação, canto) interpretação instrumental (música), oralização das expressões e sentimentos e ruídos concretos miméticos (sonoplastia). Aqui já podemos separar entre os objectos produzidos oralmente e objectos originários de manipulações de artefactos (instrumentos musicais).

Circularidade

Sófocles parte de uma premissa, o caminho está traçado. O destino, projecto Olímpico, consubstancia os valores e princípios culturais da sociedade grega, encarnando-os em Deuses e esta interligação entre carne deificada e pensamento humano é constantemente representada; utilizando os símbolos, os ícones, as particularidades dos deuses, a religião, como ferramenta dramatúrgica, remetendo-nos para lendas, territórios imaginários, tradições, mitos. Nesta arena as suas personagens podem jogar o jogo da vida, e através do Oráculo, mas sobretudo, do Coro, receber avisos e orientações, que aceitarão ou não, que seguirão ou não. Desta dialética, da tentativa do personagem central lutar contra esse destino nasce a tensão, a energia e razão própria do drama .

Na Tragédia Grega existe uma circularidade, onde o ponto de chegada é afinal o ponto de partida. Do silêncio secreto que precede a representação volta-se a esse silêncio intemporal e mágico. A afirmação do destino percorrido e brutalmente confirmado.

Tirésias

Referencia para continuação da pesquisa

Acrescentei este capítulo pelo fascínio que o personagem me provocou, mas também por ser personagem recorrente em todas as tragédias que li.

As falas de Tirésias são testemunhos de um vidente cego, cheias de som e fúria, e merecem aprofundamento na segunda etapa deste trabalho

III Sentido Estético

Música

Era monocórdica, modal e os instrumentos musicais utilizados produziam uma intensidade sonora muito débil pelos padrões actuais. Usavam cítaras, Liras heptacordas e pentacordas, pequenas flautas, tamborins e pandeiretas. Seriam eocuções leves, etéreas, hipnóticas, anestésicas, mágicas derivadas da sua origem no ditirambo e no drama satírico, que por sua vez descenderam da comédia de Mégara ou dos Dórios do Peloponeso. Já não era música cultural, religiosa mas pensa-se teve aí sua origem.

Melodia

Melodias na escala pentatónica e heptatónica, ausência de acordes utilizando-se apenas o uníssono, o que ajudava a conseguir mais intensidade de som pelo uso de vozes em uníssono. A escala pentatónica também muito usada no oriente permite criar melodias muito simples e belas e tem um carácter mágico e sedutor. O conjunto destas qualidades contribuía para melhorar o que Aristóteles definiu como “dicção” e para atrair e envolver os espectadores numa aura mágica e na trama dramática.

Ritmo

“Cadência é acção” Rodrigo Garcia, *Tivessem ficado em casa seus anormais*

No texto original em grego encontram-se sinais de uma rítmica, parece que certas sílabas seriam prolongadas ou se combinariam de forma que só declamado ou cantado faria sentido, remetendo para a poesia e o canto, é interessante saber que os primeiros ritmos usados pelos Árabes imitavam o correr dos camelos e dos cavalos o que nos remete para qual seria a inspiração imitativa no caso dos ritmos gregos. Fortemente baseada nas métricas poéticas, o tetrâmetro nos ditirambos e o hexâmetro, mais próprio nas tragédias.

O som era obra do coro, dos personagens, vinha de dentro de cena, era orgânico e produzido em tempo real. O carácter mimético de algumas destas produções sublinha a teatralidade implícita. O ritmo como cadência harmonizava todas as acções representadas.

Dança

No âmbito deste tema o que me importa reter é o seguinte, o coro não era estático, era um corpo que dançava e se movimentava na “Orchestra” e portanto ao fazê-lo, e se ao mesmo

tempo cantasse, declamasse, ou tocasse instrumentos musicais, levava o som consigo íntegro em movimento ritmado. O som não era estático nem externo à cena

IV Processo e Métodos de Pesquisa

Pesquisa Qualitativa

A fase inicial foi a de procura de textos na internet onde procurei palavras chave para o entendimento, primeiro da Grécia Antiga, depois da Tragédia Grega Helenística e Clássica.

Neste caminho tive logo que me reter em Dionísio deus filho de humanos e deuses cujo culto inspirou as primeiras performances teatrais, que ainda não tinham lar e que, como grupos de saltimbancos percorriam o Peloponeso com suas tralhas, danças e poemas cantados. Os festivais, as Dionísias rurais e urbanas, o Olimpo, Toda esta rica paisagem me levou a relacionar com as leituras que tinha feito para a U.C. Dramaturgia, a trilogia de Sófocles, *Antígona*, *Rei Édipo* e *Édipo em Colono*, as *Bacantes* de Eurípedes e a *Poética* de Aristóteles. Aqui chegado procurei pistas nas falas do coro e de Tirésias cego, testemunha fulcral para o meu entendimento da paisagem sonora destes relatos. O destino, a circularidade do drama, o oráculo, os anciãos, os avisos, os personagens, levaram-me a um aprofundamento destes temas e conduziram-me a uma abordagem inicial mais filosófica do sentido da Tragédia

Pesquisa Performativa

Desta efervescência de ideias, deste interesse arqueológico, surgiu a necessidade de testar algum do conhecimento obtido. A forma de o fazer, porque este era o campo de pesquisa performativa e projecto do grupo, foi introduzir no desenho de som da produção *Round #1* as preocupações desta busca anterior. E que melhor oportunidade poderia ter se ia ter de discutir, apresentar e defender estas ideias primeiro aos meus colegas, depois aos professores e público. Devo dizer que, com perda minha, tive de decidir-me por acompanhar a produção a 100 por cento, em detrimento das outras UCs.

Explorei a ideia de mobilidade e personalidade do som utilizando dois aparelhos a pilhas autónomos reproduzindo "Low-Fi" de CD. Foram colocados no palco no sítio onde se desenrolariam as cenas onde protagonizavam, e tratando-os como personagens porque essa era a ideia raiz a ser testada. Os actores acederam ao meu pedido de contracenarem com os objectos sonoros, assim a Mãe a partir da tábua de passar a ferro antes de dizer a prece pós moderna de Rodrigo Garcia liga o som que vai servir de suporte a essa mesma reza. Irónicamente remeto para uma natureza ambígua, um jardim onde os pássaros cantam.

O segundo aparato ficou à frente à esquerda dentro de cena perto das filhas, desencadeada a deixa pela filha mais velha, revela uma *lista de torturadores amnistiados* enunciada com espessura pelo professor António Durães que tenta evocar o subterrâneo os fantasmas da obra de Rodrigo Garcia e relacioná-lo com a montagem proposta pelos actores/encenadores. Esta citação assume também o carácter oracular de mau presságio.

No sistema de som principal embebido na cena estão duas pequenas colunas donde emanarão todas as deixas.

Desde logo dividi-as em abstractas, concretas e música.

A música foi seleccionada procurando trechos com carácter encantatório, estranha, hipnótica, mágica, sublime que sob e com o texto se revelasse comentadora enriquecedora.

Assim na abertura a *Marcha Fúnebre, da sonata No.1 Op.6*, Scriabine, A., marca o tom.

Esta escolha é bastante interessante porque penso que a melodia é sublime e além disso Scriabine foi um inovador no diz respeito à harmonia e pensava as notas musicais como cores que se podiam colocar numa paleta e harmonizar misturando para obter outras cores. Esteve também na génese dos primeiros sintetizadores. Não só a obra como o autor são obscuros.

No fim o som perde a vergonha e participa despudoradamente com três deixas sincronizadas com a acção das filhas (Ramstein, Evil Rock) passando pela garfada fatal (passarinhos, BD) e acabando com as filhas voltando para trás (musica tradicional do Irão, porquê).

Sem fazer aqui a descrição exaustiva, deixa a deixa, posso completar dizendo que este processo foi evoluindo dum recolha inicial de material, experimentando e confrontando-o nos ensaios e fazendo novas recolhas e alterações e supressões até estar afinada uma versão final.

Pela colaboração e adesão dos colegas, professores e espectadores posso concluir que esta fase da pesquisa me deus dados para aprofundar, e caminhos para explorar na próxima fase.

Conclusões (Conclusions).

O meu desígnio de encontrar o objecto de pesquisa foi conseguido. Agora e neste exercício de comunicação fica claro que muitas lacunas tem de ser preenchidas e todos os temas abordados aprofundados e reexaminados. São os meus primeiros pensamentos construídos sobre alicerces frágeis. Tenho portanto muito que escavar e densificar o conhecimento na área em que me atrevi meter.

Agradecimentos (Acknowledgments).

A todos as professoras e professores por nos transmitirem convicta e apaixonadamente o seu saber e a sua paixão e em especial ao Rui Coelho por aturar as minhas sécas.

À voz dos colegas

Aos autores citados e outros

À ceramista Fernanda Figueiredo pelo seu trabalho

À Dra Manuela Rezende, Patrícia Vaz e Marta Terroso e Diogo barbedo pelo apoio pessoal e institucional.

Referências (References).

Sófocles, *Antígona*, 447 a.C.

Sófocles, *Rei Édipo*, 427 a.C..

Sófocles, *Édipo em Colono*, 405 a.C.

Eurípedes, *As Bacantes*

Aristóteles, *Poética*

Grimal, P., *Teatro Grego Antigo*, Edições 70, 1978

Kitto, H.D.F. *Tragédia Grega 1º Vol.* Arménio Amado Editora, 1990

M Vitruvii Pollionis, *De Architectura*, book V, Public spaces, chap. 3, primeiro 25 AC

Nico F. Declercq and Cindy S. A. Dekeyser, *Acoustic diffraction effects at the Hellenistic amphitheater of Epidaurus: Seat rows responsible for the marvelous acoustics* (J. Acoustics. Soc. Am., Vol 121, April 2007,

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

TEATRO

ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

O Som de Dentro

Luís Carlos Flores Pinto dos Santos
Pereira

