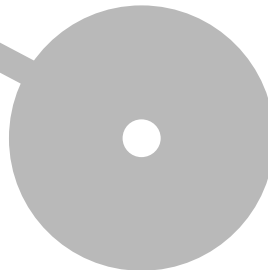




O diálogo entre a música e a imagem no Cinema Documental: estágio na Casa da Música

Mariana Meireles Ferreira da Silva

[07/2024]



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Mariana Meireles Ferreira da Silva

O diálogo entre a música e a imagem no Cinema Documental: estágio na Casa da
Música

Relatório de Estágio
Mestrado em Cinema e Fotografia - Especialização em Cinema Documental e
Experimental

Orientação: Prof. Doutor Filipe Cunha Monteiro Lopes

Vila do Conde, julho de 2024

Mariana Meireles Ferreira da Silva

**O diálogo entre a música e a imagem no Cinema Documental: estágio na Casa da
Música**

Relatório de Estágio

Mestrado em Cinema e Fotografia - Especialização em Cinema Documental e
Experimental

Membros do Júri

Presidente

Prof. Doutor Rui Pedro Costa Rodrigues

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Orientador

Prof. Doutor Filipe Cunha Monteiro Lopes

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Arguente

Prof. Doutor Daniel Filipe Pinto Moreira

Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo – Instituto Politécnico do Porto

Vila do Conde, julho de 2024

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha família e aos meus amigos por terem acompanhado a minha jornada ao longo deste ano e de todos os outros, dando-me motivação para continuar e querer ser melhor. À Joana e à Luísa por sempre me apoiarem e me fazerem ver o lado positivo da vida, caminhando lado a lado comigo.

Agradeço à equipa da Casa da Música, especialmente ao Ricardo, à Margarida e à Sara, por me acolher e me fazer ser uma profissional melhor, despertando o meu lado mais ligado à música.

Por fim, agradeço ao Professor Filipe Lopes por todo o apoio que me deu, estimulando o meu pensamento crítico e a minha criatividade, e aos docentes da ESMAD por me ensinarem tanto ao longo do Mestrado.

RESUMO ANALÍTICO

O presente relatório de estágio visa descrever a minha experiência na Casa da Música enquanto estagiária no Departamento de Produção Técnica - Vídeo, no âmbito da Unidade Curricular de Dissertação/Projeto/Estágio do Mestrado em Cinema e Fotografia – Especialização em Cinema Documental e Experimental. Ao longo de 6 meses foi-me dada a oportunidade de explorar a forma como a música e a imagem dialogam através do desenvolvimento de projetos práticos, nos quais irei basear a minha investigação teórica.

Tendo a escuta como base, pude perceber diferentes aspetos da música, da imagem e do diálogo entre ambas no cinema, influenciando o modo como realizei as minhas funções enquanto editora e diretora de fotografia. Deste modo, a minha abordagem teórica irá incidir sob o papel da música como forma de expressão com enfoque na imagética da mesma, explorando a ligação entre a música e a imagem.

Os conteúdos audiovisuais que foram produzidos ao longo do estágio tiveram como pilar a Música, permitindo-me criar uma relação com o som que potenciou a descoberta de diferentes estilos de montagem e de criação de narrativas.

Neste documento será feita uma breve contextualização da entidade acolhedora assim como serão apresentados os diversos projetos que tive a oportunidade de integrar, sendo analisado, em cada um deles, o papel da escuta, evidenciando a minha metodologia de trabalho.

Palavras-chave: Cinema; Música; Imagem; Diálogo; Imagética musical

ABSTRACT

This internship report aims to describe my experience at Casa da Música as an intern in the Technical Production - Video Department, as part of the Dissertation/Project/Internship Curricular Unit of the Master's Degree in Cinema and Photography - Specialization in Documentary and Experimental Cinema. Over the course of 6 months, I was given the opportunity to explore how music and image dialogue through the development of practical projects, on which I will base my theoretical research.

With listening as a basis, I was able to understand different aspects of music, image and the dialogue between the two in cinema, influencing the way I carried out my duties as editor and director of photography. In this way, my theoretical approach will be based on the role of music as a form of expression with a focus on its imagery, exploring the link between music and image.

The audiovisual content produced during my internship was based on music, allowing me to create a relationship with sound that encouraged the discovery of different editing styles and the creation of narratives.

In this document I will briefly contextualize the host entity and present the various projects I had the opportunity to take part in, analyzing the role of listening in each of them highlighting my working methodology.

Keywords: Cinema; Music; Image; Dialogue; Musical imagery

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 A MÚSICA COMO FORMA DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO	11
1.1 A imagética da música	14
2 O DIÁLOGO ENTRE A MÚSICA E A IMAGEM NO CINEMA DOCUMENTAL.....	17
2.1 A música como idealização para a montagem	25
3 ESTÁGIO CURRICULAR NA FUNDAÇÃO CASA DA MÚSICA	28
3.1 Caracterização da instituição.....	28
3.2 Objetivos do estágio.....	29
3.3 Projetos desenvolvidos.....	30
3.3.1 Documentário <i>Remix Ensemble Summer Academy</i>	30
3.3.1.1 O papel da escuta.....	36
3.3.2 Montagem de concertos em multicâmara	39
3.3.2.1 O papel da escuta.....	44
3.3.3 <i>Remix Chamber</i>	46
3.3.3.1 O papel da escuta.....	48
3.3.4 Documentário <i>Em Pessoa</i>	50
3.3.4.1 O papel da escuta.....	60
3.3.5 Comunicação de projetos do Serviço Educativo.....	63
3.3.5.1 Oficina do Gamelão	64
3.3.5.2 Sonorama	67
3.3.5.3 O papel da escuta.....	70
3.4 Considerações finais sobre o Estágio Curricular	71
CONCLUSÃO.....	72
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	74
ANEXOS.....	78
Anexo A – Folha da Sala “Em Pessoa”	78
Anexo B – Entrevista Sofia Teixeira e Inês Luzio	79
Anexo C – Entrevista Paula Valente e Sara Figueiredo	86
Anexo D – Entrevista Luna Barreto	91
Anexo E – Entrevista Óscar Rodrigues.....	93

Índice de imagens

Imagens 1, 2, 3 e 4: <i>Brainstorm</i>	31
Imagens 5, 6, 7 e 8: <i>Stills</i> das imagens que captei.....	33
Imagem 9: Cor Sala Suggia	34
Imagem 10: Cor Sala 2.....	34
Imagem 11: Cor com iluminação de espetáculo	34
Imagem 12: Cor com iluminação de sala.....	34
Imagem 13: Sincronização multicâmara	41
Imagem 14: <i>Timeline</i> de uma montagem multicâmara	41
Imagem 15: Monitor de origem numa montagem em multicâmara	42
Imagens 16 e 17: <i>Stills</i> das máscaras que realizei.....	47
Imagem 18: Planeamento de gravações Documentário <i>Em Pessoa</i>	52
Imagem 19: Anotações.....	53
Imagem 20: Montagem de material no Camarim 2.....	55
Imagem 21: <i>Backstage</i> momentos antes do concerto.....	56
Imagem 22: Planeamento Semana do Gamelão	64

INTRODUÇÃO

No âmbito do Mestrado em Cinema e Fotografia – Especialização em Cinema Documental e Experimental, propus, como trabalho final, a realização de um estágio curricular com o objetivo de desenvolver as minhas competências práticas a nível da montagem e da direção de fotografia, inserindo-me no mercado de trabalho e tendo contacto com profissionais da área. A escolha pela Fundação Casa da Música surgiu da minha proximidade com a música e do interesse pessoal em explorar o lado do cinema mais ligado a essa área.

Através do meu percurso académico e profissional fui desenvolvendo um estilo de montagem e um modo de pensar narrativas muito instigado pela música e ritmos, levando-me a questionar qual a influência da música no contexto da criação de conteúdos audiovisuais e de que forma é que esta dialoga com a imagem. Neste sentido, a Casa da Música revelou-se uma instituição de eleição para a realização do meu estágio curricular, permitindo-me ter contacto com contextos musicais e realizar projetos que explorassem o diálogo entre a música e a imagem.

A componente investigativa do presente relatório apresenta duas partes distintas. No primeiro tópico é explorada uma visão diferente acerca da música, abordando o aspeto comunicativo da mesma, assim como a forma como esta permite a expressão de emoções. Ao entender, então, a música como uma arte abstrata e complexa, exponho o cerne da ligação entre a música e a imagem, passando esta pela imagética musical. Este primeiro capítulo torna-se essencial no tecido investigativo por introduzir as perspetivas da música que procuro analisar no segundo tópico e, conseqüentemente, nos projetos em que me envolvi no decorrer do meu estágio. Assim, no segundo capítulo realizo uma investigação mais centrada no diálogo entre a música e a imagem no cinema documental, partindo de um panorama mais geral sobre a música no cinema, afunilando para a área documental. Tendo como exemplo o documentário *Baraka* (1992), é elaborada uma reflexão sobre o impacto que a música pode ter num filme documental, não o tornando menos realista.

No terceiro e último capítulo deste relatório apresento o contexto do meu estágio curricular, assim como relato a minha experiência na Casa da Música através da realização de cinco projetos centrais. Em cada um dos projetos existe um subtópico, “O

papel da escuta”, no qual reflito acerca da metodologia para a sua execução, metodologia essa que passa por ouvir primeiro e produzir depois. Por se tratar de trabalhos e iniciativas distintas, foi crucial perceber as diferentes formas de criar e receber diálogos entre a música e a imagem. O meu estágio curricular passou, então, pela montagem e pós-produção de concertos em multicâmara, documentários e vídeos para a comunicação de projetos, assim como pela sua realização, direção de fotografia e filmagem. Ao obter contacto com as diferentes vertentes do cinema documental pude aprimorar as minhas competências enquanto diretora de fotografia e editora e explorar outros aspetos que não passavam pelos meus objetivos iniciais como, por exemplo, a realização. Não obstante, o contacto com a música em todos estes projetos fez com que desenvolvesse uma metodologia de trabalho distinta, apurando a minha sensibilidade para a escuta.

Deste modo, a realização de um estágio curricular na Casa da Música revelou-se imensamente positiva, possibilitando-me o contacto com outras formas de produzir conteúdos audiovisuais e o desenvolvimento de técnicas e metodologias de trabalho que serão basilares para o meu futuro profissional.

1 A MÚSICA COMO FORMA DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO

Music is the essence of human social life because music is the purest form of communication

- Miell *et al.*, 2005, p. 57

A música é uma arte que se encontra bastante presente na vida das diferentes sociedades, povos e culturas, sendo que, ao longo da história, é possível perceber que o ser humano sempre sentiu a necessidade de procurar meios de expressão e comunicação que fossem além da linguagem verbal, nomeadamente a pintura, a dança, a música (Oliveira, 2007). Assim, a música, segundo Med, é considerada uma linguagem universal (1996 *apud* Barbosa & Gonçalves, 2015).

Apesar do conceito de música poder diferir de cultura para cultura, o ser humano cria classificações que se estendem para além do domínio do som humanamente organizado (Nettl, 2005 *apud* Mota, 2022), fazendo com que as práticas musicais tenham um impacto central na vida das pessoas, evidenciando dimensões culturais, sociais, políticas, económicas e éticas (Mota, 2022). Este facto leva a que a música tenha a capacidade de comunicar sem necessidade de palavras, podendo abarcar aspetos físicos, sociais, cognitivos ou emocionais (Miell *et al.*, 2005), apresentando-se como um manifesto cultural (Barbosa & Gonçalves, 2015).

Ao ser um veículo para a expressão de emoções, significados e intenções, a música é um canal de comunicação fundamental (Miell *et al.*, 2005). A comunicação pode ser entendida como um processo de recriar significados e partilhar experiências (Dewey, 1916 *apud* Ferm & Thorgersen, 2007), sendo também uma forma de união humana, de criação de compromissos e de conexões interativas, baseadas na disponibilidade partilhada de significados culturais (Kaden & Maes-Roopchansingh, 2013). Deste modo, segundo Fink-Jensen, cada forma de expressão é uma oportunidade específica para uma interação comunicativa (2006 *apud* Ferm & Thorgersen, 2007).

De uma perspetiva mais geral da própria comunicação, baseada no modelo formulado por Shannon e Weaver (1949 *apud* Miell *et al.*, 2005), é possível perceber a música como comunicativa através da relação que o emissor e o recetor apresentam,

assim como da transmissão de informação (Kaden & Maes-Roopchansingh, 2013). No entanto, a comunicação pela música é recreativa e interativa, sendo que o emissor (e.g. o performer) e o recetor (o ouvinte) apresentam ambos um papel ativo (Miell *et al.*, 2005). Tal acontece porque o ouvinte não se destina apenas a ouvir aquilo que lhe é transmitido, este desempenha um papel ativo na descodificação do conteúdo e do significado da mensagem, dado que a experiência musical depende da inter-relação entre a pessoa, a música e a situação (Miell *et al.*, 2005).

A música, ao ter um significado, pode comunicar algo, comunicação essa que é alcançada por meio de signos (Oliveira, 2007). Para Peirce um signo é qualquer coisa que possua qualidade, existência e carácter, atributos inerentes a todas as coisas (s.d. *apud* Oliveira, 2007). Ora, então, a música comunica pura e simplesmente significados e experiências musicais. Esta forma de comunicação é transmitida por meio de signos e recriada em sentidos, fazendo com que a música não necessite de referências externas pela sua natureza tangível (Oliveira, 2007), apresentando signos nas suas qualidades acústicas, nas suas formas de organização e na sua própria existência (Martinez, 1991). Deste modo, torna-se habitual classificar a música como uma arte abstrata.

Para existir a criação de significados é fulcral que o produto musical seja escutado, porquanto a escuta dá foco e torna-se num momento de vínculo para a origem de uma relação entre o ouvinte e a música. A escuta é, segundo Madalozzo (2014, p. 9), “fundamental para uma aproximação dos indivíduos com a arte, pois é a partir dessa ação que o estímulo sonoro é interpretado, pelo cérebro, como ‘música’”. Assim, a escuta permite a concentração e a absorção dos vários elementos e características musicais, fazendo com que o ouvinte receba a música com uma maior intensidade, envolvendo-se na mesma e criando um entendimento acerca da peça musical. Este aspeto leva a que a escuta forneça o desenvolvimento de um laço com a obra, seja esse emocional ou cognitivo, tornando-a mais significativa para quem a ouve e interpreta, alterando, deste modo, a perceção musical. A música reflete, então, sobre a sua própria essência através dos significados evidentes que se encontram nos seus signos, por exemplo, na estrutura formal, evocando emoções em quem está implicado nessa experiência (e.g. performer, ouvinte, compositor).

Indo de encontro com a teoria de Supičić (1971), a música possui um significado extramusical e tem a capacidade de se expressar. Para ser perceptível a forma como a

música se expressa, servindo mais do que um meio de comunicação, é necessário ver esta arte como algo que tem um impacto físico e comportamental capaz de produzir emoções profundas (Miell *et al.*, 2005). Por exemplo, através de algumas pesquisas realizadas no âmbito da psicologia da música, Johnny Wingstedt (2005) refere que diversos fatores estruturais da música (i.e., signos) correspondem a certas emoções humanas como o tempo, a modalidade, a presença de graves, a associação de intervalos melódicos, os fatores rítmicos. Tais associações revelam, por um lado, a universalidade da música, como também o modo como alguns códigos musicais se estabelecem em determinadas culturas.

A música pode, então, ser percebida como algo que é feito por alguém para alguém, da qual o potencial comunicativo, colocado em marcha através da escuta, revela-se um meio crucial para a interação humana como forma de expressão e desencadeador de emoções (Miell *et al.*, 2005). Colocando esta ideia em perspectiva, torna-se possível perceber o modo como a música consegue ser um meio de expressão muito forte para aqueles que encontram dificuldades em comunicar por outras formas. Tal acontece no contexto da Casa da Música, com o Serviço Educativo, que cumpre a premissa de unir as pessoas através da música, propiciando a comunicação entre os públicos, tópico que irei abordar no Capítulo 3 do presente relatório.

A expressividade da música resulta essencialmente das associações que transporta (Miell *et al.*, 2005), isto é, a música não apresenta somente um acontecimento metafórico em particular, mas sim um acontecimento genérico em que diversos elementos podem estar associados a diversos conceitos e, partindo disso, o complexo conotativo é particularizado na experiência de um indivíduo (Meyer, 1956 *apud* Miell *et al.*, 2005). Desta forma, a música é classificada, segundo Cooke, como a linguagem das emoções e dos sentimentos, atuando através de tons ao invés de conceitos (1959 *apud* Supičić, 1971). Logo, um evento musical pode expressar e evocar as emoções pelas características estruturais da música, pelas associações pessoais levadas em conta pelo ouvinte ou pela variação dos seus elementos ao longo do tempo (Juslin & Laukka, 2004).

A capacidade da música para expressar emoções pode encontrar-se dependente da sua semelhança ou relação com outras formas de comunicação, tornando-se mais fiável e simples o processo de comunicação quando existe um contexto adicional fornecido, por exemplo, pela performance (Juslin & Laukka, 2004). Através das

expressões faciais e vocais, assim como pela composição de um cenário e as cores, os intérpretes podem comunicar efetivamente emoções específicas aos ouvintes (Juslin & Laukka, 2004). Entendendo, assim, a comunicação como uma partilha de significados, torna-se possível perceber que os diferentes elementos externos que poderão fazer parte da música permitem amplificar a sua própria capacidade expressiva.

Em suma, perceber a música enquanto uma atividade comunicativa é compreender que esta tem uma função adjacente, seja essa a recriação de significados, a mera celebração de cerimónias ou eventos sociais ou até mesmo o despertar de certas emoções, sentimentos ou ideologias (Miell *et al.*, 2005). Entender a música implica reconhecer que esta interage com os outros meios de expressão, como o cinema, a pintura ou a dança, e faz parte deles, sendo a mensagem expressiva amplificada quando a música se relaciona com outros tipos de arte (Ferm & Thorgersen, 2007).

1.1 A imagética da música

A música pode ser vista como uma arte infinitamente complexa e diversificada (Godoy & Jorgensen, 2012). No contexto deste trabalho, a imagética musical, fazendo parte desta complexidade, tornou-se num aspeto estrutural no tecido da investigação.

Quando se fala de imagética musical fala-se da criação de imagens durante uma situação auditiva, estando a imagética, segundo Godoy e Jorgensen (2012), no cerne da experiência musical. Estas imagens originárias da música podem estar relacionadas com a recordação de experiências auditivas passadas ou a expectativa de experiências futuras, classificando-se como imagens contextuais que fazem parte do imaginário musical numa situação normal de audição (Godoy & Jorgensen, 2012). As imagens mentais criadas através da escuta de música são, normalmente, produto da imaginação pura e livre e, de acordo com Godoy & Jorgensen (2012), torna-se impossível, sem a imaginação, ouvir a música pela música devido ao carácter metafórico de grande parte das composições. Assim, a imagética musical por vezes tem uma relação causal com aquilo que produz o estímulo sonoro (e.g. do instrumento, do ambiente) ou com imagens de significado que carregam conotações emocionais ou associações extramusicais. No entanto, Meyer defende que a imagética musical não se restringe somente a associações ou conotações subjetivas, visto que as conceções aparentemente metafóricas da música,

têm, por exemplo, a capacidade de capturar as características da organização temporal de uma peça (1956 *apud* Godoy & Jorgensen, 2012). Tal acontece porque o ser humano, através da escuta, desenvolve uma dupla intencionalidade, conforme expõe Scruton (1997 *apud* Godoy & Jorgensen, 2012), isto é, ao experienciar música, o ouvinte toma os seus aspetos objetivos, analisando a obra como um objeto e levando em conta coisas como o ritmo, melodia, timbres. Porém, em simultâneo, o ouvinte recria significados na sua relação com essa própria música através da escuta, que o transporta para locais imaginários que podem tocar em aspetos da sua própria vida, emoções, entre outros, e, desta forma, cria imagens mentais.

De modo a entender este processo de criação de imagens através da escuta, torna-se fulcral definir que a imagem “é tudo aquilo que representa algo, por analogia ou semelhança, por figuração” (Iazzeta, 2016, p. 377), sendo natural a sua utilização na representação de outras áreas para além da visual. Igualmente, perceber que a música está repleta de signos é atentar para a competência da mesma para representar elementos não-musicais, criando-se uma ligação entre a música e a imagem, na qual é possível a reprodução de uma através da outra, sendo que o som (elemento intrínseco à música) “é sempre uma imagem porque é sempre capaz de remeter a uma qualidade figurativa” (Iazzeta, 2016, p. 391).

No livro “This is what it sounds like” (2022), Rogers e Ogas realizam um exercício de escuta, no qual o foco passa pela imagética criada através da música, colocando a questão “O que é que visualizo quando ouço música?”. Baseando-se numa pesquisa que realizaram, os autores chegaram à conclusão que as imagens idealizadas partindo da escuta de música podem passar por histórias com base na letra das músicas, realidades imaginárias, memórias autobiográficas, entre muitas outras, sendo que apenas 9% da população não visualiza imagens ao escutar música. Assim, referem que as experiências musicais procuram revelar o tipo de recompensas que o cérebro deseja, estando as imagens mentais reproduzidas durante a escuta ligadas ao sentido de identidade do ouvinte.

Existem ainda outras formas de perceber e visualizar a música, sendo, uma delas, através de cores concordantes com as notas musicais. Esta ligação de sentidos foi estudada por Newton, na qual as sete cores do arco-íris se encontram em concordância com as sete notas musicais do sistema temperado (1704 *apud* Barbosa & Gonçalves,

2015). O físico afirma que “cada nota teria uma relação de ligação, comunicando-se com uma cor referente na escala” (1704 *apud* Barbosa & Gonçalves, 2015, s/p). Por conseguinte, a frequência das cores e dos sons tem por base uma lei que corresponde à harmonia geral (Iacomelli, 2006 *apud* Barbosa & Gonçalves, 2015).

A imagética musical passa, desta forma, pela capacidade mental do ser humano visualizar os sons musicais, recordando, experienciando ou idealizando imagens, cores ou, até mesmo, situações com base na escuta, estando intimamente ligada tanto à memória e à percepção, como também à investigação em sinestesia e à semiótica (Godoy & Jorgensen, 2012).

2 O DIÁLOGO ENTRE A MÚSICA E A IMAGEM NO CINEMA DOCUMENTAL

Music may make the world go round, but it also makes documentaries that represent this world come alive in compelling, memorable ways.

- Nichols, 2014 *apud* Rogers, 2015, p. XI

A música é utilizada como um elemento de expressão pelas diversas formas de arte, nomeadamente pelo cinema, no qual é possível observar, através da sua evolução, o estreitamento da ligação entre a imagem e o som (Baptista, 2007). Desde o início da era da imagem em movimento que a música se revelou crucial para refinar a visualização dos primeiros filmes mudos (Kulezic-Wilson, 2015), fosse pela praticidade de encobrir o som da máquina de projeção (Irving, 1949 *apud* Sell, 2017) ou pelo acompanhamento dos efeitos visuais, revelando as suas funções semióticas na narrativa (Baptista, 2007).

Assim, os filmes mudos, antes da introdução do som gravado em 1926, eram acompanhados por orquestras, órgãos ou pianos (Bordwell & Thompson, 2008), sendo que a origem da relação simbiótica entre a música e a imagem se prendeu com a obrigatoriedade da existência de um piano nas salas de cinema (Kulezic-Wilson, 2015). Segundo Carrasco e Chaves (2012), o cinema é, então, o resultado da soma dos sentidos, a visão e a audição, que trabalham juntos para construir algo uno.

The relationship between the auditory and visual components in cinema is both active and dynamic, affording a multiplicity of possible relations that can evolve – sometimes dramatically – as the narrative unfolds

(Lipscomb & Tolchinsky, 2005, s/p).

Neste sentido, e partindo da teoria da *sincronização dos sentidos* de Sergei Eisenstein, na qual é defendida a criação de uma correspondência audiovisual formada pela música e a imagem (Alvim 2017), é possível afirmar que estes dois elementos dialogam entre si “(...) *like strangers who make acquaintance on a journey and afterwards cannot separate.*” (Bresson *apud* Chion, 1994, p. 17). Considerando que um diálogo, numa definição mais abstrata, consiste numa atividade conjunta e intencional

cujos parceiros detêm um objetivo que influencia a natureza da interação, objetivo esse subordinado ao propósito coletivo (Macagno, 2000), torna-se evidente que o cruzamento entre a música e a imagem para a criação de um filme é um diálogo constante que permite o alcance de um produto final singular, sendo que, no cinema, como defende Baptista (2007, p. 42) “a associação entre imagem e música é suficiente”.

Este diálogo entre a música e a imagem no cinema apresenta diversas nuances, uma vez que a música, além de acompanhar a imagem, adquire também diversas funcionalidades, sejam essas estruturais, narrativas, temporais ou emotivas. No livro “Audio-Vision: Sound on Screen” (1994), o compositor e crítico de cinema, Michel Chion refere que muitos teóricos relegam o som para um plano inferior. Porém, em contraposição, este autor defende que os projetos audiovisuais não se prendem apenas ao olhar porque ao visualizar, por exemplo, um filme, o espectador está exposto à sua banda sonora que automaticamente influencia a sua perspectiva sobre aquilo que vê, “*We never see the same thing when we also hear; we don’t hear the same thing when we see as well*” (p. XXVI). Deste modo, a qualidade que o som e, conseqüentemente, a música leva à imagem é largamente apreciada também em termos visuais e é algo cuidadosamente pensado pelo cineasta (Murch, 1994 *apud* Chion, 1994), ou seja, associar uma música a uma determinada cena irá definir a forma como o espectador a irá interpretar, portanto, “*the better the sound, the better the image*” (Murch, 1994 *apud* Chion, 1994, p. VIII).

Em termos estruturais e narrativos, a música desempenha um papel crucial ao construir sentidos de unidade e continuidade (Maia, 2012). Segundo Annabel Cohen (1998), a música tem o poder de unificar elementos multimídia de diversas origens numa narrativa coesa, facilitando o acompanhamento e a coerência da história. A própria estrutura da música permite que exista uma conexão entre cenas e a criação de “arcos narrativos”, sendo como um guia de continuidade de um tema e uma “linha de referência para o fluxo narrativo” (Baptista, 2007, p. 134). Ao possuir, como supramencionado, funções semióticas na narrativa, a música é igualmente uma ferramenta que auxilia na construção de cenários históricos e geográficos, na definição e identificação de personagens e na qualificação de ações (Baptista, 2007). Adicionalmente, a influência da abordagem musical estendeu-se pelas diversas vertentes do cinema e, de certo modo, a música cedeu a sua autonomia ao conferir ao filme uma sensação de continuidade

temporal, cumprindo as suas funções narrativas afetivas. Como resultado, a música, ao invés de servir como um mero adereço, torna-se um alvo de inspiração durante todos os processos de uma produção cinematográfica, seja na definição de um local ou ambiente, na estruturação de um filme, na encenação de cenas e na pós-produção de sequências, definindo o ritmo de montagem (Kulezic-Wilson, 2015).

While music is certainly utilized to convey emotions or moods, it is also capable of bringing unity and continuity to the storytelling, actually shaping the narrative itself

(Green, 2010 *apud* Sell, 2017, p. 17).

No que toca ao aspeto temporal de um filme, a música, por ser o som organizado no tempo, vai permitir que os diferentes elementos da narrativa se agreguem numa direção, isto é, o cérebro do espetador irá seguir os eventos de uma forma lógica e estruturada, dando sentido às imagens (Baptista, 2007). Para além disso, os tempos de uma sequência cinematográfica são estruturados pela música, seja através das suas pulsações rítmicas ou do fenómeno de espera, que é um reflexo da cadência (Baptista, 2007). Assim, o estabelecimento de padrões no emprego da música, dos efeitos sonoros e dos silêncios com a junção da sua manipulação, faz com que um filme transmita sensações subjetivas temporais, seja de aceleração ou abrandamento das sequências (Lipscomb & Tolchinsky, 2005), tal como consegue transformar a sensação do tempo real mais longa ou curta, dependendo do modo como é utilizada a música, “*Music can readily convey pace*” (Lipscomb & Tolchinsky, 2005, s/p). No seguimento destas ideias, o conceito de *valor acrescentado*, proposto por Chion (1994), que se refere ao valor expressivo e informativo com que o som enriquece uma imagem, revela-se essencial por abordar a perceção da passagem do tempo numa imagem, sobre a qual o som exerce uma influência notória por ter o poder de a temporalizar. Neste sentido, a temporalidade do som, assim como da música, mistura-se com a temporalidade da imagem, animando-a e transmitindo-lhe um ritmo mais ou menos acelerado ou contido. A música também se torna crucial quando o objetivo do cineasta passa por congelar um momento, ou seja, este elemento permite a criação da sensação de imobilização temporal, da mesma forma que condiciona a perceção do espetador através da criação de cadências (Chion, 1994).

Não obstante, esta questão temporal encontra-se intimamente ligada à espacial, uma vez que a música serve para transmitir uma ideia de continuidade de tempo e espaço num filme. Citado por Chad Sell (2017), os autores Buhler, Neumeyer e Deemer apresentam as diferentes formas das quais a música consegue orientar temporal e espacialmente o espetador, seja pela utilização de uma música inicial e de uma música de transição. A música inicial permite facilitar a introdução no mundo do filme, enquanto a música de transição pode fornecer contexto e associação entre diferentes cenas, assim como permite familiarizar o espetador com as cenas que se precedem, sem causar estranheza ou corte na narrativa. A música através de escalas, tons ou ritmos, também tem a capacidade de estabelecer o lugar e manter a sensação de espaço no cenário fílmico (Rothbart, 2013 *apud* Sell, 2017).

(...) since rhythm, movement and time in film are part of an audio-visual texture which is defined by the presence of sound and music as much as by the content of the images, music and film can be viewed as partners in a relationship that can be explored in both analogous as well as interactive terms

(Kulezic-Wilson, 2015, p. 4).

Contudo, o diálogo entre a música e a imagem no cinema não se prende apenas com questões formais, porquanto as peças musicais, além de endereçarem a épocas ou situações, também induzem diversos sentimentos e emoções, como a alegria, a tristeza, a euforia ou a melancolia. Este aspeto da música agregado às figurações melódicas e a situações narrativas provocam emoções específicas no público, acrescentando uma outra dimensão ao cinema (Baptista, 2007). O som musical, referido por Lipscomb e Tolchinsky (2005), proporciona pistas sobre como a narrativa deve ser entendida, sendo o papel da música reforçado pelo nível de ambiguidade intrínseco à cena visual. Como Gorbman indica, a música tem como funcionalidade envolver emocionalmente o espetador, servindo como um significante de emoção (1987). Concordante com esta teoria, Chion (1994) apresenta duas formas pela qual a música no cinema cria uma emoção específica que se relaciona com o que é apresentado no ecrã. A primeira é a *música empática* que, ao assumir o tom, o ritmo e o discurso da cena, participa em códigos culturais, transmitindo os sentimentos demonstrados no filme. A segunda é a

música anempática que revela uma indiferença evidente relativamente à situação observada. A utilização desta justaposição da música com a cena tem o intuito de intensificar a narrativa, reforçando a emoção individual tanto da personagem como do espectador. A música tem, portanto, o poder de simbolizar um filme, atuando como um veículo de expressão, exprimindo o metafísico em relação a tudo o que é físico no mundo (Schopenhauer 1969 *apud* Kulezic-Wilson, 2015).

Music and sound can reinforce or alter the perceived level of energy at a given point in a film and/or the overall perceived energy level of the film

(Lipscomb & Tolchinsky, 2005, s/p).

Por conseguinte, o cinema ao usufruir das propriedades da música, assim como do seu potencial sugestivo, consegue apresentar ao espectador narrativas únicas com significados próprios (Baptista, 2007). Aliás, a música possui a habilidade de transmitir a perspetiva geral de um filme ou uma mensagem específica (Lipscomb & Tolchinsky, 2005). Desta forma, a música não só comunica o estado de espírito geral e a representação e desenvolvimento das personagens, como também estabelece um sentido de ordem (Lipscomb & Tolchinsky, 2005), fornecendo um pilar para a construção teatral de uma cena que culmina com um sentido de finalidade (Prendergast, 1992 *apud* Lipscomb & Tolchinsky, 2005). Como defende Rogers “(...) *well placed music can draw out a narrative, highlight the aesthetic strands between scenes, focus attention on one thing to the exclusion of others and help promote intense aesthetic bonding with certain characters or themes. Whether music is concealing editing cuts, or heightening emotion, however, its main role is to remove an audience from the auditorium and transport them into the heart of the story*” (2015, p. 7).

Apesar deste diálogo entre a música e a imagem se encontrar bastante presente no cinema, especialmente no de ficção, o objeto de enfoque deste relatório passa pelo cinema documental. A questão da música na área documental é relativamente controversa, considerando que, segundo muitos realizadores, a música não tem qualquer papel no documentário e poderá diminuir o realismo e a veracidade da narrativa (Rogers, 2015). Porém, Bill Nichols (2014 *apud* Rogers, 2015) considera que o documentário não é uma reprodução da realidade, mas sim uma representação do mundo que já ocupamos

e, deste modo, o produto documental deve ser construído da mesma forma que o mundo que conhecemos e partilhamos (Nichols, 1991). Partindo desta ideologia e tendo como complemento o prefácio escrito por Nichols no livro “Music and Sound in Documentary Film” (2015), é possível determinar a importância que a música adquire no espectro documental, sendo que o autor refere “*I know firsthand how important music is to documentary*”. Neste sentido, ao considerar que o documentário apresenta factos e argumentos, a música pode servir como um complemento valioso, seja por veicular informações às imagens, por dar uma maior intensidade ao argumento ou por trazer uma maior envolvimento do público com a narrativa, aumentando a atenção para com o filme (Nichols 2014 *apud* Rogers, 2015).

A música desempenha, então, um papel fundamental na construção e na reflexão de narrativas, enriquecendo a experiência do espectador ao proporcionar uma maior compreensão sobre o que é estar num determinado tempo ou espaço, numa determinada situação ou a enfrentar um determinado desafio (Nichols 2014 *apud* Rogers, 2015). Estas potencialidades da música são imensamente exploradas na área documental, uma vez que, segundo Nichols, os documentários que apresentam um maior destaque são aqueles que conseguem captar a essência de uma realidade através de uma sensação vívida, provocando uma reflexão sobre o mundo tendo por base uma determinada perspectiva (2014 *apud* Rogers, 2015). Assim, a música torna-se parte integrante do entendimento que o ser humano tem sobre o que é ser, viver, agir, perceber e sonhar, fazendo parte do tecido narrativo de um documentário, o que permite o enriquecimento da experiência sensorial do público e a resignificação das imagens, que ficam mais emocionais e intemporais (Nichols 2014 *apud* Rogers, 2015). Ainda na era do cinema mudo, o documental lograva daquilo que a música poderia oferecer, fosse através do uso simbólico do som, da utilização de *leitmotifs* para associar diferentes temas ou acentuar situações, da evocação sensorial por intermédio do timbre, variações de velocidade ou textura musical, ou até mesmo da criação de apontamentos na narrativa (Carrasco & Chaves, 2012).

Na área documental, um dos aspetos cruciais passa pela expectativa do público, uma vez que o espectador pretende obter uma representação verdadeira de acontecimentos reais e, desta forma, influencia na determinação dos elementos seleccionados para a construção da narrativa, especialmente quando se trata da banda

sonora (Murray, 2010). Porém, a percepção de realismo documental aplica-se de formas distintas aos elementos da imagem e do som, ou seja, o espectador atenta mais à veracidade das imagens, fazendo com que a música seja utilizada para sustentar a legitimidade das mesmas (Batcho, 2005 *apud* Murray, 2010). Nesta perspetiva, os sinais auditivos são explorados de modo a transmitirem uma mensagem e a comunicarem com o público, acrescentando valor estético e reforçando a narrativa incorporada nos sinais visuais (Ngong, 2020). O facto de o documentário ser, essencialmente, um género educativo, informativo e de divulgação faz com que exista uma maior exigência no que concerne a atenção do espectador (Ngong, 2020). A música, por ajudar na condução da narrativa e na criação de significados torna-se essencial, auxiliando na captação da atenção do público, envolvendo-o com a temática do filme e com as suas narrativas (Ngong, 2020).

Looking at some of the most popular and successful documentaries, music typically plays a subtle yet crucial role

(Ngong, 2020, p. 177).

Assim sendo, a emoção, a persuasão rítmica e as referências históricas tornam uma narrativa mais convincente e permitem a utilização do som de um modo mais criativo (Rogers, 2015), proporcionando que a música confira nuances emocionais à narrativa de um documentário, na mesma dimensão que atribui ao cinema de ficção (Ramos, 2008 *apud* Maia, 2012). Através da revisão bibliográfica torna-se evidente que a música adquire as mesmas funcionalidades em todos os géneros cinematográficos, servindo como um complemento valioso e dialogando de diferentes formas com a imagem, diálogo esse que permite, essencialmente, a intensificação de uma narrativa e a organização estrutural de um filme.

Analisando a filmografia, o documentário *Baraka* (Fricke, 1992) revela-se um exemplo perfeito para o tecido investigativo do presente relatório, uma vez que a narrativa é contada através da música e é possível presenciar um forte diálogo entre a música e a imagem no cinema documental. Este filme é uma cascata visual e sonora que pinta a interconexão do ser humano com a Natureza, com a utilização somente de imagem, música e sons. Sem recorrer a qualquer palavra, Ron Fricke mostra diferentes realidades em torno do globo, enfatizando o poder da natureza e tudo aquilo que a rodeia,

num ciclo que termina como começou. O espetador fica imerso na realidade que está a ser apresentada através da música, é ela que dá foco à imagem e, conseqüentemente, localiza o espaço, o acontecimento ou a situação. Assim, a música é o que permite que a narrativa tenha um impacto tão forte e o que capta a atenção do público. Um exemplo de como a música permite situar o espetador trata-se do momento em que o ritmo musical frenético concorda com a agitação dos carros, da fábrica, dos transportes públicos, ou seja, da vida urbana. Neste momento é transbordada a ânsia do dia-a-dia na cidade, algo que altera a percepção do tempo do espetador, uma vez que dá uma sensação de que aquela sequência é eterna, causando um certo desconforto; este aspeto assemelha-se à própria sensação de quem vive uma vida urbana: o dia parece que nunca mais acaba devido à sua agitação. Estas reflexões e percepções de realidade só se tornam possíveis devido à música, aspeto que se torna totalmente indissociável da narrativa de todo este filme. Ao existirem, então, momentos em que a música, por si só, consegue situar o espetador no espaço, na cultura e no ambiente, evidencia o impacto que uma composição musical pode ter num documentário, mostrando que esta não precisa de ser síncrona com a imagem para que o produto documental transmita realismo e veracidade. Para além disso, através deste documentário torna-se evidente a universalidade da música, isto é, se o espetador, durante a sua visualização, fechar os olhos, consegue perceber o contexto cultural em que se insere aquela música, assim como consegue ter noção do tipo de situação que está a ocorrer. Este facto prova que a música, independentemente dos códigos culturais, é um fenómeno universal.

[t]he centrality of argument gives the soundtrack particular importance in documentary... most documentaries still turn to the soundtrack to carry much of the general import of their abstract argument

(Nichols 1992 *apud* Rogers, 2015, p. 7)

2.1 A música como idealização para a montagem

Editing is change. It is transformation. Editing changes two shots into a juxtaposition. It changes movement into rhythm. Editing is the skill that transforms any mass of material into a coherent story.

- (Pearlman, 2015, p. IX)

A montagem tem a capacidade de influenciar diretamente o modo como uma mensagem cinematográfica é percebida pelo público, construindo os significados da narrativa (Harwood, 1998). Tal não se limita aos cortes da imagem ou do som. A montagem passa por conectar todos os elementos da estrutura narrativa, seja o argumento, as vozes, os ruídos ou a música (Schneider, 2012), transformando-os em sucessões de pedaços de tempo e espaço (Burch, 1992 *apud* Schneider, 2012). Deste modo, Pearlman (2015) coloca em questão como um editor toma as decisões sobre onde e quando realizar um corte de forma a modelar o ritmo de um filme e a criar a narrativa, uma vez que as relações rítmicas e gráficas encontram-se presentes na montagem de qualquer filme (Bordwell & Thompson, 2008). Ao deterem intrinsecamente o conhecimento dos ritmos que os rodeiam, os editores conseguem desenvolver uma intuição rítmica, intuição essa que é aprimorada através da experiência (Pearlman, 2015), sendo que, segundo Murch, os ritmos do mundo e os ritmos do corpo interlaçam-se com as competências de montagem e edição (s.d. *apud* Pearlman, 2015).

O ritmo é o que conduz o espectador ao longo de todo o filme, dominando a sua resposta emocional que transita da intensidade à sonolência, dependendo se o ritmo de montagem é acelerado ou lento (Carvalho, 2008). Assim, existem indicações específicas nas imagens e nos sons que levam a possibilidades rítmicas da narrativa (Pearlman, 2015). Este ritmo cinematográfico não deriva somente da montagem; o movimento da cena, a posição e os movimentos da câmara, assim como o ritmo do som ou da música auxiliam nesta construção do ritmo de montagem (Bordwell & Thompson, 2008), existindo um potencial acrescido de possibilidades de interação entre os diferentes tipos de ritmo (Baptista, 2007).

A percepção de ritmo no movimento, especialmente, do som é bastante influenciada pela música. Numa análise a entrevistas realizadas a editores, mencionada

por Pearlman (2015) no seu livro “Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing”, torna-se notória a contribuição da experiência musical dos entrevistados, dado que ativou, de forma específica e consciente, a intuição rítmica, ajudando a criar uma visão mais ativa e meticulosa sobre os ritmos do mundo e, conseqüentemente, do cinema. “*Music is an intentionally formed instance of rhythm, but knowledge of music has developed these editors’ capacity to perceive any rhythm*” (Pearlman, 2015, p. 16). Neste sentido, a música é uma fonte de linguagem e ideias para abordar o ritmo de montagem, estando rodeada de possibilidades narrativas e reunindo relações significativas com a imagem (Pearlman, 2015).

Assim, e partindo da premissa de que existem diversas metodologias de montagem, a música poderá ser um elemento indispensável para a idealização de narrativas e a criação de ritmos cinematográficos, dando forma ao discurso do filme. A música possui a potencialidade de servir de base para a realização dos cortes das imagens, dos tempos dos discursos e da duração de um plano, ou seja, o fluxo musical poderá definir o modo como um editor vê as imagens e realiza a seleção e organização das mesmas. Este método de construção de ritmos pode não partir de uma música presente no filme, mas, decerto, tem uma influência musical. Como refere Pearlman (2015), alguns editores ouvem o movimento do filme como se fosse uma canção e, fundamentando a ideia de que a música possui uma imagética, seja através da criação mental de imagens, cores ou texturas, é possível entender o impacto que a mesma adquire na estruturação de uma montagem cinematográfica. O ritmo da música auxilia na sincronização da mesma com as cenas e, mesmo sendo música composta especificamente para um filme ou não, poderá servir como uma base de criação de padrões que se estendem ao longo da narrativa (Bordwell & Thompson, 2008).

Este princípio da importância da música para a idealização de narrativas foi algo que coloquei em prática ao longo do meu estágio curricular na Casa da Música através da montagem e pós-produção de documentários e outros projetos audiovisuais. Do mesmo modo, exploro a ideia da música enquanto uma forma de comunicação e expressão, tendo realizado um projeto que aborda a importância da música para comunicar com afasia, e o conceito da escuta enquanto metodologia, uma vez que somente a partir da escuta é que se torna possível atribuir significados às peças musicais. Partindo destes princípios que explorei no tecido investigativo do presente relatório, crio,

em todos os meus projetos, um constante diálogo entre a música e a imagem. Irei, no capítulo que se segue, abordar o trabalho de estágio, assim como irei explorar, em cada um dos projetos, o papel da escuta, destacando o impacto do vínculo entre a música e a imagem.

3 ESTÁGIO CURRICULAR NA FUNDAÇÃO CASA DA MÚSICA

3.1 Caracterização da instituição

A Casa da Música, idealizada pelo arquiteto Rem Koolhaas, foi fundada com o propósito de ser uma casa para todas as músicas, sendo o primeiro edifício do país exclusivamente dedicado à Música, tanto no domínio de apresentação e lazer público, como na área da formação artística e de criação, apresentando um amplo campo de atuação (Casa da Música, s.d.). Criada com o objetivo de assinalar o ano em que a cidade do Porto foi considerada Capital Europeia da Cultura, a Casa da Música foi inaugurada em abril de 2005. O seu projeto foi definido ainda em 1999, resultado de um concurso internacional de arquitetura.

Centrada na música, a fundação preocupa-se tanto com a divulgação pública desta arte, como com a criação e educação artística e criativa, acolhendo diversos projetos musicais, indo mais além da mera exibição de espetáculos. Oferece, desta forma, uma plataforma cultural que reúne a arte, o conhecimento e a formação, permitindo a criação de novas propostas e oportunidades de comunicação e expressão através da música. Os projetos artísticos e educativos da Casa da Música assumem uma dinamização do meio musical a nível nacional e internacional (Vasconcelos, 2010).

A equipa da fundação divide-se em sete departamentos e, dentro da temática da educação, a Casa da Música projeta-se bastante no departamento de Direção Artística e de Educação que abrange as orquestras residentes, o Remix Ensemble, o Coro, o Serviço Educativo. Daí surge o departamento de Produção Técnica - Vídeo onde realizei o meu estágio curricular.

3.2 Objetivos do estágio

No decorrer do estágio na Casa da Música estive envolvida em diferentes projetos que me permitiram ter contacto com diversas vertentes do cinema e audiovisual: realização, direção de fotografia, montagem e pós-produção. O meu objetivo inicial passava por desenvolver as minhas capacidades enquanto diretora de fotografia e editora, interligando a minha paixão pelo cinema com meu gosto pela música, aprimorando a minha escuta e enriquecendo a minha técnica de trabalho no que concerne à produção de projetos audiovisuais com fortes influências musicais.

Neste sentido, com o intuito de aprender mais sobre música e a realizar a pós-produção de projetos intrinsecamente musicais, propus-me a montar concertos em multicâmara, algo totalmente novo para mim e que me permitiu ter contacto com as diferentes características da música, essencialmente, da música clássica e de orquestra. Na mesma linha metodológica, também me propus a realizar a pós-produção de um *Remix Chamber* que, pela sua vertente menos convencional, me permitiu ter uma visão musical e estética desafiadora. Não descurando o foco pelo cinema documental, tive ainda a oportunidade de integrar projetos que me abriram novos horizontes em termos de criação de narrativas, assim como pude contar diversas histórias e ter contacto com realidades distintas através da produção de documentários e de pequenos vídeos para a comunicação.

Nos primeiros meses de estágio o meu orientador foi o Ricardo Sacramento que, por motivos superiores, teve de tirar uma licença de trabalho, levando-me a requerer a alteração de tutor. Deste modo, tive a oportunidade de trabalhar com a Margarida Garcia que auxiliou o meu trabalho de março a maio. Consegui adaptar-me rapidamente a esta mudança, permitindo-me ter contacto com abordagens distintas e aprender novas técnicas de trabalho. Além disso, pude igualmente desenvolver as minhas capacidades de flexibilidade e adaptação, algo crucial para crescer enquanto futura profissional.

De 20 de novembro de 2023 a 31 de maio de 2024, através da produção de cinco projetos centrais, consegui ter contacto com todas as áreas que pretendia inicialmente, descobrindo novas formas de criar narrativas, diferentes estilos de montagem e, até mesmo, novas metodologias de trabalho. Tendo a música como cerne, consegui expandir a minha sensibilidade musical e auditiva e manifestá-la num projeto documental.

3.3 Projetos desenvolvidos

3.3.1 Documentário *Remix Ensemble Summer Academy*

O Documentário *Remix Ensemble Summer Academy* foi um projeto idealizado pelo Ricardo Sacramento com o intuito de dar uma maior visibilidade ao Remix Ensemble da Casa da Música, assim como lançar a nova parceria do grupo residente com a Fundação La Caixa. Partindo de gravações realizadas ao longo da Academia de Verão do Remix Ensemble 2023, foi idealizada uma narrativa para dar vida a este documentário. É de salientar que as imagens foram captadas com o propósito de integrarem vídeos para as redes sociais, porém, devido à grande quantidade de *footage* que existia, foi proposta a realização do documentário. De novembro a fevereiro fiquei responsável pela montagem e pós-produção deste projeto, sendo orientada pelo Ricardo Sacramento.

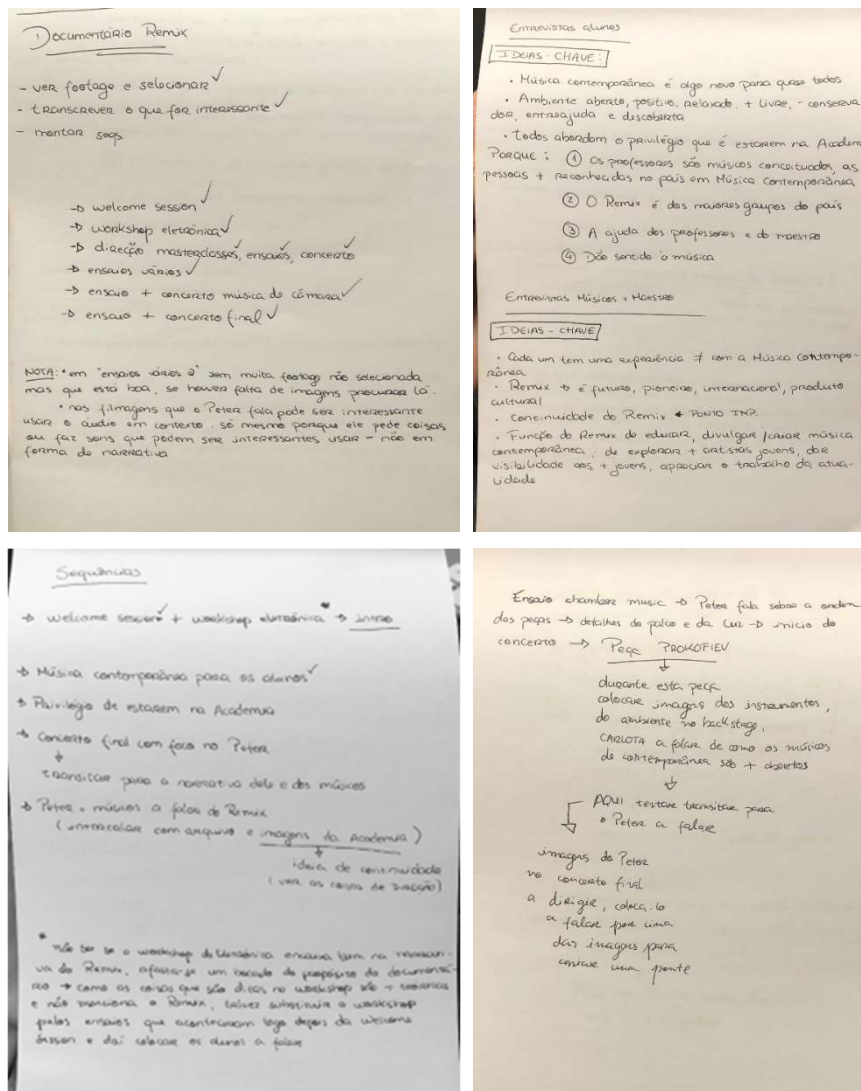
O primeiro passo para arrancar com o projeto foi a realização de uma conversa com o maestro do Remix Ensemble, Peter Rundel, que selecionou alguns momentos musicais decorridos na Academia. Como os conteúdos da Casa da Música vivem muito da música, este primeiro passo foi crucial para perceber as mensagens e narrativas de cada peça musical, servindo de base para o restante processo criativo.

Como foi a primeira vez que tive contacto com os conteúdos a integrar no documentário, o processo de pós-produção foi demorado, tendo sido necessária uma análise cuidada das peças musicais, das imagens e das entrevistas, ou seja, precisei de ver e ouvir todos os conteúdos na sua totalidade diversas vezes, transcrevendo os momentos de diálogo e entrevista e tomando apontamentos de todas as mensagens que poderiam ser transmitidas através da música e da imagem. De seguida, foi necessário perceber qual seria a mensagem principal a comunicar e qual a melhor forma de contar a história. Para tal, reuni com o Ricardo Sacramento de modo a entender o objetivo do projeto, tendo em conta que, nos moldes que estava gravado, poderia ter tomado um rumo completamente diferente. Assim, ao invés de se tratar somente de um projeto sobre na Academia, o documentário explora uma narrativa mais próxima do Remix Ensemble e da sua relevância no âmbito da música contemporânea.

Partindo deste foco, iniciei o processo de pós-produção com a visualização e transcrição das entrevistas, para que se tornasse mais simples a criação da narrativa na sua totalidade. Realizei também uma seleção das entrevistas, assim como criei sequências narrativas somente com as mesmas, um método que me ajudou bastante na idealização do documentário.

O próximo passo foi ver toda a *footage* que tinha disponível e realizar uma separação da mesma. Esta seleção foi feita tendo em mente os momentos musicais escolhidos pelo Peter Rundel e, desse modo, efetuei os cortes dos planos a pensar em ritmos e movimentos.

Após visualizar e selecionar todo o material disponível, analisei as ideias-chave comuns a todas as entrevistas e comecei a idealizar opções narrativas (Imagens 1, 2, 3 e 4).



Imagens 1, 2, 3 e 4: *Brainstorm*

Uma vez que a Academia foi comunicada nas redes sociais durante o verão, já existiam sequências montadas de momentos específicos da mesma, servindo como um suporte para o início da montagem do documentário. A minha ideia inicial era criar uma sequência narrativa temporal da Academia, utilizando essas sequências já feitas, e, depois, introduzir o Remix Ensemble, focando nas histórias e experiências dos músicos. Deste modo, fui montando o documentário por partes, selecionando momentos musicais para cada sequência, com a intenção da música se interligar com o ambiente retratado.

Porém, a narrativa foi sofrendo alterações à medida que fui recebendo *feedback*, sendo que o Ricardo Sacramento me pediu para desconstruir a sequência temporal de forma a criar uma maior curiosidade ao espectador sobre o que seria o documentário. Este processo foi crucial, não só para a criação da narrativa, mas também para o meu processo criativo, porque me permitiu dar mais asas à imaginação, desprendendo-me da ideia de que os conteúdos da Casa da Música têm de ser necessariamente mais “formais” e corporativos.

Por conseguinte, a narrativa do documentário iniciou-se com um momento de ensaio, em que Peter Rundel dá indicações acerca da ordem das peças que vão ser tocadas em concerto, seguindo-se de imagens de montagem e preparação do mesmo. O espectador é surpreendido através da apresentação de um excerto do concerto sucedido de imagens de *backstage* em que os músicos se preparam para entrar em palco, sendo invertida a ordem “lógica” dos acontecimentos. O maestro entra em palco para dar início ao espetáculo e a sequência é novamente cortada através da introdução de momentos de ensaio intercalados com narração de alunos que falam sobre a música contemporânea. Neste período narrativo assiste-se à intensificação dos ensaios, que passam das salas de ensaio para a sala de espetáculo, criando um sentimento de ansiedade e de querer ver mais. O clímax é atingido quando o espectador é transportado para o *backstage* e ouve as instruções do maestro sobre a entrada em palco. A agitação do *backstage* contrasta com a imagem seguinte da sala vazia com Peter Rundel a entrar, sozinho, em palco. Esta transição foi realizada com o intuito de introduzir a personagem e dar-lhe um maior destaque pelo que, nos minutos seguintes, é conhecida a história do maestro e criada a ligação com o Remix Ensemble da Casa da Música.

No decorrer do documentário procurei intercalar os diversos momentos da Academia, como, por exemplo, a *Welcome Session*, o *Workshop* de eletrónica e os

concertos, com imagens de arquivo do Remix Ensemble e a narração, pelo que o produto final resultou num projeto que aborda a importância que a música contemporânea desempenha na nossa sociedade e de como este grupo residente na Casa da Música consegue transpor essa mensagem e passar o legado para as novas gerações. Existem alguns momentos-chave ao longo do projeto que ajudam a intensificar essa mensagem, nomeadamente quando Peter Rundel refere que trabalhar em ensemble “Foi como se tivesse encontrado algo que sempre procurei. Não foi só pela música contemporânea, mas pela forma de estarmos juntos, a forma de trabalhar”. Esta passagem é seguida por imagens de um concerto do Remix Ensemble em que o maestro se encontra a tocar junto dos músicos, ao invés de dirigir, evidenciando a metodologia de trabalho dele e o modo como ele procura estar com as pessoas.

Conforme o documentário foi ganhando corpo, percebi que estavam em falta imagens dos músicos do Remix Ensemble, algo que considerei determinante para o rumo da narrativa e para a intensificação da importância do grupo. Aproveitando a atuação de dois solistas do Remix Ensemble no *Porto Electronic Music Symposium* (PEMS), a 16 de dezembro fui gravar o ensaio, captando imagens mais de detalhe dos instrumentos, das partituras e dos músicos (Imagens 5, 6, 7 e 8). Para tal, utilizei uma Canon C100 com as objetivas CARL ZEISS Planar T+ 50mm f/1.4 ZE Canon e Canon EF-S 17-55mm f/2.8.



Imagens 5, 6, 7 e 8: *Stills* das imagens que captei

No final da 5ª semana de estágio a montagem do documentário ficou fechada, tendo iniciado a correção de cor do mesmo. Este processo foi bastante desafiante tendo em conta que foi a primeira vez que fiquei encarregue de fazer a correção de cor de um documentário. Por conseguinte, comecei por balançar a cor das câmaras, uma vez que as gravações foram realizadas com 3 câmaras diferentes, das quais uma não tinha o Perfil LOG, não existindo, portanto, uma coesão entre as imagens a nível de cor. É de salientar que, juntamente com o Ricardo Sacramento, optei por realizar uma correção de cor organizada pelos diferentes espaços e situações, por exemplo, quando existem imagens de ensaios na Sala Suggia a cor é mais fria, em tons de azul (Imagem 9), e quando existem imagens na Sala 2 a cor é mais quente, evidenciando o vermelho das paredes (Imagem 10). Tal acontece porque pretendemos destacar a luz dos espaços que vai sendo alterada conforme os momentos, ou seja, se for um momento de ensaio geral a iluminação é mais próxima à luz de espetáculo (Imagem 11), mas se for um momento de ensaio, em que o maestro está a dar indicações, está a luz de sala ligada (Imagem 12).



Imagem 9: Cor Sala Suggia



Imagem 10: Cor Sala 2



Imagem 11: Cor com iluminação de espetáculo



Imagem 12: Cor com iluminação de sala

Após conseguir ter as imagens mais próximas umas das outras em termos de cor, eu e o Ricardo Sacramento fizemos algumas melhorias de modo a dar mais vida ao projeto. Posso afirmar que esta tarefa foi a mais exigente de todo o processo de pós-produção porque foi realizada muito minuciosamente. Requereu uma comparação ao detalhe dos planos dos diferentes espaços e das diferentes câmaras, tendo sempre em atenção o tipo de iluminação utilizado, sendo procurada a criação de uma harmonia ao longo de todo o documentário.

No início de janeiro o documentário tinha 30 minutos, sendo-me pedida a sua redução para 20 minutos. Assim, tive novamente de alterar a montagem do documentário. Aquando aprovada a montagem final, fiz a organização dos áudios por faixas, dividindo o som ambiente, a voz e a música, de modo a facilitar o trabalho da Sara Machado, responsável pela pós-produção do áudio. Este processo não foi muito demorado e, rapidamente, voltei ao tratamento da cor, para que, tanto a imagem como o som, estivessem finalizados mais ou menos no mesmo período.

Dada por terminada a montagem e a correção de cor do documentário, procedi à realização de um *teaser* para a comunicação nas redes sociais da Casa da Música. O meu objetivo passou por mostrar um pouco daquilo que acontece antes de um concerto, introduzindo o documentário com o fecho das portas do *backstage*, de forma a provocar um maior interesse por parte do espetador.

A última fase na pós-produção deste projeto passou pela realização dos grafismos e da legendagem em português e inglês. Os conteúdos da Casa da Música possuem uma identidade visual, pelo que foi necessário guiar-me pela mesma, utilizando *templates* já desenhados para oráculos e créditos, facilitando e agilizando este processo. No que toca à legendagem, precisei de fazer uma transcrição do documentário que foi enviada para a equipa de produção e de comunicação para revisão, correção e tradução. Posteriormente, foi necessário colocar o texto já corrigido e traduzido em formato de legendas e sincronizar com o projeto.

Na generalidade, a montagem e pós-produção deste documentário foi um enorme desafio que me ajudou a aprimorar as minhas competências enquanto editora. Sinto que aprendi e cresci bastante profissionalmente, uma vez que fui orientada por pessoas com um cunho profissional elevado, assim como me envolvi de braços abertos neste projeto. Na minha perspetiva, o cinema documental tem como máxima levar

histórias às pessoas e, para que esta seja genuína, é necessário que a equipa envolvida na produção de um documentário acredite na sua narrativa e se sinta próxima dela. Assim, posso afirmar que com este projeto não só criei uma conexão com a narrativa, como também aprendi muito sobre música, especialmente música contemporânea, o que me permitiu ver o mundo musical de uma forma diferente, ajudando-me a compreender melhor outros projetos que integrei ao longo do estágio.

3.3.1.1 O papel da escuta

Para a montagem e pós-produção do Documentário *Remix Ensemble Summer Academy* a escuta desempenhou um papel importante, uma vez que, ao longo do projeto, existem diversos momentos musicais previamente selecionados pelo maestro do Remix Ensemble, Peter Rundel. Deste modo, foi necessário conhecer as peças musicais para conseguir criar a narrativa, isto é, houve uma necessidade de ouvir primeiro e produzir depois. Aqui consegui perceber a relevância que o entendimento da música pode ter para a realização de projetos desta natureza.

Tal como defende Baptista (2007, p. 10), diversos projetos audiovisuais assumem “as propriedades da música e do seu potencial sugestivo para enriquecer as suas estratégias narrativas”, assim, ao longo da montagem procurei criar um diálogo entre a música e a imagem ao fazer com que a narrativa tivesse por base alguns momentos musicais, uns que apenas fazem sentido quando síncronos com o concerto e outros que intensificam os momentos mais “banais” como, por exemplo, os momentos de *backstage*.

Como a maioria das imagens já são acompanhadas por música, uma vez que foram captadas em ensaios, procurei jogar um pouco com a narração, com a imagem e com a música, realizando algumas transições sonoras que fizessem sentido não apenas com a imagem, mas também com os momentos musicais. Para tal, foi necessário ter uma atenção redobrada para perceber quais instrumentos estavam a ser tocados em cada momento e criar uma ligação sonora e visual entre eles.

Para além disso, a escuta foi crucial para perceber a importância da existência de momentos mais silenciosos, em que não existissem instrumentos a tocar. Ao criar uma narrativa com diversos momentos musicais, os períodos em que apenas se ouve voz são intensificados, isto porque o nosso cérebro presta mais atenção àquilo que está a ser

dito e capta melhor essa informação, fortalecendo a mensagem a ser transmitida ao longo do documentário. Como refere Baptista (2007, p. 97) “a ausência de música e/ou dos sons pode, em certos casos, ser a escolha mais acertada para a realização da narrativa”.

Existem quatro momentos específicos em que a música se torna indissociável da narrativa. No início do documentário deparamo-nos com uma peça de Prokofiev, *Quinteto para oboé, clarinete, violino, viola e contrabaixo*, que é apresentada juntamente com imagens do concerto, sendo posteriormente vinculada a uma sequência de *backstage*, transmitindo ao espectador o nervosismo e a ansiedade com que os músicos se deparam antes de entrar em palco. A música permitiu intensificar a mensagem narrativa e personificar o estado de espírito dos alunos. O mesmo acontece na sequência da *Welcome Session*, em que a peça de Boulez, *Mémoriale (... explosante-fixe... originel)*, ajuda a dar um ritmo à narrativa. A composição, ao ser relativamente leve e com bastante movimento, dá uma sensação quente de novos começos e entusiasmo por aquilo que ainda está para vir.

Quando é introduzida a sequência dos percussionistas, as batidas da peça de Grisey, *Vortex temporum I*, transmitem uma certa ansiedade, intensificando-se à medida que se aproxima o momento do espetáculo, de modo a assemelhar-se ao estado de espírito dos músicos que vai ficando cada vez mais nervoso e empolgado, sendo o concerto o ponto mais alto da Academia. A mesma ideia é transmitida na sequência dos maestros, uma vez que, no decorrer da *masterclass*, a peça de Debussy, *Jeux, poème dansé (Arr: Peter Rundel)*, encontra-se animada, ficando cada vez mais forte. No primeiro ensaio a música transmite uma mistura de leveza com nervosismo, tornando-se mais calma à medida que os jovens maestros vão ganhando mais confiança na sua direção, até culminar no concerto, momento em que a música é mais alegre.

No que concerne a montagem, procurei criar um ritmo que fosse concordante com os excertos musicais, servindo-me da escuta como metodologia de trabalho. A duração dos planos, assim como os cortes realizados tiveram como base a música e o compasso musical, tendo em conta que a alteração de ambiente/espço/personagens pode tornar-se desconcertante quando realizada abruptamente. Ao ter a música e o som como elemento de destaque, foi criada uma ligação entre os diferentes momentos da narrativa, fazendo com que o produto final fosse coeso e harmonioso. Destaco

igualmente a utilização dos cortes na música e na imagem em simultâneo que ajuda a enfatizar a narrativa e a mensagem a passar ao espetador, dando um encerramento de um momento ou sequência.

Por conseguinte, através da escuta e da criação de significados das peças musicais, foi possível obter um produto final que transmite diversos sentimentos ao mesmo tempo que dá a conhecer uma realidade (talvez menos conhecida) ao espetador.

3.3.2 Montagem de concertos em multicâmara

Multi-camera format is developed and used mostly for the benefit it provides to entertainment industry. This technique enables programs to be viewed in variable angles instead of only one, which is more visually interesting as well as create the pace, intrigue, and bring emotion to keep viewers engaged. Besides, shooting with many cameras at the same time means greater coverage of the action (...). Each of the cameras follow a different part of the action forms a coherent narrative of events without missing anything.

- Nguyen, 2018, p. 16

No decorrer do estágio curricular tive a oportunidade de trabalhar com concertos gravados em multicâmara e realizar a sua montagem e pós-produção. Estas gravações em multicâmara podem ser classificadas como um conjunto de registos de vídeo, capturados por várias câmaras no mesmo evento e parcialmente sobrepostos no tempo (Roininen *et al.*, 2016). O objetivo destas gravações passa por obter uma gravação dos concertos mais completa e imersiva, mostrando a ação de vários ângulos, com diferentes planos de músicos e instrumentos.

Na Casa da Música as gravações multicâmara são executadas, geralmente, com sete câmaras robotizadas e uma equipa de três pessoas: um operador de câmara, um assistente musical e um realizador. É necessário que as obras tocadas em concerto sejam estudadas com antecedência de modo a ser possível a criação de uma narrativa através da gravação e, neste sentido, gravar concertos não é apenas captar imagens, mas sim criar narrativas coerentes com as peças musicais. A metodologia de trabalho durante as gravações passa por assumir que estas são realizadas ao vivo, o que faz com que o resultado final seja quase perfeito em termos de planos e, de modo a auxiliar a futura montagem dos concertos, é gravado o áudio da régie, onde é possível ouvir as indicações do assistente musical.

Durante o período de estágio assisti a dois ensaios gerais e a uma gravação multicâmara, o que me permitiu ter uma experiência e visão diferentes no que concerne

a gravação de espetáculos, algo que auxiliou o meu trabalho posterior de montagem, uma vez que, ao obter o conhecimento de como as coisas são efetivamente concretizadas, pude olhar para as imagens dos concertos de uma outra forma, facilitando o processo de pós-produção. Outro aspeto que se revelou crucial aquando do acompanhamento das gravações foi o conhecimento da disposição da orquestra e das câmaras robotizadas, algo que torna a montagem mais intuitiva e simples. Saber que, por exemplo, numa disposição normal de orquestra, a câmara 4 só tem plano de maestro e as 3 e 7 geralmente têm planos de violinos e metais, faz com que a montagem seja mais rápida e fluída.

In professionally edited concert videos, the rhythm and content of the music is extensively used as the basis of the editing

(Roininen *et al.*, 2016, s/p).

Assim, ainda no início do estágio deparei-me com o desafio de realizar a montagem de um concerto em multicâmara, com o auxílio do Ricardo Sacramento. O concerto em questão tinha peças para solista, o que alterou a disposição da orquestra e, conseqüentemente, os planos que estariam previstos para cada câmara. Para além disso, o áudio da assistência musical não tinha sido gravado, o que fez com que não existisse um guia para a montagem. Por ser a primeira vez a ter contacto com este tipo de conteúdos procurei ouvir atentivamente as peças musicais e analisar os planos de todas as câmaras de forma a conseguir criar a narrativa musical pretendida, algo que se revelou um desafio, tendo em conta que a minha experiência com música e, especialmente, música clássica, era diminuta. Porém, ao trabalhar juntamente com o Ricardo Sacramento e ao acompanhar os ensaios gerais, fui assimilando a metodologia de trabalho, assim como comecei a criar noções básicas de música como, por exemplo, perceber o início e o fim de uma frase musical.

O primeiro passo para realizar uma montagem multicâmara passa por sincronizar todas as câmaras e o áudio já trabalhado. No caso dos concertos que editei,

tive de sincronizar sete câmaras e o PGM (que se trata da gravação em estilo *streaming* do concerto), tendo, no total oito faixas de vídeo (Imagem 13).

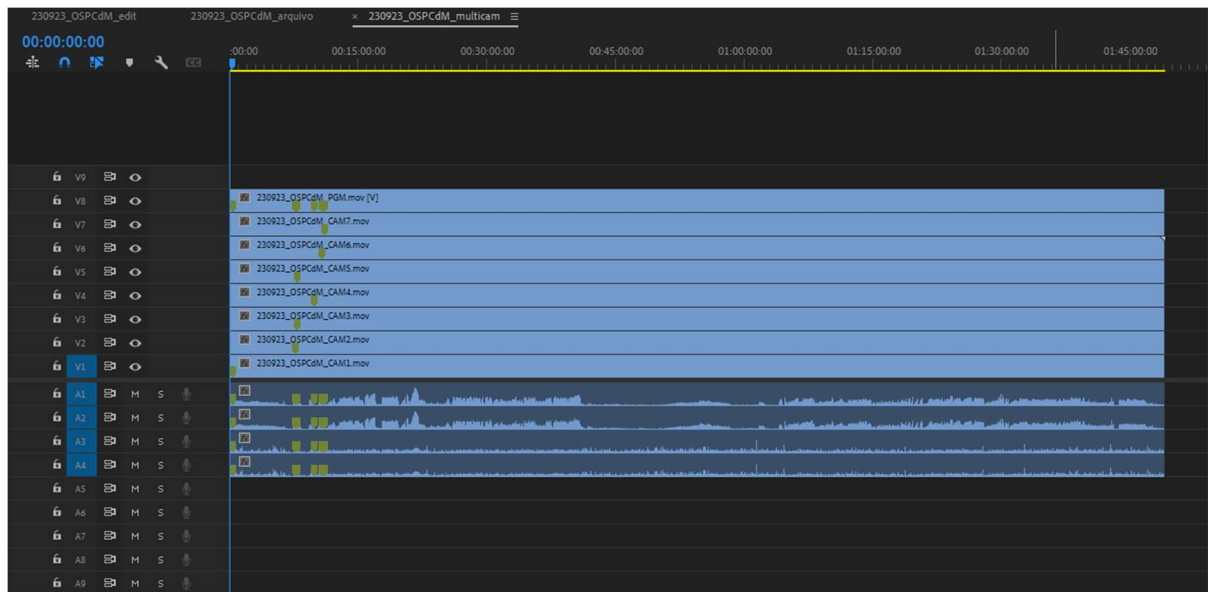


Imagem 13: Sincronização multicâmara

Depois de sincronizar todos os elementos, torna-se necessário criar uma sequência nova e ativar o modo multicâmara, tendo acesso, no monitor de origem, a todas as câmaras. No processo de montagem realizam-se cortes na *timeline* e seleciona-se a câmara pretendida de forma a alterar o plano (Imagens 14 e 15).

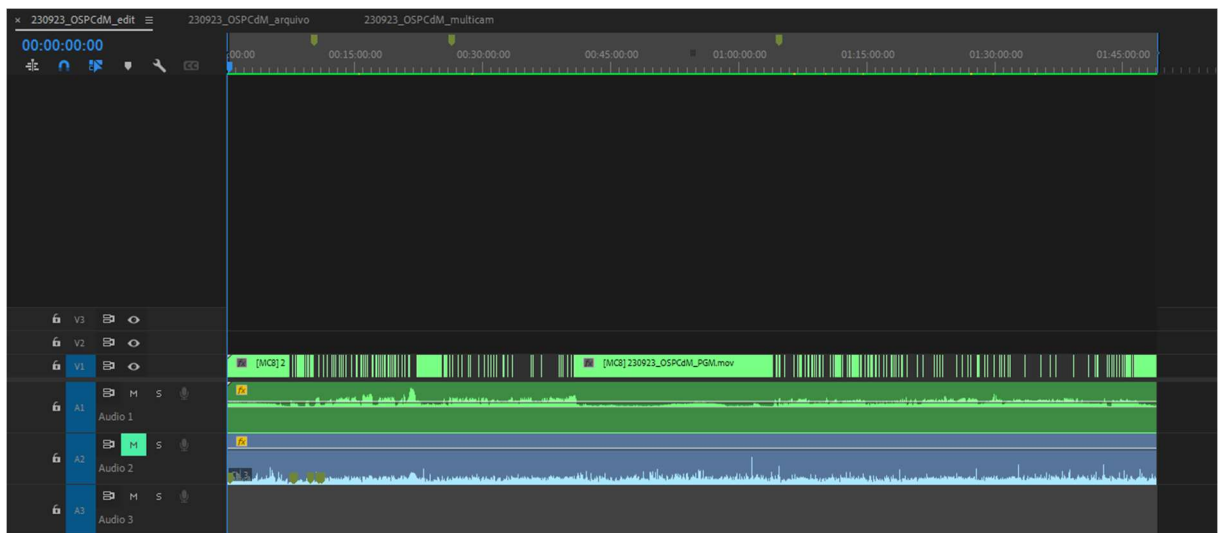


Imagem 14: *Timeline* de uma montagem multicâmara

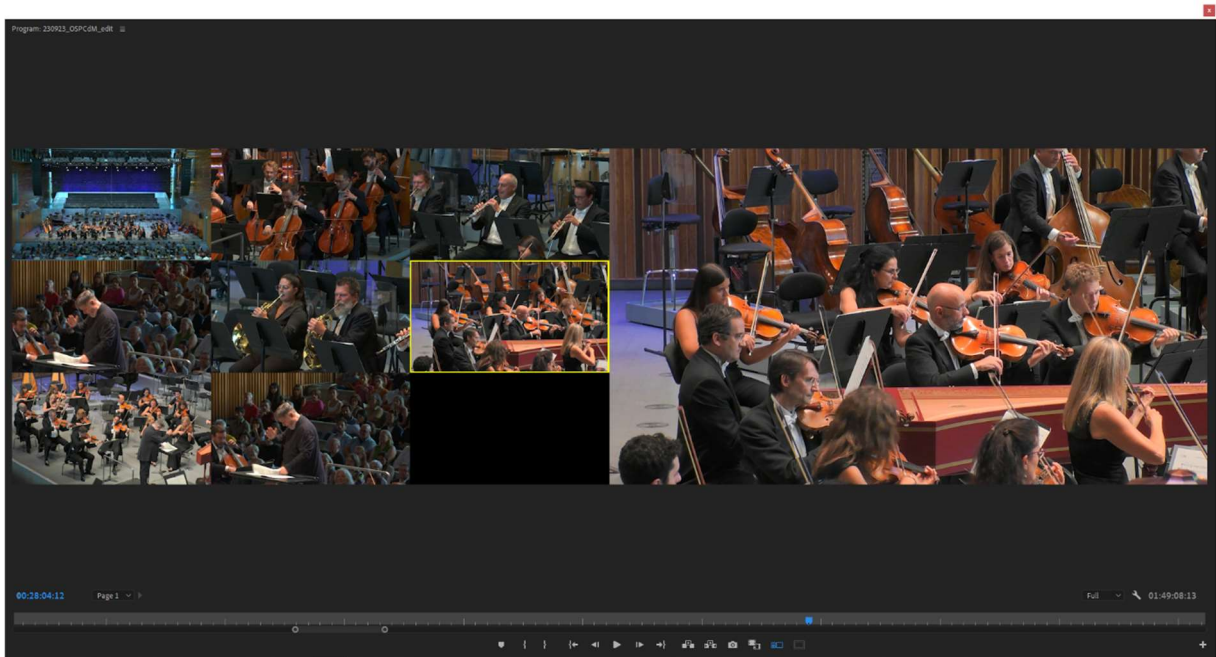


Imagem 15: Monitor de origem numa montagem em multicâmara

Apesar de, geralmente, o PGM estar de acordo com a assistência musical, sendo realizadas, na montagem, apenas melhorias daquilo que foi gravado, por exemplo, cortar planos mais cedo ou mais tarde, existe igualmente a necessidade de atentar à peça musical e perceber se existem planos que dão um maior impacto à narrativa. No processo de montagem, a disponibilidade de acesso a todas as câmaras e ao áudio facilita a análise cuidadosa de todos os planos, assim como permite uma reflexão mais profunda sobre a relação entre estes e a obra, possibilitando a identificação da frase musical que se pretende destacar e a melhor forma de realizá-la.

Desta forma, a primeira montagem multicâmara que realizei foi mais demorada e serviu como um exercício pessoal bastante positivo, fazendo-me pensar a música e a imagem de diferentes maneiras. Os planos, os cortes e as transições são todos realizados com base na música revelando a primazia das intuições musicais em detrimento às intuições cinematográficas.

Após concluída a montagem, o concerto foi submetido para revisão antes de ser arquivado, processo realizado pela estagiária de som, Sara Machado. Posteriormente à revisão, é necessária a realização de algumas alterações na montagem devido a, por exemplo, cortes e tempos de planos, de forma que estes fiquem mais concordantes com a obra e com a narrativa visual e musical do concerto.

No total, realizei duas montagens em multicâmara, ambas com níveis de dificuldade diferentes, mas que me permitiram ter outras visões acerca da música e da imagem e perceber como é que estes elementos dialogam neste tipo de projetos. Na primeira montagem o maior desafio foi perceber como é que tudo funcionava e como é que iria atingir o objetivo final. Já a segunda montagem revelou-se mais complexa por se tratar de um concerto com obras mais contemporâneas que usufruíram do uso de elementos de música eletrónica. Por esta razão a orquestra nem sempre estava a tocar, sendo necessário recorrer ao plano geral diversas vezes. Não obstante, procurei sempre analisar quais instrumentistas estavam a realizar pequenos apontamentos musicais e complementar a peça, em termos visuais, com esses planos e, assim, realizar uma dinâmica mais fluída de montagem.

Neste sentido, nas montagens multicâmara é necessário compreender aquilo que se está a ouvir para ser possível a criação de conteúdos. Tal como Roininen, Leppänen, Eronen, Curcio, & Gabbouj (2016) referem, na montagem de um concerto multicâmara, os cortes entre planos são muitas vezes cronometrados de forma a refletir determinados eventos e diferentes níveis de estrutura temporal na música, exigindo, assim, um método de montagem e uma sensibilidade para com a relação que a música e a imagem têm.

Correctly timed editing can greatly enhance the aesthetic connection between the acoustic and visual content

(Roininen *et al.*, 2016, s/p).

3.3.2.1 O papel da escuta

Para a montagem de concertos em multicâmara, a escuta desempenhou um papel fundamental. A criação de narrativas visuais num concerto só é possível devido à escuta e ao entendimento da partitura musical e, para mim, neste processo, tornou-se crucial compreender que existe uma diferença no que toca às intuições cinematográficas e às intuições musicais, especialmente no campo da montagem de conteúdos audiovisuais.

Na montagem de um vídeo em que seja utilizada música, por exemplo, um vídeo promocional de um festival, os cortes dos planos são realizados conforme os picos de amplitude da música de modo a dar um certo ritmo à montagem. Contrariamente, do ponto de vista musical, nem sempre são esses picos que coordenam os cortes e, especialmente em música de orquestra, em que muitos instrumentos estão a tocar ao mesmo tempo, torna-se importante ter em atenção a frase que cada um deles tem e definir qual dessas frases é que tem mais impacto. Como Schenker (s.d. *apud* Baptista, 2007, p. 165) defende “as frases musicais possuem movimento com início e direção claras”. Neste sentido, a música deve ser tratada como um diálogo de um filme e os planos não devem ser cortados a meio de uma frase, tornando-se fulcral conhecer a obra e ter em atenção os seus detalhes.

O primeiro concerto em multicâmara que editei, inicialmente, não se encontrava totalmente bem estruturado devido à minha ligação com as intuições cinematográficas. A Sara Machado, ao realizar a validação do concerto, apontou diversos momentos em que deveria ter cortado a imagem ou utilizado um outro plano e, somente depois de fazer essa revisão, é que compreendi efetivamente a metodologia, alicerçada na música, que está na base da montagem de concertos. Sinto que este foi um passo essencial para a minha aprendizagem e para aprimorar a minha escuta, especialmente de música clássica.

Outro aspeto essencial para criar um diálogo mais fluído entre a música e a imagem passa pelos tempos e cortes dos planos. Algo que aprendi na Casa da Música é que o mesmo plano não deve ser utilizado por muito tempo seguido, uma vez que pode causar um certo desinteresse por parte do espetador, quebrando o ritmo do concerto. Da mesma forma que a alternância de planos permite criar um ritmo na peça musical, a

antecipação de certos momentos ajuda na percepção de fluidez do concerto. Ou seja, ao invés de colocar um plano quando o instrumentista começa a tocar, este é colocado uns segundos antes de modo a ser visível a preparação do músico. Esta técnica serve para criar uma ligação mais forte com o público, fazendo também com que o diálogo entre a música e a imagem seja mais natural e não tão “técnico”, sendo perceptível que existe algo que antecede o som.

A cut might also be offset from the exact cue point either unintentionally or by choice. In certain cases it can be advisable to deliberately assign the cut times to precede the cue points

(Roininen *et al.*, 2016, s/p).

Através das montagens de concertos multicâmara também fui percebendo que existe uma forma diferente de diálogo entre a música e a imagem. A opção de utilização de um certo plano altera a percepção daquilo que se está a escutar, ou seja, se, por exemplo, numa obra tiver dois naipes de instrumentos a tocar ao mesmo tempo, aquele que se “ouve” melhor é o que aparece na imagem do vídeo. Tal acontece porque são realizadas associações entre o som e a imagem que levam a valorizar mais um som em detrimento do outro.

A escuta é, assim, a chave para criar uma narrativa musical e visual harmoniosa, fazendo jus ao espetáculo e à envolvência de assistir um concerto ao vivo. As diversas técnicas utilizadas para a montagem de concertos em multicâmara revelam-se, então, essenciais para melhorar a qualidade do produto final e o conseqüente diálogo entre a música e a imagem.

3.3.3 *Remix Chamber*

Dentro da metodologia da realização de montagem em multicâmara, concretizei, ainda, a montagem e a pós-produção de um *Remix Chamber*. O *Remix Chamber* consiste numa série de vídeos que contam com atuações de músicos do Remix Ensemble em vários espaços da Casa da Música. Os solistas tocam peças que não pertencem ao repertório de concertos e, assim, divulgam a música contemporânea de uma forma diferente.

O *Remix Chamber* que fiquei encarregue é um improviso para o filme *De Brug*, de Joris Ivens (1928), tocado pelo músico Jonathan Ayerst em órgão. Uma vez que as filmagens decorreram quando ainda não tinha iniciado o estágio curricular, apenas tive a oportunidade de integrar este projeto na sua fase de pós-produção.

Devido à peça ter sido gravada em quatro câmaras em simultâneo, foi necessário sincronizá-las e sincronizar o áudio final, já tratado e aprovado pelo músico. Assim, criei uma sequência multicâmara para simplificar a montagem e por ser a metodologia utilizada na Casa da Música. Tendo em conta que foram gravados diversos *takes*, a imagem fica dependente da música, ou seja, o músico seleciona, inicialmente, o áudio do *take* que mais lhe agradou e, partindo daí é realizada a montagem do vídeo. Neste caso, a música prevalece sobre a imagem, sendo necessário, no processo de montagem, ter um cuidado redobrado ao utilizar planos de *takes* diferentes do selecionado.

Após sincronizar todas as câmaras e o áudio, realizei um *rough cut* da peça na sua totalidade, sem pensar muito na estética dos planos e focando-me nos locais ideais para realizar os cortes. Tal como supramencionado, os cortes dos planos, quando se trata de uma peça musical, precisam de ser pensados e estar concordantes com o ritmo e as frases musicais de forma a não causar estranheza ao espetador e tornar mais fluída a melodia. O próximo passo foi substituir os planos que não me agradavam tanto e ver nos outros *takes* o que pudesse encaixar, usufruindo de imagens de reflexos e de detalhes. Por se tratar de um improviso para um filme, as gravações foram realizadas com uma projeção do mesmo nas paredes da entrada principal da Casa da Música, algo que, esteticamente, se revelou ao meu favor, uma vez que consegui ter um maior leque na escolha dos planos, utilizando alguns apenas da projeção do filme e, até mesmo,

realizando máscaras em planos mais simples (Imagens 16 e 17). A montagem foi posteriormente revista e melhorada juntamente com o Ricardo Sacramento.



Imagens 16 e 17: *Stills* das máscaras que realizei

Quanto à correção de cor, procurei igualar todas as câmaras, uma vez que nem todas tinham o Perfil Log, e, para balancear a projeção e o órgão tentei criar um efeito de contraste de cor, isto é, a projeção encontra-se em tons mais azulados enquanto o órgão e o músico estão com uma luz quente, destacando-os. De modo a tornar toda a composição mais harmoniosa, optei por não colocar tanta saturação nem contraste na luz e utilizei um efeito *film grain* para transmitir um aspeto mais antigo, fazendo concordar o filme e a imagem do músico.

A última fase deste processo passou pelo envio do resultado final a Jonathan Ayerst e aguardar pela sua aprovação. Depois de aprovado, o Ricardo Sacramento colocou os grafismos e fez uns últimos ajustes. Tendo em conta que foi a primeira vez que realizei a pós-produção de um *Remix Chamber*, necessitei de algum apoio por parte do meu tutor de modo a aprender a realizar corretamente os cortes e a aprimorar o meu ouvido.

Neste projeto é possível ver um “duplo” diálogo entre a música e a imagem, seja através do produto final, seja através da produção do vídeo e, para além de produtora, sinto que aqui fui mais uma observadora desta ligação.

3.3.3.1 O papel da escuta

Neste projeto a escuta desempenhou um papel semelhante à montagem de concertos em multicâmara por se tratar da pós-produção de um momento musical. O facto de a montagem do *Remix Chamber* partir do áudio, houve uma necessidade de conhecer primeiro a música e só depois pensar e trabalhar a imagem. Como supramencionado, o áudio foi previamente selecionado pelo músico Jonathan Ayerst e, por essa razão, toda a montagem do vídeo partiu desse *take*.

Analisando todos os *takes* que foram realizados, é possível perceber que a seleção do instrumentista teve como critério a intensidade da composição e a sua ligação com o filme projetado nas paredes do edifício. O improviso inicia-se com um ritmo mais rápido de modo a trazer ambiência ao início do filme, ficando cada vez mais potente e com notas mais longas à medida que as imagens vão surgindo. A intensidade, a utilização dos graves e dos agudos, assim como o ritmo, vão alternando conforme o filme vai decorrendo, ou seja, nos momentos em que vemos mais movimento o ritmo acelera, transmitindo ao espetador uma certa ânsia. Existem igualmente momentos que parecem totalmente cronometrados, uma vez que a mudança de planos está concordante com a mudança das notas e dos ritmos.

De Brug (Ivens, 1928) é um documentário de Joris Ivens que explora a Ponte Koningshaven em Roterdão através de planos aproximados de um comboio ferroviário em andamento. Todo o filme parece uma coreografia de imagens, cheio de movimento e ritmo. Esses aspetos foram intensificados através do improviso de Jonathan Ayerst que, além de transportar o espetador para o ambiente do filme, consegue potenciar a narrativa e amplificá-la. Ao realizar a montagem e a pós-produção deste *Remix Chamber*, consegui envolver-me com o filme e com a sua narrativa através da música que, para além de trazer unidade ao documentário, fez com que o mesmo tivesse uma carga emocional, existindo momentos “altos” e “baixos” através da escolha de utilização de graves, agudos, notas mais extensas ou breves.

Para a realização dos *Remix Chamber*, Ayerst costuma optar por espaços amplos que possuem uma reverberação mais intensa do órgão, quase que transportando o espetador para uma igreja. Este caso não foi exceção e a opção de as gravações serem realizadas no Bar 1 da Casa da Música não foi aleatória. A imensidão do espaço permitiu

que o som do órgão se tornasse mais impetuoso e a projeção do filme envolvesse quase a totalidade do cenário. Este facto levou a que o diálogo entre a música e a imagem neste projeto estivesse mais evidente, sendo que a parte musical teve como objetivo transportar o filme para um outro nível de veemência.

Neste sentido, é possível perceber o impacto que a escuta teve na concretização deste projeto, não só pela importância que deteve para a montagem do *Remix Chamber*, mas também pelo nível de envolvimento que transmite ao público, sendo um exemplo de como a música pode ser utilizada para fortalecer uma narrativa visual.

3.3.4 Documentário *Em Pessoa*

O projeto *Em Pessoa* foi realizado no âmbito do ciclo “Ao Alcance de Todos”, incluído na programação do Serviço Educativo da Casa a Música. Este parte da premissa de que Fernando Pessoa tem afasia e se inscreve no Instituto Português da Afasia (IPA), isto para, nas palavras de Sofia Teixeira, diretora artística, “trabalhar com pessoas, um grupo de pessoas, que têm afasia” (Anexo B). Desta forma, o escritor passa a integrar o dia-a-dia deste grupo que, pela sua experiência, são especialistas em afasia e no que isso comporta para a comunicação. Neste universo ficcional, o escritor aprende a viver com esta lesão, o que desencadeia uma tentativa mútua de compreensão entre todas as pessoas do IPA, uma vez que, “a falta de palavras não esconde uma falta de ideias ou sensibilidades” (Anexo A). Aqui, a música torna-se num meio de comunicação e expressão pelo qual, através de sons e ritmos, a mensagem sobre como viver com afasia é transmitida, não somente ao Sr. Pessoa, pelo qual comumente é denominado neste espetáculo, como também para o público. “Mais do que uma reflexão em torno do peso das palavras, este espetáculo é a história do constante reencontro com a vida e com os outros, implicado pelo abraçar de um horizonte crescente de formas de expressão” (Anexo A).

Sofia Teixeira e Inês Luzio, diretoras artísticas do projeto, trabalharam lado a lado com o grupo do IPA durante três meses para a construção deste espetáculo, algo que permitiu que cada uma das pessoas conseguisse criar uma ligação com cada cena realizada. Segundo Sofia Teixeira, em cada sessão era levantada uma temática diferente, vários dispositivos de conflito, o que levava a que o grupo fosse criando soluções em conjunto e, participando, desta forma, na conceção artística de toda a apresentação. As formadoras tiveram um papel enquanto facilitadoras e o grupo enquanto especialistas em afasia, o que fez com que, semana após semana, conseguissem romper as barreiras de comunicação. Sara Figueiredo, musicoterapeuta do IPA, fala sobre como a construção musical do projeto foi participativa, existindo “um pedacinho de cada pessoa em cada parte do espetáculo, todos sabem de onde é que vem cada momento, cada espaço musical” (Anexo C). Partindo desta conceção coletiva, surgiu a oportunidade de acompanhar o projeto de perto e contar a história destas pessoas que, pela sua

determinação e força de vontade, continuam a lutar todos os dias para quebrar as barreiras comunicativas.

Inicialmente, a minha proposta de estágio contava com a realização, juntamente com o Ricardo Sacramento, de um documentário acerca do projeto *Sonorama*, igualmente inserido no ciclo “Ao Alcance de Todos”. Essa proposta requeria um acompanhamento continuado a uma das instituições que participou nessas oficinas, o que não se tornou possível devido à inscrição tardia das mesmas. De modo a ser possível a concretização desse documentário seria necessário realizar visitas prévias a uma instituição que, partindo da minha calendarização, deveriam começar em fevereiro. No entanto, o convite às instituições e as inscrições das mesmas no *Sonorama* só se concretizaram em março, não se justificando a produção de um filme num período tão curto. Ao levantar esta questão, ainda no mês de fevereiro, ao coordenador do Serviço Educativo, Jorge Prendas, foi sugerido que o documentário fosse realizado no âmbito do projeto *Em Pessoa* por já se encontrar em curso e ainda numa fase inicial de conceção. O meu objetivo ao trabalhar com projetos do Serviço Educativo sempre foi o de contar outras histórias e mostrar realidades que nem sempre estão visíveis, ou seja, trabalhar com comunidades que se encontram à margem da exclusão e dar-lhes uma voz. Por essa razão, o *Em Pessoa* mostrou-se bastante apelativo e, além de ser um complemento precioso para a minha investigação, foi um projeto que me permitiu conhecer uma outra realidade e, de certa forma, transmiti-la aos outros através da minha arte.

Pré-produção

Para dar início à realização do documentário, foi necessário reunir com a equipa de produção alocada ao projeto *Em Pessoa* de modo a perceber se seria possível a sua execução e explicar quais eram os meus objetivos com o mesmo, assim como expor as minhas pretensões em termos de acompanhamento do processo criativo do espetáculo. Desta forma, conversei com a Inês Leão e com a Ana Ramos, produtoras do Serviço Educativo, e organizei um calendário com todo o planeamento das gravações, para que fosse mais simples transmitir essas informações às responsáveis do IPA e às formadoras. Este calendário inicial ainda não contava com datas certas, apenas previa os períodos em que cada momento de gravação se poderia realizar. As produtoras procuraram, então,

comunicar com as responsáveis do IPA e com as diretoras artísticas do projeto, que se mostraram, desde logo, bastante recetivas com as gravações.

A 23 de fevereiro fui até Matosinhos, onde estavam a ocorrer os ensaios, e participei nas dinâmicas de grupo de montagem do espetáculo, algo que permitiu com que as pessoas me conhecessem e se familiarizassem com a minha presença, de modo a não causar uma possível estranheza aquando das gravações. No final do ensaio conversei, juntamente com a Ana Ramos, com as formadoras e com as técnicas do IPA para poder organizar o calendário de gravações conforme as disponibilidades de todos, percebendo, igualmente, as dinâmicas em termos de transporte, de como se iriam deslocar para a Casa da Música no dia do concerto, a que horas estava prevista a chegada, entre outros aspetos. Entender estes processos foi essencial para conseguir pensar na narrativa do documentário, sendo que, inicialmente, o meu objetivo era acompanhar a viagem do IPA à Casa da Música e captar imagens do primeiro contacto das pessoas com o local em que iriam atuar. Tal não se tornou possível uma vez que não existiu um transporte coletivo desde o IPA e as deslocações feitas foram individuais, não havendo aquela emoção de chegarem todos juntos. Assim, realizei o seguinte planeamento, que serviu de guia para as restantes semanas de gravação (Imagem 18).

Dia	Dia da Semana	Evento	Espaço	Horário	Produção
23 fevereiro	sexta	Ensaio	Matosinhos - CIAP	16:15-17:45	acompanhamento
1 março	sexta	Ensaio	Matosinhos - CIAP	16:15-17:45	gravação
8 março	sexta	Ensaio	Matosinhos - CIAP	16:15-17:45	gravação
15 março	sexta	Ensaio	Matosinhos - CIAP	16:15-17:45	gravação
22 março	sexta	Ensaio	Sala Ensaio 2	15:00-18:00	gravação
26 março	terça	Montagem, Ensaio + Espetáculo	Sala 2	10:00-23:59	gravação
		Entrevista formadoras	Camarim F	09:30	
		Entrevistas			
27 março	quarta	Ensaio	Sala 2	10:00-18:00	gravação
		Entrevistas	Camarim 2	18:00-19:00	
		Acompanhamento backstage	Camarins 1 a 4	18:00-19:00	
		Espectáculo	Sala 2	19:00-20:00	

Imagem 18: Planeamento de gravações Documentário *Em Pessoa*

As gravações dos primeiros ensaios decorreram em Matosinhos, o que obrigou à criação de uma guia de transporte de material e, conseqüentemente, à marcação de transporte para o local e, depois, de volta para a Casa da Música. Estes aspetos foram tratados com o Coordenador de Produção, Ernesto Costa, e com a Produtora da Produção Técnica, Olinda Botelho.

A preparação do material foi realizada ainda com o Ricardo Sacramento, que me auxiliou na organização do mesmo, assim como me explicou como seriam utilizados os materiais de áudio, algo que nunca tinha trabalhado sozinha. Desta forma, para a realização do documentário utilizei os seguintes materiais: Canon C100 Mk1, Canon C100 Mk2, Lentes Canon 24-105mm, Canon 11-55mm e Planar 1.4/50mm, um Tripé Berno/Cartoni, Microfone Audio-technica AT835ST, um gravador Tascam DR-60D, dois Microfones de lapela com respectivos emissores e recetores. A minha escolha de utilização de duas câmaras passou por colocar uma delas fixa em tripé, de modo a garantir a qualidade da imagem e, conseqüentemente, a qualidade do áudio, uma vez que optei por colocar o microfone nessa câmara. A segunda câmara esteve solta para que pudesse captar os momentos de diferentes ângulos e com diferentes planos, alguns de detalhe, médios ou mais gerais. Para além disso, antes de iniciar o período de rodagens, o Ricardo Sacramento ajudou-me a formatar as câmaras para que estivessem a gravar com os *frames* pretendidos, assim como com o Perfil Log ligado. Optei por ter uma das câmaras a gravar em 25fps e outra a 50fps, caso fosse necessário recorrer a *slowmotions* na pós-produção.

Com tudo devidamente planeado, comecei a idealizar planos partindo das anotações que tirei no acompanhamento do ensaio referentes às dinâmicas, à iluminação do espaço e às interações entre os participantes (Imagem 19).

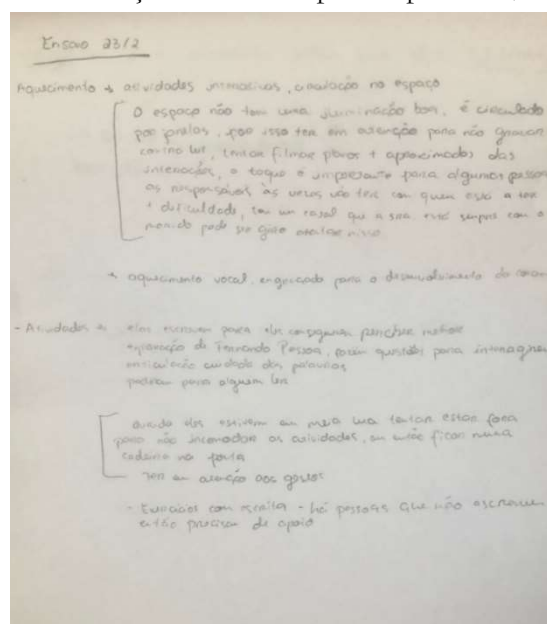


Imagem 19: Anotações

Rodagens

O período de rodagens decorreu de 1 a 27 de março, dia do espetáculo. As gravações foram realizadas nos dias em que havia ensaio para o concerto, ou seja, todas as sextas-feiras e na véspera do mesmo. A minha metodologia de trabalho passou por, após cada dia de rotação, fazer a transferência dos ficheiros, de modo a limpar os cartões de memória, visualizar e selecionar a *footage* daquele ensaio. Isto permitiu com que o fluxo de trabalho se tornasse mais simples, fazendo-me analisar o que filmei em cada dia, avaliar a minha performance e saber o que deveria melhorar para as próximas gravações. Após a revisão da *footage*, optei por fazer uma lista de aspetos a melhorar e de planos que se encontravam em falta para a construção da narrativa, assim como fui resumindo a temática de cada ensaio facilitando a posterior montagem.

As gravações em Matosinhos revelaram-se mais desafiantes por se tratar de um espaço pequeno, com janelas em toda a volta, o que fazia com que todos os planos estivessem em contraluz, e com diversos elementos que dificultavam a captação de certos ângulos. Por essa razão, nestes ensaios tentei gravar planos mais de detalhe, por exemplo, gestos, toques, palavras, e interações entre pessoas, não me focando tanto no espaço envolvente. Semana após semana consegui captar o desenvolvimento de todo o espetáculo e explorei os diferentes desafios e novidades que eram levadas pelas formadoras em cada sessão.

Quando os ensaios transitaram para a Casa da Música, senti que se tornou mais fácil para mim incluir o espaço envolvente e a relação das pessoas com o espaço, isto porque se tratou de um ambiente com luz controlada. Para além disso, foram apresentados ao grupo os músicos que iriam acompanhar o concerto, existindo mais elementos de interesse para gravar. Procurei sempre salvaguardar a narrativa com diversos planos de corte e de detalhe, fosse do espaço, dos instrumentos ou dos músicos.

No dia 26 de março, véspera do concerto, foi realizada a entrevista às diretoras artísticas, antes da montagem da sala e dos ensaios. Fiz a escolha do cenário, que acabou por ser no Camarim F da Casa da Música, um espaço com uma decoração Renascentista, que, no meu ponto de vista, se encaixava com a estética dos elementos de Fernando Pessoa. Após a entrevista, foi montado o cenário para o concerto, que ocorreu na Sala 2 da Casa da Música. Acompanhei todo o processo, desde a montagem dos instrumentos

em palco, à escolha da disposição dos elementos do cenário, ao teste de luz e som, algo que achei crucial para complementar e pintar a narrativa final.

O grupo do IPA chegou ao edifício ao início da tarde para iniciar os ensaios, possibilitando-me captar imagens da sua chegada à Casa da Música e à sala do concerto, obtendo reações de pura felicidade e orgulho. Assisti ao ensaio na sua totalidade e, no final do dia, deixei pronto todo o material para a gravação do dia do espetáculo. Chegando o dia do concerto, usufruí da manhã para poder selecionar algumas filmagens do ensaio anterior, de modo a saber o que poderia melhorar e que tipo de planos deveria captar. Também fui ver os espaços dos camarins reservados para o grupo do IPA, aproveitando para montar o material, isto é, a câmara fixa, o microfone, as lapelas e o gravador (Imagem 20). Isto permitiu-me adiantar trabalho, evitando que as pessoas ficassem à espera da montagem dos espaços e, assim, agilizar todo o processo de gravação das entrevistas. Por se tratar de um dia muito corrido e cheio de emoções à flor da pele, esta preparação revelou-se crucial e bastante proveitosa.



Imagem 20: Montagem de material no Camarim 2

Portanto, o dia 27 de março esteve reservado para o acompanhamento do grupo ao longo de todo o processo de preparação, ensaios e, por fim, do concerto. Foi um dia exaustivo uma vez que me encontrava a gravar sozinha, não me permitindo, por exemplo, estar presente nas entrevistas e nos restantes camarins ao mesmo tempo. Isto fez com que tivesse de organizar uma programação cronometrada de cada momento do

dia para saber ao detalhe aquilo que ia conseguir gravar, a que horas e em que espaço. Decidi priorizar a realização das entrevistas, tendo em conta que nos momentos de pausa não existiu grande interação por parte do grupo, sendo que muitos se dispersaram para poderem lanchar no café e apanhar um pouco de ar. Porém, as entrevistas foram feitas num formato um pouco diferente. Por se tratar de um grupo de pessoas com afasia, que não conseguem comunicar a 100% através da fala, optei por criar um ambiente mais descontraído em que estavam todas sentadas no camarim a interagir, tornando aquele momento numa conversa para que cada um se sentisse confortável para se expressar à sua maneira. A Paula Valente, terapeuta da fala e diretora do IPA, esteve presente para auxiliar quem sentisse essa necessidade, sendo, assim, um período de lazer e de partilha de experiências e histórias. Não obstante, consegui captar algumas imagens de interação de grupo nos camarins antes do concerto, mostrando a união e o carinho que foram desenvolvendo ao longo dos três meses de preparações.

Minutos antes de subirem ao palco, os artistas aqueceram as suas vozes, já no *backstage*, causando diversos momentos de diversão, felicidade e entusiasmo (Imagem 21). Aqui consegui captar a essência deste grupo que transbordava alegria, algo que se revelou um momento essencial para a narrativa do documentário.



Imagem 21: *Backstage* momentos antes do concerto

Durante o concerto, por este estar a ser gravado em multicâmara, optei por filmar mais as reações do público, servindo como um complemento. Terminada a performance acompanhei os artistas para o *backstage* e, posteriormente, para os camarins, onde as emoções se encontravam ao rubro. No entanto, não consegui captar muitas imagens destes momentos, uma vez que o grupo procurou incluir-me neles, pedindo-me para tirar fotografias e festejar, assim, decidi pousar a câmara e deixar a gravar para ter, pelo menos, o áudio daquele momento garantido. Dado por terminadas as rodagens, tive de desmontar todo o material e guardá-lo.

Montagem e pós-produção

Iniciei a pós-produção do documentário no dia posterior ao concerto. Comecei por fazer a transferência de todos os ficheiros, visualizar e selecionar a *footage* do dia 26 e do dia 27. Sincronizei também as entrevistas todas, assim como fiz a sua transcrição. De modo a conseguir criar um certo distanciamento com as imagens, decidi priorizar outros projetos e só a 15 de abril é que comecei efetivamente a montagem do documentário.

O primeiro passo foi rever a seleção que já tinha feito e reunir as ideias-chave de cada um dos dias de rodagens. Este processo facilitou a idealização da narrativa e permitiu-me saber com maior precisão as imagens que queria decerto utilizar. Realizei um *brainstorm* e fiz uma estruturação da narrativa.

Após visualizar e selecionar as imagens, realizei a montagem final do áudio para auxiliar e guiar melhor a narrativa visual, dividindo o documentário em cinco partes: a primeira parte cria o ambiente e envolve o espetador através do instrumental utilizado na parte do espetáculo das “Palavras Ridículas” seguindo-se de uma transição para um momento de aquecimento em que ouvimos as interações do grupo durante os ensaios, com a história de Manuela a ser contada; um novo momento musical é introduzido para marcar a alteração de cenário e estão sobrepostos à música diversos momentos dos ensaios já na Casa da Música; depois somos transportados para os camarins, onde ouvimos alguns depoimentos e as interações do grupo e, posteriormente, a agitação do *backstage*, por fim temos a entrada em palco com a música que marcou o final do concerto culminando nos festejos no *backstage*. Ao construir esta narrativa sonora

consegui ter uma percepção das imagens que deveria utilizar e como interligar todos os processos de produção e concepção artística.

Durante a montagem do documentário tive de tomar diversas decisões que se revelaram cruciais para o rumo da narrativa. Apesar de ter múltiplos depoimentos de várias pessoas do IPA e das próprias formadoras, optei por não os colocar na montagem final. A narrativa que pretendi contar através deste projeto prendeu-se com a concepção do espetáculo, mostrando como é que os artistas, independentemente da sua condição, conseguem contornar as barreiras comunicativas e construir um concerto que lhes tocou bastante e do qual se sentiram orgulhosos. Desta forma, as imagens de entrevista que coloquei prenderam-se com dois depoimentos, da Francisca e da Adelaide, que falam sobre como o *Em Pessoa* lhes trouxe autoestima. Por ter sido uma coisa mencionada por todos os participantes, considerei que era essencial salientar a importância que este tipo de projetos tem para a vida de algumas comunidades e, tal como Paula Valente refere “as pessoas que participaram estão (...) mais confiantes e têm mais à vontade para comunicar” (Anexo C).

Igualmente, usufruindo da entrada dos artistas em palco, coloquei três ideias-chaves ditas pelas técnicas do IPA que resumem bem a importância do *Em Pessoa*, e até mesmo da música, para a vida das pessoas deste grupo. Neste momento, como a entrada em palco tinha *soundbytes* de narrações que falavam sobre Fernando Pessoa, de modo a contextualizar o ambiente do espetáculo, considerei que, para o documentário seria mais proveitoso e impactante as frases ditas pelas terapeutas. Esta entrada em palco é um pouco demorada e ocupa pouco mais de 1 minuto de documentário, porém, não foi uma opção aleatória. Aqui é possível ver a entreaajuda do grupo e micro ações que ajudam na criação de empatia para com as personagens.

No decorrer do documentário existem planos de detalhes de mãos e de expressões, que são outras formas que ajudam na comunicação. Desta forma, subtilmente, procurei mostrar as várias maneiras e ferramentas, para além da fala e da música, que auxiliam na comunicação com pessoas com afasia.

O enfoque para a construção da narrativa do documentário passou, então, por esboçar, ainda que de forma muito sucinta, o que é viver com afasia e que, independentemente desta condição, não existem limites para a criatividade e para a expressão de ideias. Existem sempre ferramentas que permitem a comunicação e o

entendimento entre pessoas, uma vez que, como Paula Valente refere “o problema das pessoas com afasia é sobretudo social, porque a certa altura elas vão ter mesmo que aprender a viver com esta condição e elas vivem numa comunidade que muitas vezes não está preparada para as acolher e não está preparada para lhes dar autonomia e independência” (Anexo C). O grande objetivo deste documentário é mostrar que a música pode servir como um veículo para a comunicação e expressão e, especialmente em projetos na comunidade, como refere Luna Barreto, terapeuta da fala e técnica do IPA, “ela consegue tocar em sítios do nosso íntimo que fazem com que as pessoas se abram, e quando nós lhes damos a liberdade para se expressarem livremente, acontecem coisas completamente inesperadas e muito positivas, que têm muito impacto na vida das pessoas” (Anexo D).

Ao ter a montagem final aprovada pela minha tutora, Margarida Garcia, e pela produção do Serviço Educativo, realizei a correção de cor das imagens, assim como fiz a legendagem do documentário. A correção de cor encontrava-se muito simples, sendo que só procurei igualar os tons de todos os planos e dar um pouco mais de contraste aos mesmos. Porém, a Filomena Ferreira, membro da equipa de produção técnica de vídeo, propôs-se a realizar uma colorização mais profissional.

Quanto ao áudio, a Sara Machado tratou da pós-produção, tendo como base algumas anotações que lhe tinha mostrado como, por exemplo, tirar vozes em certos momentos. Devido à cena da entrada em palco dos artistas não estar sincronizada, uma vez que tive de retirar as vozes que estavam a ser transmitidas nas colunas, a Sara Machado teve de fazer *sound design* e sonoplastia para recriar sonoramente os passos, as folhas e os restantes elementos da sala. Por fim, coloquei no produto final os grafismos da Casa da Música e realizei os créditos conforme os *templates* já desenhados.

A realização deste documentário revelou-se crucial não somente para a minha investigação, como também para me integrar em todas as fases de produção de um projeto. Além de ser uma temática que, pessoalmente, me tocou bastante e me fez ter outras perspetivas sobre o mundo e as diferentes realidades, é um projeto essencial para consciencializar a sociedade de que existem dificuldades que nem sempre estão visíveis a olho nu. Através do acompanhamento do grupo do IPA pude perceber o potencial comunicativo da música e, como a Paula Valente defende, “quando estão a cantar, ou

quando estão envolvidas com o ritmo e com músicas, estão se a expressar além daquilo que afasia lhes roubou, que é a linguagem oral. Estão a ser livres” (Anexo C).

3.3.4.1 O papel da escuta

O documentário *Em Pessoa* foi construído em torno dos momentos musicais que integraram o concerto, sendo que a música e a escuta desempenharam um papel fulcral para o entendimento da narrativa, assim como para a sua intensificação. O facto de ter acompanhado grande parte da concepção artística do espetáculo fez com que conseguisse criar uma ligação com cada espaço musical, obtendo um conhecimento acerca de como surgiu, do porquê de existir e do porquê de se inserir naquele momento específico.

A música que dá início ao documentário vai crescendo aos poucos, dando a sensação de que algo se está a formar. Apenas são vistos detalhes do cenário, dos instrumentos, transmitindo uma curiosidade ao espectador, sendo que só existe o contacto com uma das personagens quando se ouve o canto. Esta música refere-se a um momento intenso do espetáculo, em que existe uma certa revolta pelo facto das cartas de amor e as palavras serem “ridículas”, sendo que tal acontece devido à dificuldade de comunicação por meio das palavras. Os participantes, par a par, vão dizendo palavras que são “ridículas” de um modo ritmado, exercício que ajuda a estimular a fala e, conseqüentemente, ajuda na melhoria da autoestima. Por se tratar de um momento mais fervoroso e com um ritmo mais misterioso, que transmite um certo suspense, optei por utilizar logo no início, ajudando na criação de um desenvolvimento crescente da narrativa.

O segundo momento musical presente no documentário passa por uma composição feita pelo grupo com diversas frases de poemas de Fernando Pessoa. Essa música tem como mote “Só me conheço como sinfonia”, uma mensagem que, para mim, é bastante marcante no contexto de todo o espetáculo. Através da música, do canto e dos ritmos, este grupo de pessoas com afasia consegue transmitir as suas ideias, as suas convicções e aquilo que sente, não necessitado de recorrer às palavras. Nesta composição existem outros poemas de Fernando Pessoa, sendo um desses “Não: não digas nada!” que, neste contexto, pode ser interpretado como a insignificância das palavras, ou seja, as pessoas com afasia não têm obrigatoriamente de se comunicar

através das palavras, elas apenas precisam de ser elas e de existirem com a sua própria complexidade. O outro poema é “Presságio” que aborda a incapacidade do sujeito de se expressar através das palavras, encontrando alguma dificuldade em se comunicar, que, transportando para o contexto do documentário e do próprio espetáculo, demonstra um entrave que as pessoas com afasia lidam todos os dias, porém, o poema refere “Mas quem sente muito, cala”, existindo uma mensagem de superação e de empoderamento. Devido à carga que esta composição comporta optei por colocá-la estrategicamente a meio do documentário e, somente através da escuta é que se torna possível criar um entendimento e uma reflexão acerca daquilo que está a ser transmitido. Por se tratar de uma música com um ritmo leve e alegre, esta é utilizada num momento de transição, em que os artistas chegam à Casa da Música e têm um primeiro contacto com a sala de concertos, com o cenário, com o palco, demonstrando um certo entusiasmo e, ao mesmo tempo curiosidade. Apesar de existirem outros sons que desviam um pouco a atenção da mensagem da música, esta encontra-se bastante presente no contexto, sendo que aquilo que é mostrado nas imagens e respetivos áudios está concordante com a mesma.

Por fim, de modo a encerrar a narrativa, recorri à música final do concerto, uma composição escrita pelo grupo que aborda as diferentes formas de comunicação pelas quais uma pessoa com afasia se consegue expressar. Este momento interliga-se com o início do documentário quando são apresentadas três palavras importantes para a comunicação com afasia: som, gesto, olhar. No decorrer do documentário torna-se explícita a importância que a entajuda tem para facilitar a vida das pessoas com esta lesão, algo que se torna ainda mais claro através da frase “Partilhar esperança” que encerra a música final.

Embora as mensagens dos momentos musicais sejam subtis ao longo de todo o documentário, acarretam uma carga narrativa essencial para o desenvolvimento do mesmo e, somente através da escuta atenta é que se torna possível captar essas informações. Enquanto realizadora e editora deste documentário, a minha intenção ao recorrer a estas composições foi deixar o espectador a refletir acerca das diferentes formas de comunicação, sendo a música uma delas. Nenhuma peça foi escolhida aleatoriamente, sendo, por essa razão, necessário atentar aos sons que estão presentes ao longo da curta-metragem.

Neste projeto, a escuta desempenhou um papel diferente dos restantes projetos do meu estágio, sendo que, ao ter um grau de envolvimento diferente, desenvolvi interpretações distintas. Por exemplo, no documentário *Remix Ensemble Summer Academy* foram utilizadas peças de compositores conceituados de música contemporânea, sendo que no *Em Pessoa* todas as obras foram realizadas pelas formadoras e pelo grupo do IPA. Igualmente, ao ter contacto com o processo de criação artística também consegui desenvolver uma outra proximidade para com as músicas, entendendo o objetivo de cada uma delas e a mensagem por detrás da sua conceção.

3.3.5 Comunicação de projetos do Serviço Educativo

No decorrer do meu estágio curricular procurei dar voz a alguns projetos pertencentes à programação do Serviço Educativo da Casa da Música. Com esse propósito explorei os diversos projetos que estavam presentes na agenda e selecionei aqueles que, tanto pela data de apresentação como pelo interesse visual, me pareceram mais apelativos.

O meu principal objetivo com o acompanhamento dos projetos passou por dar uma maior visibilidade ao trabalho realizado pelo Serviço Educativo, tendo selecionado duas iniciativas com propósitos e públicos-alvo distintos de forma a ter uma experiência de trabalho mais enriquecedora e diversificada. Assim, nos meses de março e abril tive a oportunidade de presenciar as Oficinas Gamelão e *Sonorama*.

Num momento inicial, reuni com o coordenador do Serviço Educativo, Jorge Prendas, de modo a estabelecer contacto com a produção e a planear as gravações e comunicação dos projetos que selecionei. Foi, então, possível ter uma ideia mais exata daquilo que era exequível, com quem poderia conversar e aquilo que poderia gravar. Nas semanas antes de cada oficina foi igualmente necessário conversar com as produtoras alocadas a cada um dos projetos de modo a saber, com maior precisão, todas as informações necessárias e estabelecer contacto com os formadores e as instituições.

Apesar de terem sido realizados apenas pequenos vídeos para as redes sociais da Casa da Música, o envolvimento em cada um dos projetos foi essencial, pelo que procurei acompanhar os processos de preparação e perceber os processos criativos e artísticos, assim como os principais objetivos de cada um. No meu ponto de vista, para comunicar algo é fulcral obter um conhecimento mais próximo do “objeto”, ou seja, é necessário existir um envolvimento ativo, procurar saber mais do que apenas aquilo que se pretende mostrar ao público. Desta forma, sinto que a realização destes pequenos vídeos foi bastante importante para complementar o meu trabalho ao longo do estágio tendo em conta que me permitiu, não só ter contacto com diferentes tipos de iniciativas e histórias, como também desenvolver uma linguagem de montagem mais sintetizada. Aprendi a criar pequenas narrativas e a selecionar melhor a informação que é crucial para as mesmas.

3.3.5.1 Oficina do Gamelão

A Oficina do Gamelão foi o primeiro projeto do Serviço Educativo que acompanhei, tendo realizado um mapa de gravações de forma a orientar os horários das diferentes oficinas e a planear, juntamente com a equipa de comunicação, a entrevista a ser realizada ao formador Philippe Martins (Imagem 22).

Planeamento Semana Especial Gamelão						
Dia	Dia da Semana	Evento	Espaço	Horário	Produção	Notas
11 março	segunda	Preparação	Sala Ensaio 2	9:30-10:00	gravação	Perceber em que dia o formador (Philippe Martins) vem para a CdM para poder marcar um momento de conversa com ele. Tentar conversar com ele antes das oficinas para perceber melhor a dinâmica das mesmas e marcar uma entrevista a meio da semana (terça ou quarta) depois da última oficina do dia.
		Oficina	Sala Ensaio 2	10:00-11:00	gravação	
		Oficina	Sala Ensaio 2	11:15-12:15	gravação	
		Oficina	Sala Ensaio 2	14:30-15:30	gravação	
		Entrevista	Sala Ensaio 2	15:30-17:30		
12 março	terça	Preparação	Sala Ensaio 2	9:30-10:00	gravação	
		Oficina	Sala Ensaio 2	10:00-11:00	gravação	
		Oficina	Sala Ensaio 2	11:15-12:15	gravação	
		Oficina	Sala Ensaio 2	14:30-15:30	gravação	
		Preparação	Sala Ensaio 2	9:30-10:00	gravação	
13 março	quarta	Oficina	Sala Ensaio 2	10:00-11:00	gravação	
		Edição		11:00-17:00	edição	
14 março	quinta	Edição		9:00-13:00	edição	
		Entrega		14:00-17:00	entrega	
15 março	sexta				publicação	Apenas ir gravar se faltarem imagens. Dias para edição

Ideia de local da entrevista: piso 7 no espaço do gamelão (tentar perceber como estará a disposição do espaço).

Objetivo: realização de um vídeo promocional para a oficina aberta do dia 16 de março (sábado).

Proposta: vídeo máx. 2min a ser publicado sexta-feira (15) início da tarde.

Imagem 22: Planeamento Semana do Gamelão

Apesar da produção deste vídeo ser destinada à comunicação do projeto, exigiu, igualmente, a realização de uma pré-produção cuidada e bem planeada. O primeiro passo foi comunicar com a produtora alocada a este projeto, Inês Leão, para que fosse estabelecido o contacto com o formador e com as escolas de modo a permitir as gravações. Por se tratar de escolas do ensino básico e secundário, em que a maioria os alunos são menores de idade, não foi concebido o direito de imagem dos mesmos, podendo apenas captar planos que não revelassem a identidade dos participantes. Desta forma, tive de idealizar com antecedência os planos que me eram possíveis filmar e criar uma narrativa em torno do formador.

Ao estabelecer contacto com o Philippe Martins facilmente consegui definir o horário e local da entrevista, transmitindo as informações à equipa de comunicação que tratou de preparar as questões e guiar a conversa.

Foi igualmente necessária a preparação do material: duas Canon C100 com as objetivas Canon 24-105mm e Canon EF-S 17-55mm, um Tripé Berno/Cartoni para a câmara e um Tripé de microfone, um Microfone Audio-technica AT835ST, um gravador

Tascam DR-60D, um Microfone de lapela com respectivo emissor e recetor e um foco de iluminação.

No primeiro dia da Oficina tratei de montar o material com alguma antecedência, tendo a oportunidade de conversar com o formador sobre como seria a dinâmica. Como a Casa da Música tem em sua posse um gamelão, instrumento oriundo da Indonésia, que apela para a expressão artística em comunidade, o Serviço Educativo apostou na realização destas oficinas. O objetivo das oficinas passa, não só pelo conhecimento de uma cultura diferente, como também pela promoção da criação musical coletiva. Assim, Philippe Martins procurou, ao longo das oficinas, transmitir uma mensagem de união entre as pessoas que tocam este instrumento e, por conseguinte, as imagens que captei procuraram mostrar este sentido de comunidade através da música.

No decorrer do primeiro dia gravei as quatro oficinas e aproveitei os momentos de pausa para captar imagens do formador a tocar gamelão, de modo a ser possível desenvolver uma pequena narrativa mais centrada no Philippe Martins. Ao longo das oficinas optei por ter um microfone fixo num ponto estratégico da sala para captar o áudio com uma melhor qualidade e foquei-me na filmagem de planos mais aproximados e de pormenor do instrumento e das interações das crianças. Como supramencionado, não pude captar as caras dos alunos, mas sinto que consegui captar a essência do que é a experiência de tocar gamelão pela primeira vez. Após a última oficina do dia montei uma segunda câmara em tripé, assim como a luz, e realizei, com a Liliana Marinho e com o Luís Lopes, a entrevista ao músico, na qual ele nos foi mostrando as diferentes partes do gamelão e como estas funcionavam.

Esta Oficina decorreu ao longo de toda a semana, de 11 a 15 de março, destinada a escolas e instituições, sendo aberta ao público geral dia 16. Por esta razão, o meu objetivo com a realização de um vídeo para das redes sociais destinou-se a publicitá-la. Este cariz promocional do vídeo levou-me a condensar todas as informações e torná-las mais apelativas.

Tendo em conta a extensão deste projeto pelos restantes dias da semana, tomei a decisão de começar logo a ver e a seleccionar toda a *footage* do primeiro dia da Oficina, assim como a entrevista. A minha metodologia de trabalho passou por realizar uma seleção inicial da entrevista e do áudio das oficinas e montar desde logo o *soundbyte* completo para o vídeo e, partindo do som, fui organizando as imagens conforme a

narrativa que quis contar. Com a utilização deste método pude perceber que não seria necessária a gravação de mais nenhuma sessão e, dessa forma, poderia dedicar-me à pós-produção e montagem do vídeo.

O resultado final da montagem consistiu num pequeno vídeo, com cerca de um minuto e meio, que inicia com uma sequência de planos de Philippe Martins a tocar gamelão à medida que fala sobre a sua ligação com esta música, sendo quebrada com uma sequência mais ritmada de planos do instrumento. Esta sequência serve como uma transição para ser introduzida a ideia da coletividade e da união através da sonoridade “caótica” das crianças a experimentar pela primeira vez o gamelão, sendo utilizadas diversas imagens que mostram vários alunos a tocar ao mesmo tempo. No final do vídeo o espectador sente-se convidado a fazer parte da oficina através das palavras do formador: “Vamos fazer uma viagem juntos até uma ilha que fica muito longe daqui, num país que se chama Indonésia. Vocês já ouviram falar da Indonésia?”. Desse modo, tanto pela curta duração do vídeo como pelo conteúdo informativo e interativo, o meu propósito passou por deixar o espectador curioso e com vontade de fazer parte deste projeto.

Para além da montagem, realizei ainda a correção de cor, os grafismos e a legendagem do vídeo. No que toca à colorização, optei por utilizar umas tonalidades mais roxas, usufruindo do foco de luz dessa cor existente na sala. O facto de o gamelão ter umas tonalidades douradas, complementou na perfeição com a colorização arroxeadada (tendo em conta que no círculo cromático o roxo e o amarelo são cores complementares), ajudando a balancear a paleta cromática e, assim, a harmonia das imagens. Quanto aos grafismos, utilizei os *templates* da Casa da Música já desenhados e animados.

Sumariamente, através da realização do vídeo Oficina Gamelão pude ter contacto com um estilo de gravação e montagem diferentes por se tratar de um conteúdo promocional, aprimorando a minha capacidade de síntese e de seleção. Tendo em conta que o tempo de entrega do vídeo final era curto precisei, igualmente, de desenvolver metodologias que estimulassem a minha criatividade de uma forma mais rápida e eficaz.

3.3.5.2 Sonorama

O *Sonorama* é um projeto que, desde a realização do planeamento do estágio, tive em vista. O objetivo inicial era a concretização de um documentário, porém, com o passar dos meses, percebi que não seria viável. Assim, de modo a não descartar a pré-produção que já tinha feito e para dar alguma visibilidade tanto à Digitópia como às comunidades que se encontram à margem da exclusão, procurei fazer um vídeo que resumisse a essência deste projeto.

Pelas datas das oficinas se encontrarem sobrepostas às datas em que estaria em gravações para o Documentário *Em Pessoa*, apenas consegui acompanhar o primeiro dia do *Sonorama*, tendo já realizado filmagens da sessão “Handmade Music” e do concerto comunitário “Os Sonhadores” da *PEMS*, a 15 de dezembro. O facto de só poder estar presente nas oficinas do primeiro dia também levou a que não conseguisse ter os direitos de imagem dos participantes, uma vez que as instituições que o permitiram apenas estariam no segundo dia e, por essa razão, tive de realizar as gravações de modo a não revelar a identidade das pessoas.

Por conseguinte, o *Sonorama* consiste numa oficina direcionada a pessoas com necessidades educativas especiais, na qual a tecnologia serve como um veículo para a criação de música e como uma forma de combater a exclusão social. Nas palavras do músico e formador Óscar Rodrigues, este projeto “tem como objetivo levar a música a todo o tipo de comunidades, sobretudo aquelas que não se enquadram na programação no resto do ano”, sendo “uma oficina que usa a tecnologia pelo seu potencial na eliminação de barreiras para que toda a gente possa ter uma participação musical ativa” (Anexo E). Partindo do desenvolvimento de novos instrumentos pela Digitópia, projeto em desenvolvimento desde o ano passado, nasceu a necessidade de levar esta iniciativa ao seu público-alvo, surgindo o *Sonorama* “desse ponto em comum entre aquilo que é o processo de desenvolvimento aqui na Digitópia das ferramentas, mas também do da vontade de fazer com que elas cheguem às pessoas” (Anexo E).

O processo de pré-produção deste projeto iniciou-se ainda em dezembro com as gravações do *PEMS*, tendo idealizado, a partir daí, uma narrativa que desse a conhecer a iniciativa da Digitópia da criação dos instrumentos universais ao mesmo tempo que mostrasse que a música está ao alcance de todos. Procurei, igualmente, reunir com o

Óscar Rodrigues de modo a ter uma visão mais fidedigna daquilo que seria o *Sonorama* e das coisas que me seriam possíveis gravar. Organizei num documento todas as fases de produção que teria de realizar, incluindo datas, locais e planos a captar. Por, no final, se tratar de um pequeno vídeo de *recap* para as redes sociais, acabei por não utilizar grande parte das ideias que tinha elaborado.

Devido a já ter o material organizado para as gravações do projeto *Em Pessoa*, apenas tive de fazer o transporte do mesmo para a sala onde seriam as oficinas e, tal como na Oficina do Gamelão, montei um microfone no tripé para captar o áudio na totalidade. Como cheguei com alguma antecedência consegui captar algumas imagens dos formadores, Óscar Rodrigues e Ricardo Vieira, a preparem a sala e os instrumentos.

No decorrer das duas oficinas procurei captar as interações dos participantes com os instrumentos e o modo como os formadores comunicavam com as pessoas, mostrando que, independentemente de serem músicos profissionais ou não, toda a gente consegue ter um papel musical ativo. O objetivo final de cada uma das oficinas era a concretização de uma peça musical, na qual cada um dos participantes selecionava o instrumento que mais tinha gostado de tocar, resultando num trabalho em equipa completamente único e criativo.

Em função de estar com dois projetos em simultâneo, tendo priorizado, nesta fase, as gravações do Documentário *Em Pessoa*, apenas consegui realizar a entrevista ao Óscar Rodrigues na semana seguinte, com perguntas realizadas e orientadas por mim. Nesta entrevista procurei perceber as intenções e o impacto do projeto, assim como o impacto que a música pode ter na vida destas comunidades. Tive ainda a oportunidade de gravar a impressão 3D de uma peça de um dos instrumentos.

Na fase de pós-produção optei por realizar a mesma metodologia do projeto anterior, isto é, fiz uma seleção inicial das partes da entrevista que achei pertinente utilizar e escolhi os *soundbytes* da oficina. Partindo destas seleções efetuei a montagem do áudio final e só depois seleccionei as imagens que captei. No decorrer deste processo existiu um entrave que me obrigou a alterar a narrativa do vídeo: as filmagens que tinha realizado em dezembro encontravam-se guardadas numa *Network Attached Storage* (NAS) da qual avariaram dois discos, resultando na perda total de todos os registos que lá se encontravam. Desta forma, tive de trabalhar apenas com as imagens das oficinas, resultando num vídeo com cerca de dois minutos e meio.

O vídeo inicia-se com pormenores de instrumentos seguindo-se da interação dos formadores e dos participantes com os mesmos, ao mesmo tempo que ouvimos Óscar Rodrigues a explicar em que consiste o *Sonorama*. Para tornar o vídeo mais contemplativo, procurei utilizar poucas partes de entrevista, sendo que, só depois de haver uma perceção de quase todos os instrumentos é que retomamos à voz do músico que aborda o processo criativo por detrás deste projeto. As imagens acompanham esta “narração” e o espetador imerge-se nos sons resultantes da peça final realizada na oficina. Sinto que o resultado final da montagem poderia ter sido mais rico se tivesse tido a oportunidade de filmar os participantes na sua totalidade, uma vez que o vídeo se baseia em imagens aproximadas e de pormenor. No entanto, tendo em conta os entraves, o resultado pareceu-me bastante satisfatório, passando, sem dúvida, a mensagem que procurei desde o início transmitir.

No que toca à correção de cor, procurei igualar todas as imagens e dar-lhes um pouco mais de “vida”, uma vez que foram gravadas com o Perfil Log. Pelos focos roxos presentes na sala, dei uma colorização mais arroxeadada que complementa o preto muito presente nas imagens. Realizei ainda a legendagem e os grafismos, dos quais já existem *templates* feitos e animados.

Com a realização deste projeto pude, sem dúvida, aprimorar as minhas capacidades de organização e de resolução de problemas, estimulando a minha criatividade e sensibilidade para comunicar projetos com este cunho de relevância para a comunidade.

3.3.5.3 O papel da escuta

Para a realização dos vídeos de comunicação do Gamelão e do *Sonorama*, a escuta teve um papel um pouco diferente em relação com os outros projetos realizados ao longo do meu estágio curricular. A minha metodologia de trabalho para a execução destes vídeos passou pela inicial montagem do áudio e, posteriormente, da imagem, fazendo com que a escuta servisse como base para todo o meu trabalho. No entanto, por se tratar de vídeos de projetos do Serviço Educativo, não tiveram na sua composição obras musicais clássicas ou contemporâneas de Orquestra ou *Ensemble* e, por essa razão, a alternância entre planos, a sua duração e cortes foram realizados partindo das minhas intuições cinematográficas. Para além disso, ao fazer a montagem do áudio procurei misturar vários sons, brincando um pouco com os ritmos dos instrumentos, algo que despertou o meu lado criativo no que toca à música.

Como acompanhei estes projetos desde o período de gravações, permitiu que a minha relação com os mesmos fosse diferente, na medida em que a escuta se posicionou de maneira distinta por me encontrar envolvida nas filmagens e na pós-produção, sendo que noutros projetos somente realizei a montagem e pós-produção. Neste sentido, ao estar presente nos momentos das oficinas consegui escutar aquilo que ia acontecendo, criando uma conexão com certos sons por estarem associados a determinadas situações, o que fez com que começasse a imaginar narrativas e opções de montagem. Como tive a oportunidade de assistir a várias sessões de ambas oficinas, na primeira procurei fazer um reconhecimento do espaço, das dinâmicas e dos sons, algo que me deu tempo para processar os acontecimentos e começar a pensar em pequenas histórias concordantes com a música.

Sinto que ao aprimorar a minha escuta na realização de montagens em multicâmara, do *Remix Chamber* e do Documentário *Remix Ensemble Summer Academy*, consegui desenvolver uma sensibilidade para os ritmos que me rodeiam, algo que se revelou bastante positivo para trabalhar com estes projetos do Serviço Educativo. Ao ter uma expectativa sonora através do acompanhamento das oficinas consegui fazer uma melhor seleção dos planos que precisava de filmar, algo que se revelou crucial devido ao curto período para realizar a montagem e a pós-produção dos vídeos.

No que toca às entrevistas que realizei, ao fazer a seleção e a montagem inicial do áudio, procurei criar um certo ritmo também com a narração, de modo que não se tornasse estranha a presença de uma voz no meio de tantos sons de instrumentos. Por essa razão, a narração entra em dois momentos: quando a música ainda se encontra calma, a crescer lentamente, e quando existe uma transição entre momentos musicais. Deste modo, a voz envolve-se com os diversos sons que a rodeiam e vai desaparecendo à medida que a música atinge o seu auge.

Em suma, por servir como base tanto para a idealização dos planos a gravar, como para a montagem das imagens, a escuta revelou-se fundamental, permitindo a criação de conexões entre sons e a criação de pequenas narrativas que deixam o espetador envolvido em cada um dos projetos.

3.4 Considerações finais sobre o Estágio Curricular

A realização de um estágio curricular permite a criação de uma maior proximidade do estudante com o mercado de trabalho, inclusivamente com as rotinas, ritmos de trabalho e diferentes ambientes, levando a um contacto com diversos profissionais que marcarão, então, um percurso. De igual modo, a experiência de trabalhar numa empresa/instituição faz com que sejam aprimoradas *soft e hard skills* e, por se tratar de um estágio direcionado a estudantes, permite com que sejam exploradas diversas vertentes nas áreas de interesse, tornando-se num espaço de reflexão e conhecimento pessoal e profissional.

Por esta razão, considero que o meu período na Casa da Música foi uma mais-valia para o meu desenvolvimento profissional porque, para além de trabalhar com pessoas extremamente qualificadas, pude abraçar diversos projetos e desempenhar diversos papéis, explorando um pouco de cada vertente da área do cinema e do audiovisual. Através da relação dos projetos que realizei ao longo do estágio com a investigação teórica, refleti melhor sobre o diálogo entre a música e a imagem, assim como o papel da escuta, compreendendo que existem resultados variados para a mesma metodologia e que as diferentes formas de envolvimento me levaram a pensar a música e a imagem de maneiras distintas.

CONCLUSÃO

A música, ao longo deste relatório, é percebida como uma arte abstrata, capaz de comunicar e expressar ideias, significados e emoções, sendo um fenómeno universal e um manifesto cultural. Esta perspetiva da música leva a considerar a escuta um momento essencial no processo da criação de significados. A escuta permite que exista um foco no produto musical, estimulando a concentração e a absorção dos vários elementos musicais e, conseqüentemente, origina um vínculo entre o ouvinte e a música. A expressividade da música encontra-se igualmente presente na sua relação e interação com os outros meios de expressão, que a potenciam e amplificam. Saliento, deste modo, a conexão entre a música e a imagem, sendo que a imagética musical faz parte do processo de escuta e da complexidade da música. Esta imagética passa pela criação de imagens mentais durante uma situação auditiva, encontrando-se no centro da experiência musical e da receção de mensagens através da música. É com base nesta ideia que concluo que existe um diálogo entre a música e a imagem, abordando mais especificamente a área do cinema documental. O meu percurso na Casa da Música e os projetos que desenvolvi no decorrer do estágio permitiram-me ter uma perspetiva acerca do diálogo entre a música e a imagem no cinema documental e em diferentes produtos audiovisuais. Consegui, assim, colocar em prática e observar de perto diversos aspetos que explorei nesta investigação, desenvolvendo uma conexão com o tecido investigativo e adquirindo novos conhecimentos, perspetivas e metodologias de trabalho.

Durante 6 meses tive a oportunidade de integrar projetos que auxiliaram o meu desenvolvimento enquanto futura profissional, tendo uma experiência prática do que é trabalhar na área audiovisual. O contacto com diferentes profissionais também me permitiu enriquecer os meus conhecimentos a nível musical e audiovisual e desenvolver outras metodologias de trabalho, algo que considero imensamente positivo para o futuro e para me envolver no mercado de trabalho. Para além disso, a minha integração nos projetos, especialmente do Serviço Educativo, fizeram-me ter uma visão mais aberta para o mundo e para as dificuldades com que certas comunidades se deparam diariamente, algo que se revelou bastante positivo por me fazer crescer a nível pessoal. Neste sentido, procurei, através da minha arte, dar uma voz a certas causas, encontrando

uma motivação superior aos meus interesses e projetos acadêmicos, o que me fez refletir sobre a importância do cinema documental na sociedade.

Deste estágio levo comigo as pessoas que cruzaram o meu caminho e desempenharam um papel fundamental ao abordarem questões como as suas convicções e paixões, que, na maioria dos casos, convergiram para a música. Percebendo, através deste contacto com diferentes comunidades e com profissionais da área da música, o impacto que esta arte pode ter na vida das pessoas, consegui interligar a minha investigação com o trabalho desenvolvido no estágio, analisando o papel da escuta. Ao aprimorar, assim, a minha sensibilidade para as sonoridades e ritmos do mundo que nos rodeia, consegui criar constantes diálogos entre a música e a imagem e, ao mesmo tempo, observá-los à medida que ia acompanhando cada iniciativa e projeto.

Os objetivos iniciais do estágio foram cumpridos, chegando ao final desta jornada a sentir-me concretizada tanto profissionalmente como pessoalmente. Sinto que a exploração do diálogo entre a música e a imagem no cinema documental foi um enorme desafio, mas que me permitiu ter diferentes visões do papel que a música desempenha nesta área, sendo que consegui colocar em prática a minha investigação e observar os resultados de perto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvim, L. B. (2017). *Contraponto audiovisual? De Eisenstein a Chion*. Revista FAMECOS, 24(2), ID24688. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2017.2.24688>
- Baptista, A. (2007). *Funções da Música no Cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais*. Universidade Federal de Minas Gerais.
- Barbosa, P. R., & Gonçalves, D. B. (2015). *A música como uma forma de comunicação*. Intercom Nacional. Centro Universitário de Volta Redonda – UniFOA, Volta Redonda, RJ.
- Bordwell, D. & Thompson, Kristin. (2008). *Film Art: An Introduction (Eight Edition)*. McGraw-Hill
- Carrasco, C. R., & Chaves, R. P. (2012). *O pensamento sonoro-visual de Walter Ruttmann e a música de Berlim: Sinfonia de uma metrópole (1927)*. Doc On-line. Revista digital de cinema documentário, n. 12, agosto de 2012, www.doc.ubi.pt, pp. 22-58.
- Carvalho, C. (2008). *Sinestesia, ritmo e narratividade: interação entre música e imagem no videoclipe*. Ícone, 10(1), 100-114.
- Casa da Música. (sem data). *A Casa*. Disponível em: <https://casadamusica.com/a-casa/>
- Casa da Música. (sem data). *Fundação Casa da Música*. Disponível em: <https://casadamusica.com/fundacao-casa-da-musica/>
- Chion, M. (Editor), Gorbman, C. (Translator), & Murch, W. (Foreword). (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press
- Cohen, Annabel J. (1998). *The Functions of Music in Multimedia: A Cognitive Approach*. Proceedings of the Fifth International Conference on Music Perception and Cognition, Seoul Korea.
- Corrigan, T. (2004). *A short guide to writing about film (5th ed.)*. Pearson Longman. Disponível em: https://archive.org/details/shortguidetowrit00corr_0
- Ferm, C., & Thorgersen, K. (2007). *Aesthetic communication in music education: student's awareness*. International Society for the Philosophy of Music Education Symposium. International Symposium on the Philosophy of Music Education: 06/06/2007 - 09/06/2007. Disponível em: <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:ltu:diva-27124>

- Godoy, R. I., & Jorgensen, H. (2012). *Musical imagery*. Routledge.
- Gorbman, Claudia. (1987). *Unheard Melodies, Narrative Film Music*. Indiana: Indiana University Press.
- Gross, R. (2018). *The Psychology of Grief: The Psychology of Everything*. Routledge.
Disponível em:
<https://books.google.pt/books?id=omRRDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>
- Harwood, Julie D. (1998). *The construction of meaning in Hollywood and music video editing aesthetics: A comparison between the pre-television and music television generations*. Electronic Theses and Dissertations. 3805. Disponível em:
<https://scholar.uwindsor.ca/etd/3805>
- Iazzetta, F. (2016). *A imagem que se ouve*. Diálogos transdisciplinares: arte e pesquisa. São Paulo: ECA/USP, 376-395.
- Juslin, P. N., & Laukka, P. (2004). *Expression, Perception, and Induction of Musical Emotions: A Review and a Questionnaire Study of Everyday Listening*. Journal of New Music Research, 33(3), 217–238. Disponível em:
<https://doi.org/10.1080/09298210420003178>
- Kaden, C., & Maes-Roopchansingh, K. (2013). *Communication in music*. In The Handbook of Communication History (pp. 153-178). Routledge
- Kulezic-Wilson, D. (2015). *The Musicality of Narrative Film*. University College Cork, Ireland.
- Lipscomb, S. D., & Tolchinsky, D. E. (2005). *The role of music communication in cinema*. Musical communication, 383-404.
- Macagno, F. (2000). *Types of dialogue, dialectical relevance, and textual congruity*. Anthropology & Philosophy, 8(1-2), 101-121.
- Madalozzo, T. (2014). *Percepção musical*.
- Maia, G. (2012). *Aspectos da música no documentário brasileiro contemporâneo: algumas reflexões sobre o fazer e o pensar*. DOC On-line. Revista digital de cinema documentário, n. 12, agosto de 2012, ww.doc.ubi.pt, pp.100-126.
- Martinez, José Luiz. (1991). *Música e Semiótica. Um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical*. São Paulo: PUC.

- Miell, D., MacDonald, R. A. R., & Hargreaves, D. J. (2005). *Musical Communication*. Oxford University Press.
- Mota, A. M. de O. C. (2022). *Communicating through sound in museum exhibitions: Unravelling a field of practice* [Tese de Doutoramento]. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/134916>
- Murray, L. (2010). *Authenticity and realism in documentary sound*. *The Soundtrack*, 3(2), 131-137.
- Ngong, P. A. (2020). *Music and sound in documentary film communication: An exploration of Une Affaire de Nègres and Chef!*. *CINEJ Cinema Journal*, 8(1), 156-184.
- Nguyen, Phuong (2018). *Multi-camera video production for medium-sized concert*. [Tese de Mestrado, Helsinki Metropolia University of Applied Sciences]. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/161426272.pdf>
- Nichols, B. (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary (Vol. 681)*. Indiana University Press.
- Oliveira, L. D. D. (2007). *Signos e Metáforas na Comunicação da Música*.
- Pearlman, K. (2015). *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*. CRC Press
- Rogers, H. (2015). *Music and Sound in Documentary Film*. Routledge.
- Rogers, S., & Ogas, O. (2022). *This is what it sounds like: What the music you love says about you*. Random House.
- Roininen, M. J., Leppänen, J., Eronen, A. J., Curcio, I. D., & Gabbouj, M. (2016). *Modeling the timing of cuts in automatic editing of concert videos*. *Multimedia Tools and Applications*, 76, 6683-6707.
- Schneider, C. (2012). *Um estudo da formalidade sonoro-narrativa no documentário Musical titãs - A vida até parece uma festa*. *DOC On-line*. Revista digital de cinema documentário, n. 12, agosto de 2012, www.doc.ubi.pt, pp.151-166
- Sell, C. (2017). *It's a strange place: The Narrative Film Music of Danny Elfman*. Southeastern University.
- Supičić, I. (1971). *Expression and Meaning in Music*. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2(2), 193-212. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/836835>

Vasconcelos, C. (2010). *Assessoria de imprensa na Casa da Música*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Wingstedt, J. (2005). *Narrative Music: Towards and Understanding of Musical Narrative Functions in Multimedia*. RISE, Swedish ICT, Interactive Institute.

FILMOGRAFIA

Fricke, R. (Diretor). (1992). *Baraka* [DOC]. Magidson Films. Estados Unidos.

Ivens, J. (Diretor). (1928). *De Brug* [DOC]. The Netherlands Film Academy.

ANEXOS

Anexo A – Folha da Sala “Em Pessoa”

Em Pessoa

Ao Alcance de Todos

27 mar 2024
19:00

Sala 2

Inês Luzio e **Sofia Teixeira** direção artística

Daniel Araújo, **Inês Malheiro** e **José Figueiredo** músicos convidados

Adão Ferreira, **Conceição Magalhães**, **Elsa Reis**, **Fernando Dias**, **Fernando Silva**, **Francisca Couto**, **Helena Baganha**, **Inês Ferreira**, **Inês Luzio**, **Íris Costa**, **Joaquim Silva**, **José Mesquita**, **José Tomás**, **Luna Barreto**, **Manuela Monteiro**, **Maria Adelaide Silva**, **Maria José Mesquita**, **Paula Monteiro**, **Paula Valente**, **Rosa Martins**, **Rúben Soares**, **Sara Figueiredo** e **Sofia Teixeira** co-criação e interpretação

António Cardoso som
Virgínia Esteves iluminação
Sérgio Ferreira vídeo
José Amaro e **José Torres** palco

Em Pessoa parte da premissa de que Fernando Pessoa se inscreveria, a 12 de janeiro de 2024, no Instituto Português de Afasia (IPA). Assim, durante dez semanas, o escritor passaria a integrar o quotidiano de um grupo de pessoas tornadas, pela experiência pessoal, especialistas nesta lesão caracterizada pela perda — total ou parcial — da capacidade de expressão através da palavra. Estando Fernando Pessoa, neste universo ficcional, a aprender a viver com a afasia desde há pouco tempo, desencadeia-se uma tentativa de mútua compreensão entre o grupo de pessoas do IPA e este poeta, a quem a palavra, não obstante a persistência de todos os versos já escritos, foi subtraída.

A falta de palavras não esconde uma falta de ideias ou sensibilidades. À falta de palavras, há mundos de sensibilidades e ideias por descobrir, impondo a consciência de que a palavra é só um dos muitos meios possíveis de expressar a humanidade. A música vem constituir um desses meios, guiando a viagem pela extensa bagagem daquele que, através de um processo de humanização, passou a ser familiarmente tratado como Sr. Pessoa. Sucedem-se experimentações de diversos modos de expressão — exploração que o próprio autor desenvolveu sob a adoção de diferentes poéticas, ou heterónimos — envolvendo recursos como o som, o gesto e o olhar, particularmente importantes em situações de comunicação onde um dos interlocutores tem afasia.

Mais do que uma reflexão em torno do peso das palavras, este espetáculo é a história do constante reencontro com a vida e com os outros, implicado pelo abraçar de um horizonte crescente de formas de expressão.

Instituto Português de Afasia

Paula Valente diretora e técnica

Luna Barreto técnica

Sara Figueiredo direção do coro

Agradecimentos

Museu da Chapelaria de São João da Madeira, CIAP – Centro Incentivar a Partilha (Cruz de Pau, Matosinhos), Helena Lopes

casa da música orelhudo!

Sabes o que é o “Orelhudo”?
Descobre em orelhudo.casadamusica.com



ServicoEducativoCasaDaMusica



casa da música



IPA
Instituto
Português
de Afasia



Museu da
Chapelaria

APOIO INSTITUCIONAL



REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURAL

APOIO INSTITUCIONAL



Porto.

MEDIAS CASA DA MÚSICA



BPI

MEDIAS SERVIÇO EDUCATIVO



Fundação "la Caixa"



Sonae

Anexo B – Entrevista Sofia Teixeira e Inês Luzio

Sofia: O “Em Pessoa” parte da premissa de que o Fernando Pessoa, o escritor, teria afasia. Isto para trabalhar com pessoas, um grupo de pessoas que têm afasia, que integram o Instituto Português de Afasia, que acho único deste género em Portugal. Ao longo das sessões fomos percebendo que são realmente especialistas em afasia e no que isso comporta na comunicação. Então o projeto parte dessa premissa e a partir daí, dos textos de Pessoa. É desse *input*, o que seria um poeta privado da palavra, que nascem as criações que fomos construindo semana a semana, ao longo de três meses.

De que forma é que, na vossa perspetiva, a música pode ser um veículo de criação de projetos interventivos?

Inês: Com interventivos estamos a entender interventivos para a vida destas pessoas, nesse sentido? A música não resolve os problemas sociais e políticos e culturais e étnicos e tudo mais. Há um bocadinho, infelizmente, ainda essa assunção de que a música resolve os problemas. A música na verdade não resolve os problemas, o que ela faz é um dispositivo, é uma ferramenta, como outras formas artísticas o fazem também, que permite, que induz a um diálogo e é esse diálogo, essa forma de estar em diálogo e essa forma de estar em compromisso uns com os outros e umas com as outras, que faz com que, indiretamente, essa intervenção possa acontecer. Portanto, não é um mecanismo direto. Neste caso em particular, este grupo já existia parcialmente porque o IPA, felizmente, tem uma música terapeuta excepcional que é a Sara Figueiredo, que trabalha com as pessoas numa base regular semanal e uma das ofertas do IPA é um coro que funciona todas as sextas-feiras, uma vez por semana. E então, no fundo, estas pessoas já tinham esta oferta. O que o “Em Pessoa” vem fazer é trazer uma experiência diferente, nova e com mais recursos, que permite que estas pessoas exponenciem ainda mais aquilo que elas já estavam a fazer, que era encontrarem-se todas as semanas para cantar para, através da música, também desenvolverem a música, potenciar aqui o desenvolvimento de certas competências.

E nesse sentido, como é que vocês começam o vosso processo de trabalho com este grupo em específico? Como é que surge a ideia e a forma como vão trabalhar com eles, explicarem um bocadinho este processo.

Sofia: Portanto, a premissa do “Em Pessoa” surge no Serviço Educativo da Casa da Música, de que o Fernando Pessoa teria afasia. A partir daí nós criamos, semana a semana, vários dispositivos de conflito. O que é que isto quer dizer? Na primeira semana levamos apenas um chapéu que simbolizou, desde aí, a presença do escritor. E os conflitos passavam sempre por “Mas quem é essa pessoa? Vamos ajudá-lo a expressar se”. Nós, enquanto facilitadoras, e o grupo, como um grupo de especialistas em afasia, tentar romper essa barreira de comunicação. E depois, semana a semana, fomos apresentando novas situações nas quais todos participámos nas soluções. Trouxemos também a Dona Irene, que era a senhora que passava as camisas do Fernando Pessoa. Trouxemo-la como acompanhante, justamente para nos dar material de problemáticas a resolver, problemáticas de comunicação, problemáticas da vida real e contemporânea. Contemporânea porque não estamos a assumir que estamos no século XX, o Sr. Pessoa tem 135 anos e está aqui connosco, está aqui a ficha de inscrição, fizemos essa inscrição oficial. Foi muito caricato e foi se desenrolando assim semana após semana. Depois também com a presença e visita dos heterónimos que, de uma maneira ou de outra, foram vindo sendo chamados às sessões e, portanto, desse conjunto de conflitos, de soluções encontradas pelo grupo e com o grupo nasce o “Em Pessoa” com uma determinada lógica.

E se tivessem de dar alguns objetivos principais do projeto, para vocês, quais seriam?

Inês: Um dos objetivos principais liga com o que eu estava a dizer há um bocadinho, que tem a ver com isto ser uma experiência que acrescenta por aquilo que estás a propor às pessoas fazer, que sai do seu quotidiano. Exige um esforço criativo, um esforço imaginativo e extra quotidiano. Então esse foi sempre o principal objetivo. Isto é uma coisa balizada no tempo. Nós vamos estar aqui três meses. Eu acho que aquilo que nós queremos fazer é trazer a experiência mais fixe, mais louca, no sentido de fora

daquilo que é a prática que eles já fazem. Para que eles levem de facto esta experiência de ter passado por aqui e de terem sentido que este trabalho criativo os pôs no centro da decisão. Isto não são objetivos nossos, são objetivos também do próprio Instituto Português de Afasia, que trabalha exatamente no processo de reabilitação destas pessoas, eles trabalham exatamente esta ideia da pessoa no centro da decisão. Porque estamos a falar, isto é importante explicar, nem toda a gente entenderá, nós também não sabíamos, foram três meses em que aprendemos muito. Estas pessoas, intelectualmente, muitas delas, a não ser que sejam situações de demência, mas na grande parte dos casos das pessoas que nós temos, intelectualmente, estas pessoas são perfeitamente normais no sentido de que não perderam as suas competências com o AVC, com o acidente que lhes provocou a afasia. O que acontece é que estas pessoas têm esta dificuldade de comunicação, mas num corpo e numa mente que funciona da forma como elas conheciam, com as suas memórias, com as suas experiências, com as suas vivências. Então é o que provavelmente torna-se extremamente frustrante estas pessoas terem o que dizer e querer fazê-lo. Elas têm o que dizer. Elas têm opiniões sobre as coisas, mas não as conseguir expressar, ter constantemente outras a fazê-lo por elas. Então este foi sempre um dos objetivos. Foi dar este tempo, tomar o tempo que fosse preciso nestas sessões, sobretudo nas primeiras em que havia muito diálogo e muita discussão. Tomar o tempo para que realmente estas pessoas pudessem expressar estas as suas ideias. Pronto. E acho que assim, essencialmente, esse foi o grande objetivo do projeto.

Sofia: Foi um processo de aprendizagem. De repente teres um grupo de pessoas com as quais tens de falar de uma maneira completamente diferente, ou seja, um dos meus maiores desafios foi falar devagar, foi perceber que há aqui um processo de comunicação que depende e te pede muita adaptação. Mas descobrimos, as pessoas têm um pensamento, uma perspetiva da vida e do mundo completamente desenvoltas e às vezes têm maneiras absolutamente brilhantes de o expressar. Há pessoas que quase não articulam palavras, mas que conseguem expressar pensamento desenvolto e com humor, isso é espetacular de constatar e também encontrar, enfim, na obra do Pessoa que, numa primeira análise, pode ser muito opaca neste sentido, porque são palavras. Mas encontrar na obra do Pessoa limites comunicativos que nos permitissem criar uma ligação com estas pessoas. Uma das coisas que foi imediatamente muito óbvio foi os

devaneios do Sr. Álvaro de Campos, porque é um texto muito marcado de interjeições e de sons, sem aparente sentido, e de repente haver essa liberdade também naquilo que é que a expressão com palavras foi muito importante.

Que mudanças ou que impacto é que vocês têm percecionado nestes participantes ao longo destes três meses?

Inês: Eu acho que o principal impacto é a felicidade com que as pessoas saem. Acho que nós descuramos, esquecemo-nos da importância de avaliar a felicidade neste tipo de processos. Para mim, acho que esse é o principal impacto. É perceber este grupo mesmo contente, mesmo. Senti los revolucionados no final das sessões, também não todas, mas há assim algumas que nós marcamos, que guardamos mesmo assim memória feliz de acabar e de toda a gente estar “epá que fixe”, não sei, de sentir essa luz, essa alegria de que as pessoas saíram dali de facto transformadas e que vão para o fim-de-semana de uma forma diferente. Acho que é sobretudo isso. Acho que é sobretudo este real entusiasmo de poder fazer isto, de poder estar na Casa da Música, de se poderem sentir importantes, porque de repente, os vão receber para descer e eles vão todos juntos, num elevador grande, tem um elevador grande à sua espera. Estas coisas, este cuidado e de repente estas pessoas sentirem que estão a fazer isto acontecer e elas são os atores e as atrizes principais disto que está a acontecer.

Sofia: Nós guardamos com muito carinho uma sessão em particular onde houve muita gente a sair a chorar, mas a chorar a rir, e estranhamente isso aconteceu na sessão em que a problemática era lançada com o Ricardo Reis, que é possivelmente o heterónimo...

Inês: Mais deprimido.

Sofia: Não diria, mas é um bocado aborrecido, porque tem muito aquela influência clássica, tem uma linguagem muito pouco tangível. Como é que nós trabalhamos isto? E conseguiu se dar a volta de uma maneira em que estava toda a gente

tão dentro do processo e estava a ser tão divertido que houve muita gente a dizer “Olha, eu já não me lembrava de chorar a rir”, isso foi mesmo algo para levar connosco.

Inês: Isto é um limite temporal muito balizado, são três meses, o que no trabalho de recuperação, no processo de recuperação destas pessoas imagino que não seja nada, mas nós notamos nalgumas pessoas, sobretudo acho que desde o início, mais pela sua condição, porque são pessoas que na verdade afasia surge junto com demência, foram tendo mais dificuldade em se situar e perceber o que é que estava a acontecer em se envolverem também, imaginemos terem dificuldades em perceber de facto o que é que se está a passar. Mas notámos uma mudança muito significativa, sobretudo agora, nesta fase final, de perceber estas pessoas já se rirem, perguntarem... o Sr. Silva, perguntarem “quem é que é o Senhor?”, e ele dizer “sou eu”, e escangalhar-se a rir. Ou seja, aqui notamos já algumas mudanças, acho que neste processo mais de reabilitação. Mas claro que é sempre muito perigoso, porque nós também não conhecemos esta condição a fundo, muito menos nestes casos de demência que imaginamos ser supercomplexo. Portanto, isto também é uma avaliação superficial nesse sentido, quem melhor conseguirá responder a isso são mesmo as técnicas do IPA que os acompanham todas as semanas.

O que é que vos parece que se calhar ainda está por fazer em trabalhos com comunidades que estão à margem da exclusão? E o que é que propunham nesse sentido? Dado que há sempre este impacto até positivo quando se trabalha com estas comunidades, como vocês referiram agora.

Sofia: A minha intuição para responder a isto, que se calhar iria precisar de mais tempo, seria talvez perceber onde é que está realmente a participação, ou seja, é muito fácil instrumentalizar por vezes este tipo de contextos, é muito imediato a narrativa que estamos a criar juntos. Mas até que ponto? E um trabalho que de facto envolva as pessoas numa forma em que elas participem? Requer muito tempo. E de facto uma implicação, perante as pessoas com quem estamos a trabalhar, tens mesmo também de perder tempo a perceber como é que vais chegar, como é que vais fazer isto se realmente participado. Porque há muitos projetos que envolvem comunidades marginalizadas, com

condições específicas. Há muitos, mas perceber exatamente como é que realmente as trazes contigo e não só as usas para ter em palco a fazer determinadas coisas é uma fronteira bem mais ténue do que se calhar parece. Num primeiro momento.

Inês: Sim, eu acho que muitas vezes há uma grande responsabilidade dos agentes que estão no terreno e os agentes não são só os artistas, são também as equipas de produção, as equipas das próprias instituições, que muitas vezes também não se aplicam suficientemente nos processos, assim como muitos artistas, obviamente. Mas também há aqui uma questão que tem a ver com os recursos, para haver este tempo é preciso haver recursos. É preciso haver recursos que permitam que esse tempo de permanência exista de facto, que tu não tenhas de trabalhar com 50 pessoas de uma vez ou com 100 pessoas de uma vez, porque, de facto, precisas de garantir uma certa abrangência, precisas de garantir que chega a toda a gente e de facto vai chegar a toda a gente. Mas é proporcional. Ou seja, aliás, é diametralmente, ou seja, é o oposto, é proporcional à medida que tu, claro, envolves mais pessoas. A qualidade com que tu chegas a cada uma delas vai ser, obviamente, diametralmente menor, é uma relação parece óbvia e muitas vezes o que acontece aqui é que não é. Não é por nenhuma razão necessariamente negativa. É só que muitas vezes os recursos são limitados. Tu tens de garantir que há uma certa equidade no acesso nestas próprias comunidades marginalizadas. Mas ao tentar chegar a toda a gente, de repente acabas com um grupo gigante e com um grupo gigante tu fazes o que podes, toda a gente faz o que pode para garantir essa participação, mas ela vai ser sempre obviamente, mais limitada. Imaginemos, neste caso em particular, que o grupo com o qual nós trabalharmos, em vez de ter cerca de 20 pessoas em que nem todas têm afasia, ou seja, é importante também dizer que algumas pessoas são familiares e são cuidadores ou são voluntários do próprio Instituto Português de Afasia, que ajudam no processo de comunicação. Elas são, na verdade, são partes essenciais deste trabalho. Mas imaginemos que este grupo, em vez de ter 20 pessoas, teria 40, sendo que metade ou 60/70% dessas pessoas tinham afasia. O trabalho que teríamos feito seria completamente diferente, de longe que chegaria a este nível de proximidade e de refinamento e de escuta que nós tivemos aqui. Seria muito impossível, porque o tempo é limitado. Nós tínhamos sessões muito curtinhas, era só um exemplo. Neste caso, eu acho que até acabou por ser uma medida justa. E aqui há outra

coisa também que é importante, há um fator aqui que contribuiu de forma muito significativa para que isto pudesse ser um processo feliz e com significado, que foi o facto de nós sermos recebidas por uma instituição com a sua orgânica, o seu funcionamento já bastante apurado e que estava de facto muito, muito implicada nisto, ou seja, nem sempre também é o caso. Às vezes também acontece irmos para o terreno e haver as instituições, ou que estão fragilizadas ou que não estão assim tão disponíveis a receber quem chega para trabalhar e pronto. É muito engraçado perceber que há toda uma mecânica atrás que às vezes está discretamente no backstage que pode ditar o mesmo sucesso ou não sucesso deste tipo de projetos.

Anexo C – Entrevista Paula Valente e Sara Figueiredo

Paula: Eu sou Paula Valente. Sou terapeuta da fala e sou diretora executiva do IPA.

Sara: Sara Figueiredo, musicoterapeuta no IPA.

De que maneira é que, na vossa perceção, a música pode contribuir para a inclusão social? Que impacto é que ela pode ter em comunidades que se encontram à margem da exclusão?

Sara: Neste caso, a música começa por ter um impacto em cada indivíduo e traz o melhor de si. Cada pessoa ganha um espaço de participação, cada pessoa ganha uma voz. E este projeto foi concebido de forma que cada um se sentisse incluído e sentisse que tinha espaço para ser quem é, para falar como fala. E começa logo pelo empoderamento individual. E depois o produto final que se alcança dá voz ao grupo, dá voz a uma causa. E nós estamos a sentir. Estamos a sentir este poder, hoje, no dia do concerto, estamos a sentir este empoderamento e esta vontade de estar em palco e de mostrar o resultado de um trabalho com orgulho. Eu acho que isso é maravilhoso.

Paula: Eu acho que a música é mesmo uma linguagem universal. E, portanto, através da música conseguimos envolver qualquer pessoa em todas as suas características pessoais. Portanto, a música tem um poder grande de unir as comunidades em torno de algo comum que toda a gente sente e se identifica, que é a música, o ritmo, melodias, palavras, etc. No caso da afasia, a música ainda tem um poder maior, porque tem aqui um potencial de reabilitação, não é? Portanto, às vezes aquilo que as pessoas com afasia não conseguem dizer a falar, conseguem dizer a cantar, porque estamos a ativar outras áreas cerebrais que não estão afetadas pelo AVC ou pela lesão cerebral. Então, no caso da causa do IPA, que é a causa da inclusão social das pessoas com afasia em Portugal, a música ou projetos com música, projetos ligados à música, a musicoterapia que nós sempre apoiamos muito no IPA, é de facto um instrumento, um veículo muito importante para falar da afasia e para capacitar, empoderar pessoas com afasia, porque elas quando cantam ou quando estão a cantar, ou quando estão envolvidas

com o ritmo e com músicas, estão se a expressar além daquilo que afasia lhes roubou, que é a linguagem oral. Estão a ser livres.

Vocês consideram que este projeto conseguiu ter impacto na vida deles? Vocês perceberam alguma mudança neles desde que o projeto começou até agora, até o estrear do espetáculo?

Sara: Eu penso que nós podemos dizer isso, nós acompanhamos a construção musical e foi participativa, há um pedacinho de cada pessoa em cada parte do espetáculo. Todos sabem de onde é que vem cada momento, cada espaço musical. Então eles sentiram-se parte do processo e isso foi muito bem conseguido pelo projeto e pelas artistas que estiveram a dinamizar. Impacto na vida diária? Nós tivemos aqui deslocções necessárias para sítios diferentes no horário X e eles apareceram todos preparados, tivemos trabalhos de casa, tivemos pessoas a trazer e a serem proativas para trazer novas ideias e os objetos que eram precisos.

Paula: Até com a colaboração, por exemplo, para se transportarem, ou seja, eles deram boleia uns aos outros e houve essa colaboração no sentido de fazer acontecer.

Sara: Isso é, sair do IPA, sair do espaço que tem, para além de outras coisas, também tem as suas terapias regulares e passar a ter novas rotinas durante três meses. Novos desafios e depois então a preparação e o envolvimento dos seus amigos e da sua família para o momento de espetáculo, de performance, de apresentação. E isso, claro que sim, nunca mais vai ser esquecido e já tem impacto na vida de cada um.

Paula: Eu acho que houve algumas competências que foram trabalhadas mesmo de forma implícita. Competências comunicativas, competências cognitivas, competências sociais que de facto têm um contributo, ou seja, que vai haver uma generalização automática para o dia-a-dia. Eles são eles. As pessoas que participaram estão de certeza, sente-se que estão mais confiantes e que têm mais à vontade para comunicar. De qualquer maneira, mesmo quando a fala não obedece, as palavras não obedecem, eles estão mais livres, mais desinibidos para “ok não funciona assim funciona

assado”, porque de facto, durante o projeto, as dinâmicas que as artistas nos foram propondo, não é? Não foram todas estas dinâmicas, agora direitinhas que aparecem aqui no espetáculo já muito afinadas. Houve muitas dinâmicas de relação, de movimentação corporal, etc. Que fez com que eles “Epá eu nunca tinha feito isto. Eu nunca fiz este movimento, eu nunca fiz massagens ao meu colega, eu nunca...” E isso tira os da zona de conforto e desenvolve competências técnicas, desenvolve competências que de certeza vão ter um impacto no dia da funcionalidade. No dia-a-dia deles já estão a ter. Mas eu acho que sem dúvida aquilo que eu vejo mais é o empoderamento, a confiança, o à-vontade para “eu tenho afasia, mas estou a viver a minha vida o melhor que posso e vou continuar a desafiar-me”. E acho que é isso que eles levam daqui para a vida deles e pronto. “Realmente há muitas barreiras na minha vida. A sociedade não é acessível no ponto de vista comunicativo. Eu se calhar ainda encontro muitas barreiras para fazer as coisas que eu gostaria de forma autónoma, independente. Mas eu vou à luta.”

Sara: Eu acrescentaria mais uma coisa, competências artísticas também. Nós já os conhecemos musicalmente, alguns deles porque temos um coro, pelo menos semanalmente. Então alguns deles já frequentavam esse coro e nós já temos determinadas formas de fazer o aquecimento da voz, fazer determinadas dinâmicas. E desta vez eles viram-se desafiados por pessoas diferentes, que trouxeram dinâmicas diferentes e sentiram-se capazes. Portanto, foram mais além daquilo que têm feito. E isto abre portas para continuar a trabalhar nesse sentido.

Paula: Muitas pessoas que não estavam no coro e que vieram desafiar-se pela primeira vez numa coisa assim. E acho que foi bom.

O que é que vos parece que ainda está por fazer num trabalho com comunidades à margem da exclusão que ainda pode ser feito? O que é que é preciso mudar e o que é que propunham nesse sentido?

Sara: É uma pergunta complexa, porque o que se tem vindo a sentir é que os projetos que existem podem ser de muito boa qualidade e têm uma duração claramente limitada e compreensivelmente limitada. E muitas vezes são projetos “bolas de sabão”,

acontecem ou mudam, podemos dizer que podem mudar ou impactar a vida dos seus participantes, mas que tal como chegaram, vão. Isso às vezes deixa também aquela falta de “O que é que foi bem isto? Qual é o seguimento?” E encontramos algumas comunidades que são o que são, intervencionadas por um e outro e outro projeto e outras que não. Eu sinto que isso é atravessado pela sustentabilidade das coisas, pela disponibilidade de equipas, de recursos, poderá passar por aí. Haverá outras questões aqui a refletir, mas essa foi a primeira que me surgiu.

Paula: Honestamente não sei muito bem responder a essa questão. Se me perguntarem especificamente em relação à afasia, porque realmente as pessoas, a população com qual eu trabalho, estou mais à vontade e que eu tenho estudado nos últimos anos e, portanto, posso dizer que a principal tarefa aqui é sensibilizar para a causa, para afasia em si. Porque, enquanto não se perceber o problema, não se conseguem entender as possíveis soluções, não se conseguem entender as potencialidades de determinados projetos na vida destas pessoas. E nós consideramos que o facto de dar a conhecer afasia à comunidade, de fazer entender que esta população apesar de ser invisível, porque as pessoas com afasia caladas ninguém diz que elas têm afasia, as pessoas com afasia caladas e dentro das suas casas fechadas ninguém sabe que elas têm afasia. Não é uma deficiência visível, mas o facto de não se falar sobre isso e não saber, não quer dizer que não exista. E existem mais de 40 mil portugueses com afasia. E é muito importante, de facto, não discriminar este problema face a outros e as soluções muitas vezes realmente ficam à margem daquilo que podia acontecer, porque não se conhece a causa, não se reconhece a dimensão da causa, não se reconhece a dimensão do problema. E, portanto, nós no IPA costumamos dizer que a afasia é muito mais do que um problema a ser resolvido por médicos, por terapeutas da fala. Porque coloca-se muito isto nesta dimensão da saúde. O problema das pessoas com afasia é sobretudo social, porque a certa altura elas vão ter mesmo de aprender a viver com esta condição e elas vivem numa comunidade que muitas vezes não está preparada para as acolher e não está preparada para lhes dar autonomia e independência para as aceitar. E, portanto, eu acho que, sem dúvida alguma, o que eu sinto é que os projetos nesta área têm de continuar a existir, sempre tendo por base esta premissa de que a condição precisa de ser mais conhecida e reconhecida. Caso contrário, ninguém vai querer apoiar a afasia porque há

outras causas mais atrativas, mais conhecidas, mais interessantes, aparentemente, com mais pessoas envolvidas. E, na realidade, a afasia é uma condição que está muito presente na nossa sociedade e, portanto, nós temos de trabalhar o reconhecimento desta causa para depois então haver aqui mais entidades como a Casa da Música a acolher e abranger esta causa nos seus projetos de música, culturais e/ou outros.

Sara: E estes projetos podem também trazer uma aproximação à causa, uma aproximação da realidade de cada um de nós ao problema que está aqui e que muitas vezes não é visível. E por exemplo, acho que para nós é senso comum que a afasia não afeta a inteligência da pessoa. Mas nós, quando vemos alguém com dificuldade em expressar-se pela fala, depreendemos que ela não sabe o que vai dizer ou não sabe o que quer dizer, mas basta fazer um exercício de empatia e que os projetos nos tragam essa oportunidade de fazer sentir do outro lado. Olha aqui, nós somos duas pessoas, uma fala, outra não fala, são ambas inteligentes e sabemos o que queremos e o que é que está aqui em causa. Como é que nós podemos fazer uma ponte e entendermo-nos? Passa por aí.

Anexo D – Entrevista Luna Barreto

Olá, o meu nome é Luna Barreto, sou terapeuta da fala no Instituto Português da Afasia.

De que forma é que, na tua perspetiva, a música pode ser um veículo de criação de projetos interventivos e que promovem a inclusão? E de que forma é que esses projetos ligados à cultura podem promover a inclusão?

A música toca-nos a todos, mesmo quem tem algum tipo de deficiência ou algum tipo de limitação. A música é algo que quase ninguém não gosta, é uma linguagem quase universal, digamos assim. Quando nós usamos a música como veículo para estes projetos na comunidade, ela consegue tocar em sítios do nosso íntimo que fazem com que as pessoas se abram. E quando nós lhes damos a liberdade para se expressarem livremente, acontecem coisas completamente inesperadas e muito positivas, que têm muito impacto na vida das pessoas. Nem sempre as pessoas têm estas oportunidades de estarem incluídas num espaço seguro e num ambiente seguro e por isso é que eu acho tão importante estas iniciativas... e toda a gente devia ter a oportunidade de participar num projeto destes.

Que mudanças ou que impacto conseguiste perceber nestes participantes durante o processo do “Em Pessoa”?

Sim, eu noto que ao longo das semanas as pessoas foram-se abrindo, foram-se libertando. Houve muitas surpresas, muitas coisas inesperadas que aconteceram, incluindo, por exemplo, pessoas com demência que já estão num nível intermédio, já estão com as capacidades cognitivas a limitar muito o seu dia-a-dia, e nós conseguimos ver estas pessoas a serem capazes de se expressar de outras formas através do teatro, da música, do movimento e conseguimos ver a pessoa que está ali. Conseguimos, ainda assim, ver ali qualquer coisa ou ver o que a pessoa está a sentir. E isso é muito bonito.

O que é que retiras deste processo? Que coisas gostavas de ressaltar?

Quem me dera que este projeto não acabasse. Mas estes projetos têm sempre um início, meio e um fim. São ciclos. Mas acho que isto vai ter um impacto muito positivo mesmo para os familiares das pessoas que estão a participar, para poderem ver que as pessoas têm muitas competências. Que descobriram um lado de si, que não sabiam que estavam lá sequer ou que ainda tinham. Há pessoas que estão a voltar a fazer e a voltar a expressar-se como antes da lesão que tiveram. E isso pode ser um abrir de portas para outras coisas que as pessoas possam vir a fazer. Eu sinto que as pessoas vão sair daqui com uma mente mais aberta, com uma maior predisposição para experimentarem coisas novas e coisas diferentes, fora do habitual, e se desafiarem constantemente. Eu acho que isso é muito importante mesmo para a vida das pessoas, terem sempre novos desafios.

Anexo E – Entrevista Óscar Rodrigues

O *Sonorama* vem num contexto que é o ciclo “Ao Alcance de Todos”, que é um ciclo que acontece todos os anos aqui na Casa da Música e que tem como objetivo levar a música a todo o tipo de comunidades, sobretudo aquelas que não se enquadram na programação no resto do ano por várias razões, por exemplo, por uma dificuldade em termos de mobilidade, porque têm necessidades efetivamente especiais, que implicam que as oficinas ou os concertos tenham condições próprias para as acolher. E nós na Digitópia fazemos todos os anos uma oficina. Este ciclo “Ao Alcance de Todos” tem oficinas, tem concertos, tem outras atividades, mas temos uma oficina que usa tecnologia pelo seu potencial na eliminação de barreiras para que toda a gente possa ter uma participação musical ativa. E ao longo dos anos já fomos fazendo várias coisas e desenvolvendo novas ferramentas, novos instrumentos. E o ano passado, como tínhamos este projeto de criação daquilo que nós chamamos instrumentos universais, achamos que seria uma ótima oportunidade para os testar na prática e para também levá-los a um público, que acaba por ser o seu público-alvo, e resultar em algo que seria bom para toda a gente. É bom para nós, porque os podemos testar na prática. Ou seja, o desenvolvimento destes instrumentos não se faz apenas no laboratório. É preciso ver na prática como é que as pessoas reagem. Mas também as pessoas que cá vêm podem experimentá-los em primeira mão e ter um contacto com um com algo que é novo e que está numa fase colaborativa do seu desenvolvimento. E foi assim que o *Sonorama* nasceu. Foi desse ponto em comum entre aquilo que é o processo de desenvolvimento aqui na Digitópia das ferramentas, mas também do da vontade de fazer com que elas cheguem às pessoas.

Podes falar um pouco sobre o processo criativo da construção destes novos instrumentos?

O processo criativo destes instrumentos vem a partir de um pressuposto que é quase o contrário daquilo que nós habitualmente fazíamos. Ou seja, nós estamos a pensar em instrumentos universais e não em instrumentos para pessoas com necessidades específicas. Isto pode parecer uma diferença apenas semântica, mas na

verdade muda tudo na forma como nós concebemos, porque estamos a pensar em instrumentos que possam efetivamente ser tocados pelo maior número de pessoas possível e idealmente universais. Embora saibamos que isso é algo difícil, é quase impossível termos seja o que for, não só instrumentos, mas qualquer coisa na nossa vida que possa ser usada por qualquer pessoa, em quaisquer condições. Mas porque o que nós queremos é que cada pessoa com as suas características próprias, quer seja um músico profissional ou quer seja uma pessoa que tem mobilidade extremamente condicionada, possa fazer música ao usar estes nossos instrumentos. Claro que sabemos que o resultado será sempre diferente, porque as pessoas têm essas tais características próprias. Eu dou um exemplo: se nós manobrarmos aqui um instrumento com uma capacidade de controlo fina e de motricidade a explorar os detalhes, vamos ter um tipo de resultado. Alguém que não tem essa capacidade em termos de mobilidade ou que tenha um movimento mais brusco e mais largo, vai ter outro tipo de resultado musical. Ao concebê-los, foi extremamente importante nós pensarmos que um não era melhor do que o outro. Eram simplesmente dois resultados diferentes na utilização do mesmo instrumento. E esse foi o ponto de partida, como eu disse, foi não pensar na limitação, mas pensar nos pontos em comum que toda a gente tem. Por exemplo, manobrar uma bola é algo que é possível porque quase toda a gente. Às vezes pode ser preciso uma ajuda em termos de, por exemplo, algum adaptador. Estou a pensar em pessoas que só conseguem, por exemplo, mexer a cabeça, que não têm muito controlo dos braços ou estando em cadeira de rodas, que podem mexer se com elas, com a bola, digo eu. Mas também é possível por músicos profissionais. Nós acabamos por explorar muito o tipo de movimento e tentamos encontrar esse ponto em comum entre toda a gente.

Sentes que as expectativas iniciais foram concretizadas?

Sim, as expectativas iniciais e eu diria que foram concretizadas. Mas mais importante do que pensar em se o projeto conseguiu chegar ao fim, conseguir os seus objetivos, é pensarmos nisto como um processo colaborativo e que ainda está em andamento, ou seja, é um processo que nós, ainda hoje em dia, estamos a continuar a desenvolver. E porquê? Porque é muito diferente nós pensarmos na forma como as pessoas vão interagir com o instrumento, estando fechadas aqui no nosso estúdio e a

imaginar quais é que são os cenários possíveis ou estando frente a frente com as pessoas e em oficinas como *Sonorama* dá-nos também uma possibilidade de aprender imenso sobre a forma como as pessoas interagem com eles. E ao fazer isso, nós vemos novas possibilidades e novos recursos que podemos utilizar no desenvolvimento desses instrumentos. Ou seja, o seu processo de desenvolvimento também depende daquelas pessoas. Aquelas pessoas acabam por ser quase tanto os autores como nós, porque ao dar-nos a ideia de diferentes formas de utilizar, que são coisas que nós não tínhamos pensado antes, vão condicionar o seu desenvolvimento de uma forma absolutamente decisiva. E por essa razão é que nós ainda os vemos como instrumentos numa fase de desenvolvimento e provavelmente vão ficar nessa fase durante bastante tempo, até porque, da forma como eles foram concebidos, é sempre fácil, do ponto de vista tecnológico, alterar os parâmetros de som, alterar as notas, alterar o tipo de som que é gerado. Tudo isso pode ser muito facilmente manipulado e é aberto para que toda a gente possa adaptar às suas necessidades.

Qual o impacto deste projeto e destes instrumentos para as pessoas que participaram no *Sonorama*?

Em termos do impacto, eu tenho a certeza de que ele teve um impacto durante os momentos em que eles foram utilizados. Mas uma coisa que estamos agora concentrados é em tentar perceber como é que podemos fazer esses instrumentos chegar às pessoas e dotar estas instituições da capacidade de utilizar de uma forma regular, porque, como com qualquer instrumento, há uma curva de aprendizagem. Ou seja, apesar de eles estarem concebidos de uma forma que muito facilmente nós conseguimos ter um resultado musical imediato, ou seja, o primeiro contacto com o instrumento, que não é válido para quase nenhum instrumento. Um violino, por exemplo, é algo que exige um investimento ao longo de algum tempo antes de se conseguir ter um bom resultado sonoro. Mas apesar de estes instrumentos permitirem isso, continua a haver a tal curva de aprendizagem, ou seja, há um conhecimento do próprio instrumento e uma interatividade em que nós vamos ganhando técnica, em que vamos explorando artisticamente aquele instrumento. Portanto, eu diria que o impacto será maior quando nós conseguimos fazê-los chegar às instituições e automatizar o

processo de produção e torná-lo mais barato e extremamente acessível, uma vez que na Digitópia todo o software é de acesso livre e totalmente gratuito. Portanto, essa questão não é um problema para as instituições, porque esse lado é gratuito. Mas depois há uma componente física que tem que ver com os sensores que nós usamos, com os computadores que nós utilizamos, com os materiais que vamos construindo, que essas sim, têm um custo e estamos a tentar torná-lo o mais baixo possível. A instalação mais fácil possível, para que ele possa efetivamente chegar às pessoas e que as instituições as possam incorporar nas suas atividades e nas suas rotinas diárias, semanais e nos seus projetos próprios. Também.

Sentes que a música ajuda no desenvolvimento de certas competências no seio destas comunidades?

Sim, há muitos estudos que mostram que há uma relação muito próxima entre a música e o desenvolvimento em termos cognitivos e motores de várias, em vários aspetos. Mas mais do que entrar por essa parte, que é uma linha de investigação, um campo de investigação, mais até do que uma linha, que eu respeito bastante a mim enquanto músico, também enquanto alguém que está a conceber estas estas coisas, quer artisticamente, quer tecnologicamente. O que me interessa mais é possibilitar que as pessoas tenham oportunidade de fazer música, porque nós, o que acreditamos é que a música é algo que se faz, ou seja, que qualquer pessoa pode ter uma participação musical ativa e com a construção destes instrumentos e da realização de oficinas como o *Sonorama* que estamos a tentar fazer com que esse ato de criar música chegue ao maior número de pessoas possível, porque nós achamos que é algo que por si é extremamente valioso poder ter um papel ativo na criação musical. Se depois há um desenvolvimento terapêutico ou cognitivo, uma melhoria em termos de socialização, seja o que for, nós acabamos por ver isso mais como um dano colateral. Passo a expressão e a ironia. Mas esse não é o nosso objetivo principal. O nosso objetivo é mesmo que as pessoas possam fazer música e possam ter esse papel musical ativo. Tudo o resto, que eu tenho quase a certeza que virá, mas sinto que não sou a pessoa indicada para o dizer, porque lá está, nós respeitamos imenso o papel dos terapeutas, dos médicos, dos educadores que acompanham e que estão presentes nestas instituições e que acompanham estas pessoas

no seu dia-a-dia e acreditamos que, lá está, tudo isto é um papel colaborativo, sempre é uma equipa que está a trabalhar nisto e nós vemo-nos mais como alguém que cria a oportunidade para que estas coisas surjam e que haja ali uma linha de continuidade que possa ser explorada no futuro. Se por um lado de certeza que esse desenvolvimento vai acontecer, paradoxalmente, pode parecer estranho, mas não é para proporcionar esse desenvolvimento que nós fazemos. Isto é mesmo para que a música aconteça com qualquer pessoa.

Como é que a música contribui para a inclusão social?

A música contribui para a inclusão social de várias formas. Na minha opinião, um dos aspetos culturais mais relevantes, quase qualquer cultura tem a sua própria música e o ato de fazer música, e não só fazer música, mas fazer som e comunicar através do som, é algo que cria, na minha opinião, uma ligação muito especial entre todas as pessoas. Porquê? Porque nós, para comunicarmos através do som temos de ter uma capacidade que tem vindo a cair um pouco ao longo dos tempos. Pelo menos é essa sensação que eu tenho, que é a capacidade de ouvir e ouvir o que é que as outras pessoas têm para dizer, não em termos concretos, mas em termos abstratos e do som, e de perceber como é que o nosso som e a nossa música se podem ligar com a música dos outros. E essa capacidade do ouvir e comunicar é a premissa para qualquer tipo de inclusão. Nós sem comunicação, não podemos ter inclusão de forma alguma. Isto liga-se com o que eu estava a falar há pouco, da oportunidade de fazer música, que é nós, ao criarmos essa oportunidade, estamos também a fazer com que as pessoas comuniquem entre si e quando eu digo, comuniquem entre si, é toda a gente. Por exemplo, os terapeutas no *Sonorama* faziam parte das orquestras que nós criamos. Quando fazemos um espetáculo para todo o tipo de públicos, toda a gente participa da mesma forma, incluindo, por exemplo, o público, os músicos convidados. E o que interessa é que toda a gente comunique através do som e através da música. E aí sim, estamos a criar um lugar com potencial de inclusão. Se isso depois transpõe para o resto da vida de toda a gente e das pessoas envolvidas, não tenho tanta certeza. Depende muito do contexto individual e do contexto comunitário em que elas vêm. Mas para criar essa ideia de comunidade, da música, a nossa música é uma coisa que é absolutamente fundamental.

Que significados atribuis ao teu trabalho enquanto criador que trabalha junto destas comunidades?

Os significados que eu atribuo, aquilo que eu faço agora, falando um pouco mais sobre mim e dando um lado mais pessoal, é quando se faz uma coisa destas, eu acho que é preciso estar presente em várias frentes, ou seja, isto é, um é um trabalho que envolve muitas competências diferentes. Por exemplo, obviamente, as competências musicais em si, as competências de direção, as competências tecnológicas. Por exemplo, quando nós programamos alguma coisa, temos de ter uma base matemática muito forte, uma base lógica. Temos de saber um pouco sobre a ciência, tecnologia que nos possibilita com que estas coisas aconteçam. Temos, com a direção e estando à frente de uma comunidade destas, que saber comunicar muito bem. Temos de ter as tais competências de liderança. Temos de ter uma grande capacidade de adaptação, porque uma coisa que nós aprendemos ao longo dos anos é que as expectativas que nós temos quando abordamos este tipo de oficinas são uma coisa muito diferente daquilo que se passa na realidade, muito por causa da imprevisibilidade, que todos nós temos, mas que neste tipo de público está ainda mais presente. E porque é que eu estou a dizer isto tudo? Porque essa é uma coisa que a mim me deixa bastante realizado, porque sempre fui uma pessoa que gostou de fazer muitas coisas diferentes ao mesmo tempo, e ter a oportunidade de conjugar tudo isso nestes projetos é algo que eu valorizo bastante. Aliás, eu sempre fugi daquela ideia de especialização, de que tu és sapateiro e tu és economista e tu és músico e não pode haver nenhum ponto em comum entre eles. E o que faz é só isto e está limitado naquela caixa. E eu sempre achei que cada pessoa é muito mais do que está no rótulo, quer seja o rótulo da sua profissão, quer seja o rótulo da sua condição física ou da sua doença ou condição em geral. Por isso, este tipo de trabalho acaba por ser algo que é que tem um retorno bastante positivo a nível pessoal, que também tem as suas exigências. Ou seja, nós temos de estar sempre muito bem preparados para as coisas que fazemos. Temos de estar sempre com a cabeça fresca, o que nem sempre é possível. Temos de ser capazes de mudar o *chip* muito rapidamente. É natural. Por exemplo, durante o *Sonorama* ou numa das oficinas houve um problema momentâneo com a bola em específico, que é um instrumento que ainda está em fase de desenvolvimento, e precisamos de mudar o *chip* da pessoa que está a liderar o processo e que está a dar as

entradas, para a pessoa que vai resolver o problema técnico. Portanto, essa capacidade de adaptação é muito grande. Mas o que me deixa mais satisfeito, além da possibilidade de aprender muitas coisas novas e de poder estar sempre a desafiar lados diferentes, não só de mim, mas da minha equipa. Mas, como eu dizia, o que me deixa mais satisfeito também é a possibilidade de contribuir para que a música aconteça, para que estas pessoas tenham essa experiência, que provavelmente é uma experiência que teve algum impacto na vida delas. Isso também. E é com muita satisfação que posso dizer que contribuí numa pequena parte para que isso aconteça.