

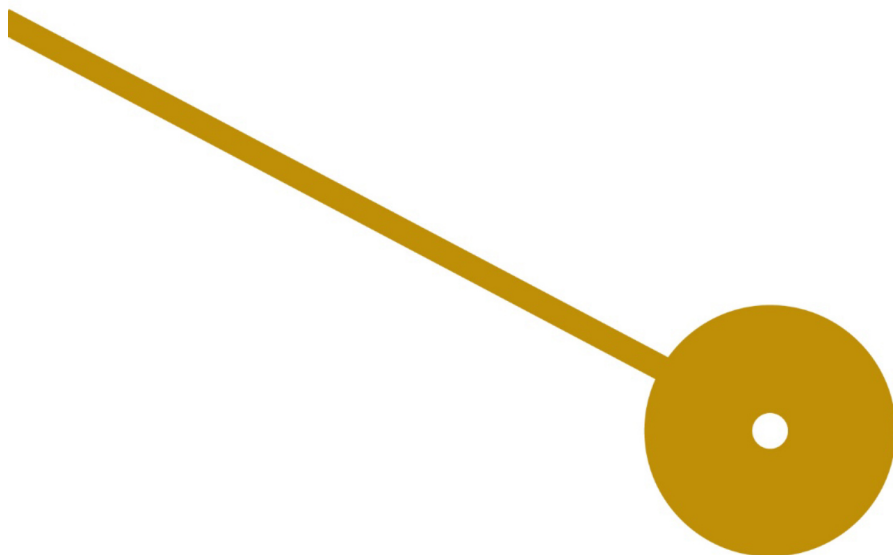
M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO
CRIAÇÃO TEATRAL

A Banda: a música e o teatro
num diálogo cénico - *A Era da
Surdez*

Simão Collares Flores Sirgado Rodrigues

06/2025



M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO
CRIAÇÃO TEATRAL

A Banda: a música e o teatro num diálogo cénico - *A Era da Surdez* Simão Collares Flores Sirgado Rodrigues

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Artes Cénicas, especialização Criação Teatral

Professor(es) Orientador(es)
Inês Vicente, PhD
Carlos Meireles, MA

06/2025

Dedico este trabalho à minha mãe Márcia Collares, irmão
Lucas Höefel, e aos amigos que me acompanham diariamente

Ao Coletivo Obsoleto (anterior LickSickDick)

A todas as pessoas que participaram no Coro Normal

A todas as pessoas que participaram na Banda Normal

À equipa da *Era da Surdez*:

Afonso Lemos, Bárbara Rey, Becas, Carlos Meireles, Flor,

Helena Matos, Henrik Ferrara, Inês Vicente, Guilherme

Festas, Joana Campos, Matilde Fachada, Miguel Serrão, Muca, Raul

Rita Reis, Rui, Tatiana Almeida, Tiago Silva

Ao i o d o

À equipa do Teatro Helena Sá e Costa

À Patrícia de Sousa

À Luiza Schaefer

À Patrícia Pescada

À Regina Castro

Ao Gilberto Pereira

Ao Quico Serrano

À Rita Sena

Ao Sérgio Cachibache

Aos meus companheiros de casa

Aos colegas e docentes do Mestrado em Artes Cénicas

Às/aos artistas que nos inspiram

E a todas as pessoas que de forma mais ou menos invisível
tornaram possível este projeto.

Resumo

A Era da Surdez é o culminar na forma cénica de um projeto de investigação do Mestrado em Artes Cénicas, especialização Criação Teatral da ESMAE-IPP. Este projeto revisita e clarifica vontades de investigação expressas quer no ato da minha candidatura quer no desenrolar do primeiro e segundo anos curriculares do mestrado, enunciado também no título *A Banda: a música e o teatro num diálogo cénico - A Era da Surdez*. Esta monografia estrutura-se em 4 capítulos e um *post scriptum*. No primeiro capítulo referem-se as inspirações atuais ou passadas de artistas ou projeto que se relacionam com os tópicos de pesquisa. O segundo capítulo aborda a metodologia em investigação/ação desenvolvida na fase projetual e na fase de concretização do espetáculo. O terceiro capítulo dedica-se à fase de concretização da obra cénica *A Era da Surdez*, propriamente dita. No último capítulo sob o título *Considerações Finais* reflete-se sobre o impacto do espetáculo no público e adiantam-se inquietações do foro da encenação que alavancam possibilidades futuras. Em *post scriptum* mergulha-se numa perspetiva pessoal sobre *A Força Fantasma: relatos de efemeridade do processo e da permanência do coletivo*.

Palavras-chave

Laboratório de experimentação; Escuta; Teatro vs. Música; Banda; Cena; Hiearquia horizontal; Alquimia

Abstract

A Era da Surdez (The Age of Deafness) is the culmination in the staged form of a research project for the Master's Degree in Performing Arts, specializing in Theatre Creation at ESMAE-IPP. This project revisits and clarifies research desires expressed both when I applied for the course and during the first and second years of the master's degree, which is also stated in the title *A Banda: a música e o teatro num diálogo cénico – A Era da Surdez (The Band: music and theater in a scenic dialogue - The Age of Deafness)*. This monograph is structured in 4 chapters and a *post scriptum*. The first chapter refers to the current or past inspirations of artists or projects that relate to the research topics. The second chapter deals with the research methodology, arts based research, developed in the design phase and in the realization phase of the show. The third chapter is dedicated to the making of the stage work *The Age of Deafness* itself. The last chapter, entitled *Findings*, reflects on the impact of the show on the audience and raises questions about the staging that will lead to future possibilities. The *post scriptum* delves into a personal perspective on *A Força Fantasma: relatos de efemeridade do processo e da permanência do coletivo. (The Phantom Power: accounts of the ephemerality of the process and the permanence of the collective.)*

Keywords

Experimentatal laboratory; Listening; Theater vs. Music; Band; Scene; Horizontal hierarchy; Alchemy

Índice

Introdução	
1. Estado da Arte	
Arquétipos e abordagens contemporâneas, bandas e experimentos	3
2. Metodologias práticas de investigação que concorreram para o Projeto.....	6
2.1 Coro Normal.....	6
2.2 Rasgo.....	7
2.3 Metodologia aplicada à Era da Surdez.....	8
2.4 Laboratórios enquanto mecanismos metodológicos.....	11
2.5 Banda Normal.....	13
3. A génese da Era da Surdez.....	21
3.1 Escuta.	21
3.2 A Equipa.....	21
3.3 A concretização.....	22
3.4 O primeiro ensaio corrido.....	26
3.5 Transição do <i>i o d o</i> para o palco.....	28
4. Considerações Finais.....	30
<i>Post-scriptum</i>	32
Referências.....	34
Outras fontes consultadas.....	35
Anexos.....	36
Anexo A	
Anexo B	
Anexo C	
Anexo D	
Anexo E	
Anexo F	
Anexo G	

Introdução

A Era da Surdez é o culminar na forma cénica de um projeto de investigação do Mestrado em Artes Cénicas, especialização Criação Teatral da ESMAE-IPP. Este projeto revisita e clarifica vontades de investigação expressas quer no ato da minha candidatura quer no desenrolar do primeiro e segundo anos curriculares do mestrado, enunciado também no título *A Banda: a música e o teatro num diálogo cénico - A Era da Surdez*.

Estas vontades são complexas e subjetivas pela própria inerência das artes performativas, e também porque assentam numa relação direta, mas não concreta, entre música e teatro configurada num plano processual horizontal, isto é, nenhum destes campos artísticos se sobrepunha ao outro nem se hierarquizavam na relação causa-efeito ou enquanto ponto de partida. Sempre se procurou descobrir pontos híbridos entre estas duas práticas como motores de criação que, *per si*, levassem a uma possível fusão orgânica, não catalogada sobre o que possa ser um espetáculo que funde e emerge de várias subjetividades artísticas.

Como referido, é uma *quest*¹ que acompanha a minha prática artística há alguns anos e que pôde encontrar um solo fértil no âmbito deste mestrado, já que nos é permitido uma pesquisa dedicada à prática, que retira da prática, que liga o estudo e a prática e que, por fim, pode ser concretizada no fenómeno espetacular.

Em colaboração com o Coletivo Obsoleto, conjunto de artistas independentes do Porto, Gaia, Esmoriz e Torres Novas nasce da vontade de perceber as pontes e interseções entre a Música e o Teatro. Ao longo deste documento vou explorar as relações entre o nosso percurso e trabalho prévio e o resultado

desta investigação de Mestrado que se chamou *A Era da Surdez*.

¹ *Quest* – busca, a procura

1. Estado da Arte

Arquétipos e abordagens contemporâneas, bandas e experimentos

Em 1988 a ECM lança *der mann im Fahrstuhl* um cruzamento entre Heiner Goebbels e Heiner Müller em que o universo do texto se expande num ambiente de concerto improvisado, onde músicos do contexto experimental como Don Cherry, Arto Lindsay e Fred Frith se encontram para talhar e detalhar a cenografia sónica que envolve o espetáculo. “(...) a physical decay that can be felt in the indeterminacies of music-making, in the fragility of song, and in the power of speech.” (Grillo, T. 2012) O peso dos corpos encenados sente-se nos interstícios musicais. Que formas de construção podemos retirar deste espetáculo? Qual o processo? Partindo do universo visual vemos um palco preenchido por uma banda, é um concerto. No entanto, na sua expressão total, estará limitado por isso? Goebbels mostra-nos que não. Num momento Müller habita o centro do palco, sentado na sua secretária dramaturgica e lê. Oferece-nos a teatralidade do seu texto no confronto com aquele lugar dominado pela expressão sonora e pela escuta. Uma das principais pistas que nos oferece é a escuta, um dos fundamentais trabalhos de cena para a possibilidade deste cruzamento. “The composer doesn’t have aspirations to start a theatre group - they simply need to bring the tools of the director or choreographer to bear on compositional problems, on problems of musical performance.” (Walshe, 2016) Esta *New Discipline*² é também um exemplo de mais uma frente de pesquisa nestes limiares entre a música e o teatro. Aqui Walshe arrisca afirmá-la como nova, incidindo sobre o problema da *performance* musical, do potencial cénico deste fenómeno. “Maybe what is at stake for the New Discipline is the fact that these pieces, these modes of thinking about the world, these compositional techniques - they are not ‘music theatre’, they *are* music.” (Walshe, 2016) Será que poderemos criar teatro fazendo música? Será que esta questão já está esbatida perante todas as experiências que nos precedem? No mundo multimédia a cena, a imagem, o cinema, o vídeo e a música tornam-se siameses, numa simbiose de operações, inseparáveis. Com a introdução da portabilidade dos reprodutores sonoros, desde o

² *New discipline* in: <https://milker.org/the-new-discipline>

walkman ao *Ipod*, tornou-se possível usufruir de uma banda sonora pessoal para acompanhar o nosso quotidiano. A música torna-se assim latente à ação, comentando os percursos da vida em movimento. *Cardiacs*, uma banda britânica, decide apresentar-se ao vivo enquanto um grupo de *clowns* que formam a banda apoiada numa atitude *punk*. Tal como Goebbels, Tim Smith, o vocalista, guitarrista e compositor da banda, dá às suas composições uma dimensão teatral, e não é apenas o que se toca que importa, mas como se toca. A qualidade do toque transcende as disciplinas técnicas da música indo ao encontro da sua preponderância expressiva. Talvez uma experiência do que acabaria por se tornar a *New Discipline* para Walshe, algo que não é teatro musical, nem é uma ópera rock. Arriscam exaltar na música o seu potencial teatral numa celebração cômica e agressiva. Ainda no contexto das bandas contemporâneas, neste caso portuguesas, outro exemplo que considero relevante são os *Unsafe Space Garden*, uma banda que também utiliza a teatralidade enquanto aliada das suas *performances* ao vivo. No seu mais recente álbum *WHERE'S THE GROUND?* de 2023, lançam uma questão que vai servir enquanto base dramaturgica de tudo o que o preenche. Este chão, pode ser, como os próprios dizem, um *common ground*. E essa ideia está repleta nos seus concertos que se tornam grandes espetáculos em busca do amor, da conectividade e da comunidade. Para além disso também recorrem a dispositivos teatrais, como figurinos, cenografia e textos que servem de monólogos ou diálogos que funcionam como transições entre músicas. De alguma forma aquelas pessoas tornam-se personagens no palco, mesmo mantendo os seus nomes reais. Considero que todos os exemplos ocidentais que apresento neste capítulo estão apoiados por um nome que nos permitiu de alguma forma todas estas experiências e cruzamentos. Será este nome John Cage. Na leitura do livro *Sense Sound Sound Sense, Fluxus Music, Scores & Records in the Luigi Bonotto Collection* encontrei no movimento Fluxus um pilar basilar de todas as experiências que tenho vindo a defender e a arriscar em salas de ensaio ou em apresentações públicas. Para os artistas deste movimento houve um, como lhe chamou Yoko Ono, Jesus Cristo, JC, John Cage. Que na sua busca pelo indeterminado encontrou o silêncio enquanto potenciador dessa situação.

This leads him (Cage) to present the void of silence as an extreme manifestation of the indeterminate. In actuality, the presentation and recording of silence is

an impossible task. In silence there are always sounds, whether or not they are perceptible to the human ear, and therefore in and thanks to silence, new sound possibilities emerge (...) (Peterlini, Patrizio, p.30, 2019).

Este indeterminado é exatamente o que eu também procuro provocar nos laboratórios ou outros momentos de coletividade criativa. A influência de Cage possibilitou ao movimento Fluxus a criação de notações completamente distintas das partituras a que estava habituada a música contemporânea. Muitas dessas notações eram apenas frases com ações, aqui o teatro e a música juntaram-se formalmente. Apesar do potencial sonoro continuar a ser o foco principal destes artistas não deixou de haver uma teatralidade inerente no ato de, por exemplo, serrar um piano. Mesmo no incontornável “4’33” para além dos sons indeterminados que impossibilitam o silêncio, temos os corpos vivos da orquestra e todos os seus micro-movimentos, micro-expressões e o acentuado virar de página enquanto ação que demarca a intencionalidade da peça. Para além de todas estas referências considero importante falar das minhas experiências em *workshops* e formações, em que pude contactar diretamente com artistas que alimentam o meu percurso. Os três que considero mais relevantes são Phil Minton³, Theresa Brayshaw⁴ e Anna Zubrzycki⁵. Cada um deles me mostrou caminhos possíveis da voz, corpo, ritmo, cena, ação, som. Trabalhando sempre estes conceitos numa simbiose processual, em que as ferramentas da música e do teatro me auxiliaram por completo para poder disfrutar da viagem que me propuseram.

³ Phil Minton c.f. <https://www.philminton.co.uk/>

⁴ There Brayshaw c.f. <https://roy-hart-theatre.com/teachers/teresa-brayshaw/>

⁵ Anna Zubrzycki c.f. <https://www.mindfulnessassociation.net/ma-team/anna-zubrzycki/>

2. Metodologia prática de investigação

2.1 Coro Normal

Com o Coletivo Obsoleto (anteriormente denominado LickSickDick) formei em conjunto com Henrik Ferrara, em 2023, o laboratório Coro Normal. O objetivo deste grupo foi partilhar uma prática expandida e partilhada da exploração vocal, propondo experiências que não limitassem a voz ao canto ou à fala, procurando assim criar paisagens sonoras ou expressões abstratas a partir de grafismos aplicados à massa vocal em coro. O Coro Normal criou um espetáculo em 2023, e uma instalação sonora em 2024. Esta instalação foi apresentada no contexto do Mestrado em Artes Cénicas. Um dos objetivos desta pesquisa foi colocar em relação este laboratório com a minha proposta inicial de projeto para o mestrado. Previamente ao início do processo para o projeto final já existia a vontade de reativar este grupo, agora com o novo nome atualizado Banda Normal. Desta vez, para além da voz, trouxemos também instrumentos e o conceito de *Banda* para serem explorados neste contexto. A Banda Normal contou com mais de 10 participantes e operou entre Outubro de 2024 e Fevereiro de 2025. As experiências, gravações, registos escritos e desenhos destes encontros foram essenciais na construção do espetáculo. Outra diferença fundamental entre o Coro Normal e a Banda Normal foi a abertura da direção das sessões para os meus colegas Matilde Fachada e Guilherme Festas, de forma a que as suas ideias e pressupostos de investigação também fossem experimentados com este grupo. Esta banda improvisou musical e teatralmente, pensou e experimentou hipóteses para o que será uma música de intervenção Portuguesa contemporânea ou até futura, e colaborou em experiências gráficas de busca por uma identidade coletiva e eventualmente pela tentativa do cruzamento de todas estas vontades em simultâneo.

Após este momento na ESMAE partimos para o estúdio-oficina *i o d o*, do qual sou residente. Nesta fase o processo ganhou um texto e uma equipa fixa, com funções distribuídas. O carácter de improvisação e exploração manteve-se, no entanto nesta fase

já trabalhámos a partir de uma dramaturgia. Esta dramaturgia emanou simultaneamente do texto, das canções da Matilde Fachada e do universo gráfico do Guilherme Festas como também de toda a prática partilhada prévia em laboratório. A proposta do texto foi de contar a história de um outro lugar num outro tempo em que a música foi proibida. Um mecanismo que me permitiu interligar a música e o teatro através do próprio enredo da ficção.

Na última fase desta prática de encenação lidámos com a adaptação do espetáculo construído no i o d o para o palco do Teatro Helena Sá e Costa (THSC).

2.2 Rasgo

Quando em 2023 o Prof. Samuel Guimarães me mostrou o texto *Vox Clamans in Deserto* de Jean-Luc Nancy, imaginei a possibilidade e o fazer apenas através do som e de uma cenografia sonora vocal, materializada em formato radiofónico. Mais tarde, a realizadora e professora, Francisca Dores, mostrou-me o texto *Espaços em Branco* de Paul Auster. Na sequência desta partilha propôs fazermos algo com aquele texto, desafiando-me a propor uma dimensão visual para as palavras de Auster. O próprio autor propõe sequências de gestos, curtas coreografias que o leitor poderá experimentar no seu corpo. Seguindo a ideia de puzzle que encontrei em ambos os textos, propus ao grupo que a partir da leitura e experimentação coletiva construíssemos uma peça sonora. Aqui recorri ao laboratório anteriormente referido Coro Normal. Que, resumidamente, funciona como um laboratório semanal, com ensaios de 3 horas, em que pesquisamos as possibilidades da voz no teatro, e no seu papel enquanto elo de ligação entre teatro e música. O grupo funcionou abertamente, e nos horários dos ensaios na sala 214 qualquer pessoa poderia participar. Ao longo das semanas de ensaios fui tentando afinar o grupo só para os mais assíduos de forma a poder aprofundar a prática dos ensaios. Os grupos variaram entre 5 a 10 pessoas. No projeto anterior do Coro Normal o foco de pesquisa estava completamente voltado para a voz. Desta vez optei por um diálogo direto com música eletrónica e possibilidades de processamento de efeitos ao vivo.

O grupo precisou de tempo para perceber o jogo e criar conexões. A partir de dado momento o grupo começou a falar a mesma língua e isso mostrou-se fundamental para a evolução dos trabalhos. Nas gravações encontramos vários ‘rasgos’, momentos impactantes pela união das suas partes e simultânea rotura de fios condutores rígidos. Considero que o trabalho sónico feito, seja ele o das vozes dos que participaram, a captação, os instrumentos, o texto, ou a pós-produção foram desenvolvidos amplamente na prática. No fim surgiu uma peça sonora numa sala para escuta própria. O local permitiu uma espacialização sonora, que se tornou uma ferramenta teatral, de ecolocalização do lugar da ação. Optámos pelo escurecimento da sala e colocar o público deitado em colchões como forma de tornar a escuta o mais sensível e ativa possível.

A criação deste momento cénico mostrou-se uma mais valia futura em termos metodológicos aquando da estruturação dos laboratórios da Banda Normal.

2.3 Metodologia aplicada à criação de *A Era da Surdez*

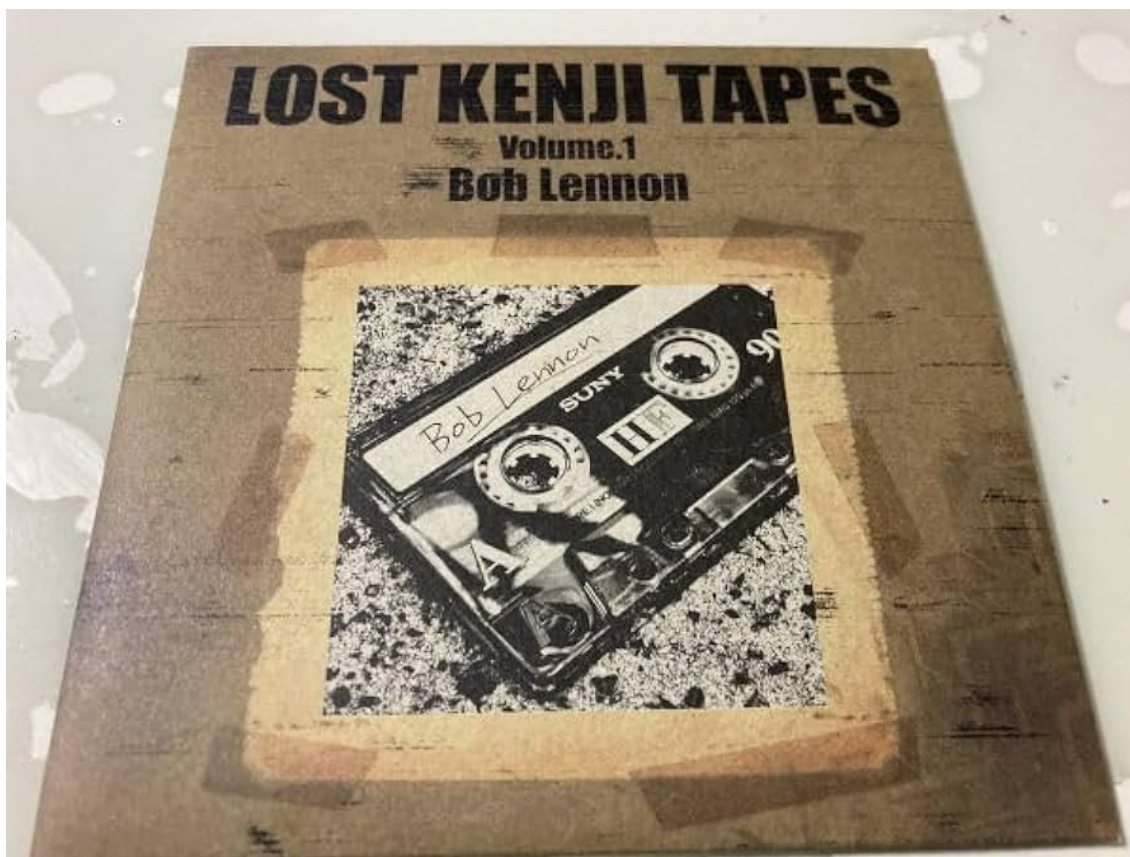
Pelo referido anteriormente em relação ao meu percurso, e pelo facto da minha investigação assentar em investigação/ação planifiquei o projeto com base na ideia de trabalho entre pares, para e durante o ato criativo. As forças pulsantes necessárias a estas interseções, puderam ser encontradas no grupo de pesquisa que se constituiu para o efeito. Num mesmo espaço-tempo habitado por diferentes subjetividades artísticas, experiências e vontades de investigação, juntou-se uma equipa polivalente e diversificada, unida pelo mesmo desejo de descobrir fazendo e levar a cena o porvir. Algumas pessoas com quem havia já trabalhado no Coro Normal desejaram continuar a fazer parte desta investigação, abrindo-se portas, também, a outros elementos novos ao grupo que permitiram o refazer e o testar de novo algumas das metodologias que haviam sido experimentadas. O facto de se incluírem pesquisas de outros mestrados, como a de Matilde Fachada (Mestrado em Artes Cénicas especialização Criação Teatral, ESMAE-IPP), cujo tópico era a música de intervenção portuguesa na sua relação com o teatro contemporâneo; Joana Campos (Mestrado em Artes Cénicas especialização

Figurino, ESMAE-IPP), cujo tópico era o retalho e a sua utilização na expressão da rebeldia; Guilherme Festas (Mestrado em Ilustração, FBAUP), cujo tópico era a ilustração em diálogo com a criação cénica, adensou as camadas investigativas e tornou ainda mais permeáveis as fronteiras entre as linguagens expressivas da criação cénica.

Na primeira sessão do laboratório apresentei uma planificação dos tópicos principais que alinhariam cada sessão. Em primeiro lugar contextualizei ao grupo o trabalho prévio que já tínhamos desenvolvido noutros projetos com pesquisas muito semelhantes. A literatura que deu o ponto de partida foi a banda desenhada *20th Century Boys*. Naoki Urasawa escreveu e ilustrou esta obra épica de ficção científica. O ponto central é o crescimento de um culto de extremistas que acaba por tomar conta do governo do Japão. O personagem principal, Kenji, não é um herói convencional. Na verdade, é alguém que falhou inúmeras vezes, e que não atingiu nenhum dos seus objetivos de vida. Um dos maiores sonhos deste personagem era o de criar uma banda e ser um *rockstar*. Dispus esta banda desenhada como uma possível estrutura para o espetáculo porvir. Urasawa conta-nos a história de forma fragmentada, com vários saltos temporais e apresenta um paralelismo entre a infância e a vida adulta das personagens. Utiliza ambas linhas temporais numa interligação que clarifica os objetivos de cada personagem, justificando as suas ambições e os seus medos. Além da dinâmica bitemporal, a banda desenhada também apresenta um formato episódico, em que certos capítulos são utilizados para nos fazer observar um microcosmo daquele universo. Num dos capítulos apresenta uma personagem que não volta a participar ativamente na narrativa, no entanto deixa um lastro que irá ser repescado dezenas de capítulos à frente. Isto demonstra uma capacidade exímia de Urasawa de tecer o enredo através de várias linhas que se cruzam e outras, paralelas, permanecendo distantes, nunca se chegam a tocar. Esta delicadeza intrincada levou-me, enquanto leitor, a uma leitura obsessiva de constante teorização sobre aquele universo. Cada nova informação, fosse esta densa ou um pequeno detalhe, podia estar interligada com o mistério principal do *plot*.

Posto este ponto de partida ordenei os laboratórios com três tópicos: A identidade da banda/uma busca da identidade na infância da banda; O concerto como ato de manifestação presencial da banda; O futuro e aproximação do apocalipse. O

primeiro tópico é uma colagem da estrutura previamente apresentada de Urasawa. Interessou-me explorar o conceito de banda, nas suas ramificações com as relações humanas, e a proposta de procurar numa ideia de infância levou-nos a lugares-comuns. Utilizámos histórias das nossas infâncias como mote para momentos de exploração mista, em que o som e a ação se estabeleceram pares. No segundo tópico, entendemos o concerto como uma expressão máxima do ensaio. Colocar o grupo nesse lugar de apresentação e defesa do seu material sonoro acrescentou ao peso de cada momento. Ao longo do laboratório surgiram muitas bandas com muitos nomes diferentes, cada concerto particular na sua essência. O último tópico é a impossibilidade de no Séc. XXI imaginar um futuro original. Um que já não tenha sido projetado anteriormente. “Does the future still have a future? As we move closer to the year 2000 which looms in front of us like a forbidding planet, we might expect all matter of millenarian fears to invade our lives” (Ballard, 1996). Esta pergunta de Ballard para o novo milénio ressoa ainda, num momento em que observamos a tecnocracia a manifestar-se em mecanismos bélicos e as guerras a tornarem-se automatizadas. O mundo, errático e em movimentos acelerados, começa a rachar e a fantasia mágica prometida pelos impérios culturais do Capitalismo ocidental desvanece. “It may be that we have already dreamed our dream of the future, and have woken with a start into a world of motorways, shopping malls and airport concourses which lie around us like the first installment of a future that has forgotten to materialize” (Ballard, 1996). Este futuro que analisámos e questionámos no laboratório, como também, mais tarde, no espetáculo. Recuperando objetos de um passado próximo, mas considerado obsoleto, e cruzando-o com expressões vivas de sistemas avançados de sonorização ou imagem tecnológica. O apocalipse de Urasawa materializado num grande mecanismo robótico que dispersa gás nas cidades é interrompido por um grande concerto. Este concerto une o público na celebração sonora, e permite um último canto comum para que se possa tornar uma salvação possível.



1. Capa do vinil *Lost Kenji Tapes Volume.1* - Naoki Urasawa

2.4 Laboratórios enquanto mecanismos metodológicos

Neste capítulo serão abordadas as práticas metodológicas que aplicámos durante o laboratório. Refletir sobre resultados obtidos, no entanto, abordar também as vontades iniciais que se dissiparam e as frustrações que abriram novas soluções para o trabalho. Ao longo deste contacto continuado com a improvisação fui-me apercebendo do seu carácter exigente quando prolongado no tempo. Processos longos de improvisação começam a causar um desgaste progressivo no grupo. Se em primeira instância a novidade constante traz uma grande excitação e energia, mais tarde tem de ser contrabalançada com a aproximação de uma concretude do objeto artístico. Neste caso estive simultaneamente preocupado com dirigir artisticamente e pedagogicamente. Apesar de nunca ter chamado às sessões do Coro Normal ou da Banda Normal aulas, muitas vezes os próprios participantes adotaram esse termo para se referir aqueles momentos. Sempre trabalhei numa perspetiva *open source*, esta

perspetiva rapidamente evoluiu para um fundamento ético, um axioma, para a possibilidade deste trabalho. Sempre deixámos claro para o grupo quais eram as nossas influências e referências, tentei sempre partilhar todas as ferramentas de que dispus para expandir a minha prática. Estes participantes também procuraram retorno do laboratório. Fosse o prazer da liberdade criativa ou alguma possibilidade que quisessem experimentar num ambiente seguro. Relembro aqui o *feedback* de uma estudante de piano clássico, que partilhou não ter o hábito de improvisar, apenas o de ler partituras. Depois de participar em várias sessões pareceu inata a sua capacidade de se juntar a exploração a partir da pesquisa sem qualquer constrangimento. Foi sempre fundamental nestes trabalhos entender que dirijo artistas que partilham a condição da humanidade e a qualidade da empatia. O trabalho artístico é um de grande exposição, especialmente quando feito em coletivo. Porém é exatamente neste coletivo que pudemos garantir uma segurança redobrada no momento expositivo das artes performativas em que o nosso corpo se apresentou numa simbiose com a expressão artística.

2.5 Banda Normal

“These were concerts, however, that systematically demolished every accepted notion of form and content in music, targeting outdated listening conventions and cultural values of the classical tradition, as well as the “scientific” and intellectualized pretensions of the more advanced European contemporary classical experiences. More precisely the movement challenged preconceived notions about the nature and boundaries of art, and its artificial division into distinct categories: not surprisingly, the term intermedia was coined to define the unique fusions of poetry, conceptual art, music, theater, sculpture and performance presented by numerous Fluxus events.”

(Rovere, 2019)



1. Uma possível Banda Normal (Hart, Brecht, Grotowski, Littlewood, Laban)

A primeira barreira a dissipar na Banda Normal seria a da fronteira músico/ator. Neste caso foi importante referir em cada sessão que dentro daquele espaço não haveria esta separação, e que toda a prática seria proposta em simultâneo. Foi relevante contar com estudantes dos cursos de Música e Teatro para observar os diferentes caminhos para chegar a este pressuposto. A metodologia viveu através da aplicação de conceitos teóricos e propostas de jogos para contracenar. Foram desenhadas sessões para o florescimento destes conceitos e propostas em ação. Todas as sessões foram registadas através de gravações áudio, fotografias e vídeos. Destes registos o áudio foi dos mais úteis para a posterior escolha de uma dramaturgia. O som é o elo fundamental desta fusão, no Coro Normal a voz era o emissor que estabelecia este elo, mas a partir do momento em que inserimos instrumentos, estes tornaram-se objetos teatrais. Uma guitarra foi em simultâneo instrumento musical e arma. Tanto na música como no teatro trabalhamos com o espaço sonante, com a experiência da sonorização.

O Fluxus e o trabalho de John Cage continuam como uma forte influência pela sua aproximação do ato musical ao teatral. Desafiando desde as notações das partituras convencionais até à presença dos corpos atuantes dos músicos. Foi importante recolher destas experiências formas de aplicação em cena. As partituras gráficas, pela sua natureza abstrata, serviram de mapas para guiar os *performers* no espaço cartografado da sala de ensaio. O movimento e a produção sonora estiveram em diálogo constante. A escuta é outro elemento prioritário em todo o trabalho. Com esta noção propusemos ao grupo sempre momentos de aquecimento em que a escuta seria ativada. “Listening shapes culture locally and universally. Listening is directing attention to what is heard, gathering meaning, interpreting and deciding on action, Quantum listening is listening to more than one reality simultaneously.” (Oliveros, 1999) O trabalho de Pauline Oliveros dedicado ao *deep listening* que como o próprio termo indica se refere a uma escuta profunda, mostrou-se reverberante nesta dinâmica de grupo do início das sessões, como forma de abrir os sentidos e as possíveis pontes e conexões entre participantes.

A estrutura do aquecimento começou sempre com uma noção de acordar individual, que através do relaxamento se disponibiliza para aquela lógica de experimentação. Depois uma ativação dos diferentes emissores sonoros, começando

com o corpo e a voz, e eventualmente chegando aos instrumentos. E finalmente um trabalho de escuta coletiva, em que, através de jogos que propunham replicar o som de outra pessoa ou entrar em diálogo com o som de outra pessoa, o grupo ia abrindo estes canais de comunicação.

Foi necessário desenvolver exercícios específicos para aprofundar as variáveis de pesquisa que propus experimentar. A partir das ideias de partituras gráficas, ou partituras de ações, desenvolvidas pelo Fluxus, criámos um conjunto de convites sonoros que expandiam a ideia de apenas tocar um instrumento. Um dos primeiros focos foi tentar descobrir possibilidades de identidade para uma banda. Para esta descoberta trabalhámos a partir de quadros físicos improvisados. Os membros do grupo dispunham-se no espaço formando uma imagem estática de grupo, e a partir dessa imagem desenvolviam um momento curto de improvisação em que a banda tentava ensaiar alguma música que estavam a preparar. Neste exercício foi pedida ao grupo uma resposta imediata, para os afastar de propostas premeditadas: todo o som produzido ou propostas musicais teriam de partir da posição dos corpos e da sua relação cénica. Resultante desta experiência também surgiram outras formas de tocar os instrumentos musicais, descobertas do grupo que seriam aplicadas no projeto final. Em 2023 pude falar com Fred Firth, artista influente e reconhecido na cena de música experimental Americana que surgiu nos anos 70, e ele falou-me da ideia de tocar um instrumento tentando emular a experiência de não ter conhecimento prévio sobre como se tocaria aquele instrumento. Esta proposta de Firth suscitou-me grande interesse pela sua relação teatral inerente com o instrumento. O trabalho pedido ao músico é próximo ao trabalho de imaginação que um ator faz na construção de personagem.

As sessões de laboratório foram todas estruturadas para que o momento inicial de aquecimento afinasse para várias improvisações de grupo. Com o desenrolar do laboratório e com o grupo a tornar-se cada vez mais proprietário da experiência os momentos de improvisação foram-se tornando mais longos. Nas últimas sessões experimentámos fazer apenas uma a duas improvisações de cerca de uma hora, nessa fase a preocupação já estava a tornar-se a história que íamos contar e desenvolver regras que iriam organizar a ficção que desenvolvemos. Nas sequências longas de improviso os participantes tiveram tempo de desenvolver arcos narrativos para as

personagens que estavam a criar. O meu processo também evoluiu de um papel de direção dos exercícios para um papel de olhar externo. Utilizei os resultados destes momentos como base para a estrutura do texto que surgiu posteriormente.

Uma grande dificuldade desta experiência foi organizar todas as vontades de pesquisa, o grupo rapidamente agarrou a parte musical do trabalho, e se por vezes eram desafiados em sessões que o foco divergia da produção musical levantava alguma frustração generalizada. No entanto, para mim foi importante perceber não apenas o ato musical da perspetiva teatral, mas perceber também o que leva à produção musical e também o que acontece depois. Um dos pontos de maior relevância foi perceber as intermitências destes ensaios fictícios que criámos nas sessões. O atraso de um dos membros da banda ao chegar ao ensaio foi mote para uma grande discussão sobre a qualidade interpretativa que surgiu desse conflito. Começou a interessar-me mais uma interrupção energética de um momento musical justificada pela indignação da banda não estar a 'tocar bem' do que propriamente a música 'bem tocada' da banda. Mais uma vez o facto do grupo ser formado por um misto de alunos/as de Música e Teatro também permitiu uma exploração autobiográfica, dos episódios comuns que qualquer pessoa que experiencie formar uma banda partilha.

Os laboratórios de exploração com o grupo de pesquisa que se designou por Banda Normal contou com mais de 10 participantes e operou entre outubro de 2024 e fevereiro de 2025, como referido anteriormente. Normalmente em encontros semanais de 3 horas, em sala de ensaio com montagem de equipamento audiovisual, bem como instrumentos eletrónicos que permitissem as várias expressões.



2. Banda Normal em laboratório

Um dos trabalhos que tenho vindo a desenvolver ao nível da pesquisa prática é a orientação de sessões experimentais com determinado tipo de foco/ponto de partida associado a um objetivo de entre os propostos na elaboração deste projeto; Este *punctum*⁶, aparece-nos concretizado numa ideia de variável, uma variável é algo muito concreto passível de ser nomeado e, como tal, materializado em cena. É variável quer porque o seu conteúdo muda de uma fase para outra, quer porque faz variar a própria cena em construção. Assim no caso da minha investigação o laboratório, nas suas diferentes fases, teve como uma variável dos tópicos de pesquisa, nomeadamente, a possibilidade de criar coletivamente e numa hierarquia horizontal, em torno de um ponto comum.

A partir da estrutura inicial começámos por testar hipóteses do cruzamento de histórias de infância com um plano sonoro construído simultaneamente. A criação

⁶“What is punctum? It’s defined as “a small, distinct point.” Barthes uses it to refer to an incidental but personally poignant detail in a photograph that “pierces” or “pricks” a particular viewer, constituting a private meaning unrelated to any cultural code. The punctum points to those features of a photograph that seem to produce or convey a meaning without invoking any recognizable symbolic system. This kind of meaning is unique to the response of the individual viewer of the image.” (Becker, 2022)

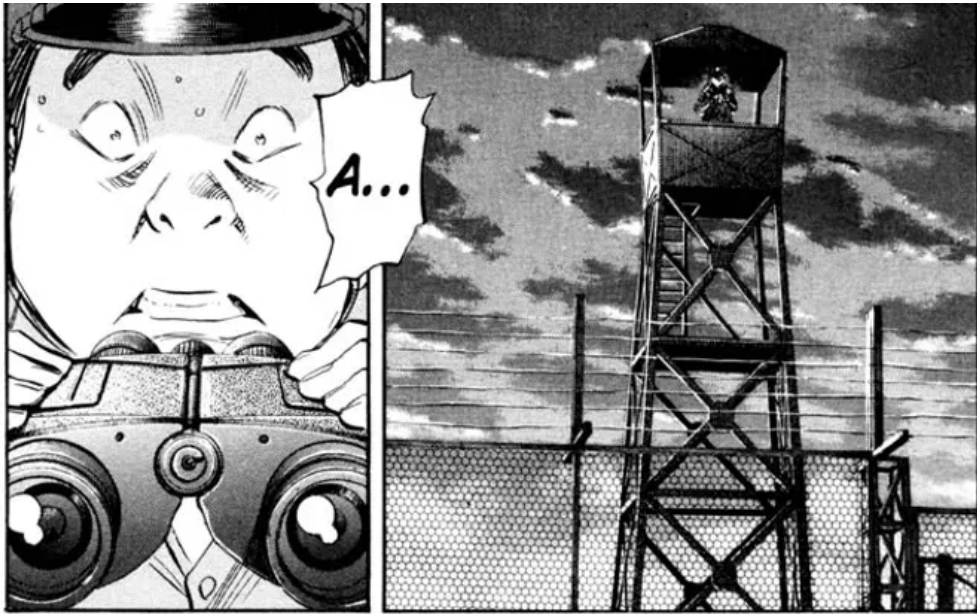
sonora partia de ações despoletadas pela relação das personagens, e a própria história contada em simultâneo era partitura para os instrumentos. O resultado afastou-se de uma estética de *spoken word* com motes musicais. Tornando-se em algo mais combativo, em que a tensão do relato textual ou a densidade do som instrumental entravam em atrito. Disputando o espaço sonoro, ou por outro lado, construindo o espaço sonoro em conjunto.

Matilde Fachada trouxe-nos uma letra para uma canção. Optámos por uma abordagem composicional. Depois de cada membro do grupo escolher e experimentar o seu som, organizámos numa tabela os diferentes momentos que teriam de acontecer na música. Desenhámos uma curva que representava a evolução dinâmica que o grupo deveria seguir. Uma melodia coral que era pontuada pela letra da canção. Esta letra mais tarde foi utilizada, com uma melodia semelhante, numa das canções do espetáculo. Comparando as versões, quando experimentada em laboratório a canção, apesar de minimamente estruturada, ficou dissonante, pela panóplia de instrumentos e texturas sonoras conflituosas. No entanto, quando passada para a encenação do espetáculo, torna-se uma canção cantada propositadamente de forma desafinada. Um exemplo dos lastros que acompanham o processo até ao fim.

Numa fase mais final, quisemos experimentar novamente com uma ideia de territórios de ação, o que anteriormente tinha sido dividido entre espaço de contar a história e espaço de tocar a história, tornou-se dividido enquanto espaço exterior e espaço interior. Dentro da sala definimos áreas para cada um destes espaços teatrais. No espaço exterior criámos a imagem de um *skatepark*. Anexado de forma modular estava o espaço de ensaio da banda. Neste caso, a área exterior era bastante maior que a área interior do ensaio. O que dava ao ensaio uma característica tosca se todos os membros do grupo decidissem ocupá-la em simultâneo. Esta variável foi levada também a cena, através dos territórios do mundo exterior onde habitam os ‘corpos-ecrã’ e o espaço interior clandestino onde a banda ensaia.

Uma variável que veio da pesquisa de Matilde Fachada foi a ideia de manifesto público. Qual seria a força de um manifesto público num futuro invadido por espécies de outros planetas? Qual seria a direção do discurso perante o problema do conflito entre os habitantes de um lugar e invasores alienígenas? As canções de intervenção

manifestam-se na rua, publicamente, mais do que entreter o ouvido transmitem mensagens importantes de consciência da luta política. Esta sessão ficou marcada pelo conflito entre seres rastejantes, que habitavam as profundezas daquela realidade e as pessoas que se opuseram à sua ocupação. Todo este imaginário surgiu livremente, no entanto, permaneceu carregado de uma pergunta da génese dramática do espetáculo: 'Se esta banda toca música de intervenção, então está a intervir contra o quê?'. A opressão das linhas territoriais, que impedem migrações, ou trocas culturais. Matam pessoas por não serem consideradas dignas de ocupar um determinado lugar. A guerra, em todas as suas formas obscenas, manifesta o peso da fronteira, da diferença numa exponencial crueldade. *Drones* sobrevoam cidades, telecomandados, programados, automatizados, pequenos olhos mortíferos que não fazem distinções na hora de matar o inimigo.



3. Página de "20th Century Boys", Naoki Urasawa (1999-2006)

3 A génese da Era da Surdez

3.1 A Escuta

A passagem do final dos laboratórios para os ensaios, propriamente ditos, assentou num trabalho iminentemente de escuta profunda e seleção de material. Para este trabalho juntei-me com os dois elementos com pesquisas associadas, a Matilde Fachada e o Guilherme Festas. Em sessões marcadas especificamente para esta tarefa mergulhámos nas inúmeras horas de registo áudio de todas as sessões de laboratório.

Para nortear e tornar produtiva esta Escuta organizei uma estrutura de análise que assentou em:

I – Coisas que nos tocam e/ou nos pareçam pertinentes

II – Coisas relacionadas com uma possível estrutura

III – Coisas que indiciam o possível *mix* entre teatro e música

IV – Coisas relacionadas com a ideia de intervenção (no mesmo sentido usado em ‘canções de intervenção’)

A recolha de elementos baseada na lógica dos pontos acima referidos permitiu o levantamento de elementos sonoros, de espaço, de guião, de letras para as canções, das possibilidade das imagens gráficas, hipóteses sobre que banda era aquela que desejávamos formar e alguns outros elementos, mais ou menos abstratos, que de forma indireta tiveram a sua aplicação no espetáculo.

3.2 A Equipa

Um momento que definiu a construção da equipa foi quando decidi optar por monitores CRT em vez de projeção para transmitir a componente imagética do espetáculo. Isto levantou a necessidade de uma operação vídeo específica e a construção de esculturas constituídas de monitores CRT e ferro. Dentro do grupo de mestrandos/as tínhamos valências nas áreas de encenação, interpretação, música, ilustração e figurinos. Para a área de som recorremos ao Coletivo Obsoleto, para a área

de Luz a um dos membros da Banda Normal e para a área de vídeo e construção cenográfica a outras pessoas que trabalham e habitam o estúdio-oficina *i o d o*, que é um habitat que como é referido no site: “é um estúdio-oficina e as pessoas que o ocupam. Aqui, acumulamos lixo, transformamos coisas, convertemos matérias, corrompemos sinais e sintetizamos existências.”⁷ Este grupo emana de uma prática continuada, em que diferentes artistas partilham interesses, motivações e amizade. Isto permitiu uma intimidade e aproximação tanto material como imaterial na relação entre áreas. O *i o d o* enquanto espaço de ensaios é desafiante pela sua dimensão reduzida e ruído visual. No entanto, esta dimensão reduzida trouxe a oportunidade de manter o espaço comum que tínhamos proposto previamente nos laboratórios. Apesar de algumas pessoas entrarem na equipa sem participar na Banda Normal, rapidamente se aperceberam da dinâmica horizontal estabelecida e contribuíram para ela. A equipa tomou contacto com a dimensão visual do espetáculo, através da escolha de uma paleta de cores que seria partilhada entre as áreas de vídeo, luz e figurino. Mais tarde a operação de vídeo e som também ganharam um maior cruzamento e coordenação. Os/As intérpretes conseguiram construir um imaginário partilhado para a proposta da encenação. Assim *A Era da Surdez* tornou-se um espetáculo que dependeu de uma ‘coreografia’ entre operadores e intérpretes de forma a que todas as interações entre estes se tornassem parte da performance esbatendo as suas fronteiras.

3.3 A Concretização

Na impossibilidade logística de ensaiarmos com vídeo-projeção, isto é, na presença de um videoprojetor e superfície de projeção em permanência na sala de ensaios, pôs-se a hipótese de usar antigos monitores CRT como forma de suportar as imagens gráficas oriundas da pesquisa de mestrado de Guilherme Festas, tal como referido anteriormente, e alavancar um pensamento cenográfico e dramaturgicamente que estava ainda por definir. Sequencialmente a inclusão deste elemento cénico levou à necessidade da definição de uma dramaturgia que fundisse, também, as canções

⁷ Cf. site *i o d o*: <https://iodo.site/>

compostas por Matilde Fachada, vários elementos que haviam surgido nos laboratórios e que se revelaram pertinentes para a materialização cénica de conceitos, bem como a redação de um texto cénico que viria a servir de guião e rede da teia de relações entre as várias expressões que viriam a ser estabelecidas, cenicamente, no palco de *A Era da Surdez*.

O primeiro passo foi recolher monitores CRT antigos, estes foram disponibilizados pela ESMAE, pelo acervo já existente no *i o d o* e por doações de pessoas associadas à equipa do projeto. Progressivamente vi crescer no espaço de ensaios duas esculturas compostas por diversos ecrãs. Numa primeira instância ambas as esculturas eram constituídas apenas por um ecrã e um plinto metálico laranja. Um paralelo entre a construção de uma obra, uma urbanização em pequena escala que se foi tornando este outro lugar em que se passou este espetáculo. Depois de testados e escolhidos os monitores que iriam constituir as esculturas finais para a cenografia do espetáculo pudemos experimentar uma interação corpo/escultura, e entender como é que as movimentações dos atores poderiam influenciar a leitura daqueles ‘corpos-ecrã’. Inicialmente considerei a solução de abrir a cena de forma a revelar mais ecrãs ao público, posteriormente percebi que a relação direta entre performer e ecrã funcionava melhor. A dinâmica das cenas ganhou com a sobreposição de planos, reafirmando a relação de diferentes profundidades e planos que o espetáculo criou com a plateia.



4. Teste e recolha de monitores CRT na ESMAE

O espetáculo partiu também de um texto para teatro, que propõe uma ficção científica. Esta ficção foi encenada a partir da ideia de montar uma instalação num museu. Nesta abordagem, apesar de ser um espetáculo para palco, tentei sempre imaginar o espaço como um lugar de exposição, em que se documenta *A Era da Surdez*, através de mecanismos como saltos temporais, *time lapses*, fragmentação ou reduções visuais. Esta instalação permitiu imaginar um lugar fixado no espaço, as esculturas propositadamente estáticas no seu lugar, e o enredo a desenrolar-se à volta e entre elas. Num limite tecnológico possível e atual, os/as interpretes poderiam ser substituídos por gravações áudio e representações 3D em realidade aumentada. A realidade aumentada tem sido utilizada em diversos museus como forma de mediação entre o público e os materiais em exposição. A evolução processual da investigação levou a que esta ideia de museu se tenha dissipado, mantendo todas as outras componentes enunciadas. As relações temporais, a ficção e fragmentação ganharam outros territórios cénicos que ao contrário do museu que fixa algo no tempo, propõe uma representação simbólica de um outro espaço-tempo, de um porvir na sua relação com o obsoleto, territórios estes que contêm sinais e indícios de uma possível sociedade em que corpos-carne e corpos-máquina se metamorfosearam ante o nosso olhar eivado da realidade como a conhecemos hoje. Maioritariamente, coexistem dois territórios de ação preponderantes: Um que representa a normatividade e outro representa a clandestinidade de uma possível sociedade ou microcosmos social. Estes espaços de ação não excluem o virtual nem o ficcional, e são permeados e agregados por um outro plano de realidade abstrata – o som pairante. Esta espessura acrescentada pela banda sonora para além das canções de cena permitiu o delinear deste momento espaço-temporal que representa, em última análise, uma era da surdez.

Quis encenar este espetáculo como uma engrenagem computacional, que opera através de comandos específicos que são *triggers* de eventos e situações que nos revelam episódios daquela era. A proposta de uma narrativa circular para o espetáculo estava ligada à ideia de Tragédia Grega, neste caso com um prólogo e um epílogo que coincidem, a presença da condição trágica da existência humana – de uma maneira ou

de outra todos morreremos, e preconiza uma possibilidade demolidora, mas atual do extermínio entre pares. O que também vai auxiliar nesta leitura operacional, que se demonstra num ciclo viciado, pré-determinado, e à repetição cíclica dos acontecimentos da peça. O público experienciou um ciclo, mas este espetáculo está preso num lugar de eterna repetição. As personagens do texto estão limitadas à função de recontar aqueles episódios, não existem para além das fronteiras daquela ilusão.

A última canção do espetáculo, que funciona como *'Requiem'*, surge no final do processo de ensaios. Torna-se um resumo daquela história, também como, o extremo sádico daquele líder, que depois da aniquilação da vida do seu mundo lança ainda uma última canção para embalar os cadáveres. Esta canção foi o único objeto sonoro que foi transmitido através do sistema de som da televisão central. O corpo do *'Overlord'* foi a última máquina a transmitir música na peça. A captura da resistência num formato de transmissão partilhado. A televisão grande, suspensa, uma representação dos altifalantes coletivos que partilhamos nos cafés.



5. Ensaio no i o d o

3.4 O primeiro ensaio corrido

O processo de ensaios começou com o desenvolvimento de cada cena da peça num estado embrionário. O objetivo foi ir sequenciando estes embriões de cena e só depois da estrutura do espetáculo se tornar clara começar a aprofundar o apuramento de cada cena. Os ensaios foram sempre equilibrados entre a parte musical e a teatral. Optámos por considerar o momento de tocar e cantar as canções do espetáculo como um aquecimento vocal e de escuta. Simultaneamente contribuindo para o domínio da performance musical das canções e apuramento das letras. Esta banda fictícia que surgiu nestes ensaios estava realmente a ensaiar para conseguir tocar as suas canções com uma propriedade que foi necessária para a defesa da dramaturgia.

Quando chegou o momento de experimentar a sequência de cenas conseguimos fazê-lo de forma seguida, no entanto, com paragens para que a coordenação entre os vários intervenientes tivesse oportunidade de ser limada. Muitas das deixas do espetáculo eram dadas por transições de som ou vídeo, o que implicou uma escuta alargada entre o espaço da régie e o espaço de cena. A operadora de vídeo, Flor, comparou o seu trabalho com o trabalho de uma marionetista, perante a gama de vídeos que tinha de lançar percebeu que estes funcionavam como personagens que precisariam de uma certa animação para além da presente na edição vídeo. Não era apenas a vida previamente dada por Guilherme Festas aos vídeos que bastava para tornar as esculturas de ecrãs orgânicas nas suas reações, mas também a forma como estas eram manipuladas pelos mecanismos de operação. Para além desta dimensão visual, o som também serviu o propósito de dar voz às instalações. Nesta fase de ensaios, como ainda não podíamos fazer muitas experiências de localização sonora, a preocupação maior foi a coordenação e simultaneidade destes elementos. Após os momentos de sequenciação, que concluíram com uma mudança da ordem de cenas original do texto, passámos então ao maior desafio de fazer um ensaio corrido sem paragens. Uma primeira versão do espetáculo que habitou o *i o d o* nesta altura. Este ensaio corrido revelou que o espetáculo tinha alguns problemas de dinâmica interna das

cenar e externa. Da parte interna percebeu-se que os diálogos entre personagens (banda) não poderiam respeitar as respirações e pausas naturais que associamos ao texto quando o lemos a primeira vez. Certos jogos cómicos, ou de surpresa, só poderiam resultar se a velocidade dos diálogos fosse conscientemente acelerada de forma a imbuir a relação dos personagens com a questão dramática central da (re)descoberta da música e a excitação que advém desse momento. De forma externa percebemos que a arquitetura de operação continuava pouco oleada, o que criava pausas grandes em momentos de transição. Muitas vezes abordámos estas transições com termos da produção musical, como *fade in*, *fade out* ou *cross fade*. Esta imagética sonora da forma como se organizam as ondas sonoras de maneira a criar dinâmicas musicais está presente em toda a encenação. Neste caso criando uma sinestesia em que um mote sonoro poderia ser complementado por um efeito vídeo e que por sua vez era a deixa para uma ação dos intérpretes. Esta respiração coletiva da equipa retorna-nos à ideia de escuta, e de como esta prática nos acompanhou do laboratório até ao palco. Por outro lado, o sucesso do ensaio corrido foi perceber que a narrativa fragmentada se manifestava fácil de perceber. Apesar do tempo curto do espetáculo ameaçar a inteligibilidade da ideia de encenar pontas soltas que se atavam até ao fim, foi unânime no *feedback* da equipa criativa, bem como da equipa de orientação que essa compreensão tinha sido conquistada.



6. Ensaio no i o d o

3.5 Transição do *i o d o* para palco do THSC

Desde a entrevista para o mestrado que deixei expressa a vontade de materializar o projeto final no palco do THSC. Esta vontade vem da consciência material da oportunidade de criar para um espaço com aquelas características e possibilidades, e do desafio de entrar em diálogo com o um teatro de acolhimento, passando pelas diferentes fases de reuniões técnicas e criativas. O facto de termos trabalhado num espaço não convencional, rodeados de ferramentas e num chão de cimento trouxe qualidades ao trabalho que não queríamos perder na transição. Optámos por transformar o palco do teatro numa *black box*. Esta escolha permitiu criar um espaço vazio limpo para podermos delinear os dois territórios de ação e a organização dos objetos e cenário no espaço. A plateia foi montada em cima do palco para garantir a mesma proximidade de visionamento que experimentámos nos ensaios. Apesar de ser um objetivo da encenação a criação de um espaço limpo que permitisse que o maior caos visual acontecesse circunscrito ao ecrã dos monitores CRT, foi uma grande preocupação tentar guardar a memória física de um lugar que contribuiu para o nascimento deste espetáculo. A oportunidade de ter um pano de fundo móvel garantiu uma ocultação do espaço clandestino em que a banda se formou, e criou um plano estando mais longe da plateia ganhou uma proximidade sensorial como a arquitetura do espaço. A suspensão da televisão central também foi algo que só foi possível fazer no palco, e a sua subsequente movimentação estabeleceu-se como o único momento em que um 'corpo-ecrã' saía do seu lugar de imobilidade. Esta descida do 'Overlord' manifesta o seu lugar dominante na hierarquia deste lugar, para além de ser a única televisão suspensa de cima para baixo, surgindo do céu em vez do chão como as restantes, é de facto a única que pode, por vontade própria, aproximar-se ou afastar-se do mundo montado no palco.

A espacialização sonora foi uma preocupação central da implementação do espetáculo em palco. Esta espacialização contribui para a definição de cada território de ação, não apenas circunscrito pela luz ou cenografia, mas também pela localização dos emissores sonoros e pela direção vetorial das emissões. O ambiente sónico da peça serviu em simultâneo a arquitetura desta urbe tecnológica, abrindo o espaço com expressão auditiva da vida não representada visualmente, e as personagens ecrã e a sua capacidade sonora. Sons que oscilaram entre os diferentes sistemas de reprodução áudio que foram montados no palco, acrescentando assim ao caráter simbiótico das

instalações.

A luz foi fulcral nas fronteiras físicas dos territórios de ação. Utilizando a mudança de intensidade e o contraste entre filtros de cor fria e que para demarcar fronteiras ou representar suspensões de ação nas interrupções entre fragmentos cénicos. Este desenho de luz contribui para os materiais optados na construção do figurino. O tecido refletor continha o brilho em si, o que deu à estética das personagens uma aproximação da emissão de luz constante dos ecrãs. O diálogo entre produção imagética e luz também foi importante, para perceber o equilíbrio entre as diferentes fontes de luz, de forma a possibilitar a leitura das imagens, mas ao mesmo tempo caracterizar as instalações no espaço pela sua relação com a luz.



7. Montagem do Overlord no THSC

4. Considerações finais

Com alguma distância do processo e do seu resultado consigo visualizar os objetivos primários que lançaram esta pesquisa prática e perceber como se desenvolveu a continuidade do Coro Normal, passando pela Banda Normal e possibilitando a reinvenção dos seus fundamentos para a nova criação. Através de metodologias que se têm vindo a desenvolver e adaptar consoante as necessidades do projeto, conseguimos encontrar um ponto de chegada. Este ponto de chegada é um diálogo cénico entre a música e o teatro. A pedra de toque de todo o processo foi a importância do fazer musical e da escuta. Afastámo-nos das origens da exploração vocal, mas recorreremos às suas ferramentas para a construção de personagens. Em particular, as experiências corais abstratas proporcionaram uma utilização da voz sem preconceitos expressivos, o que permitiu aos intérpretes um maior leque para as propostas vocais.

Algumas das reações ao espetáculo e *feedback* apontaram para alterações possíveis ou expansões de certos fios do espetáculo. No seu geral o público percecionou a simbiose das expressões utilizadas. Numa das conversas deste momento, surgiu a ideia de ‘alquimia’, que junta diferentes ingredientes e os traduz fundidos num outro objeto. O caráter tecnológico da peça emana fortes ligações com ideias de transumanismo⁸ e vigilância digital. A opressão explícita é a proibição da música, no entanto a opressão implícita é a presença destes tótemes, capazes de interação amorosa, servir como fonte de entretenimento, punição e vigilância. As personagens mostravam sinais da sua afetação pela proximidade e contacto com aqueles seres. Surgiu um mundo em que os ‘corpos-carne’ (humanos) tinham permissão para se relacionar com os ‘corpos-ecrã’, por submissão e/ou afeto, mas não podiam estabelecer relações afetuosas entre si.

O acima referido teve a sua sustentação em reações e comentários posteriores à apresentação do espetáculo. Para mim em particular inquieta-me, ainda, a cena final do espetáculo; o amor enquanto força motriz entre ‘corpos-carne’ e ‘corpos-ecrã’ é destruído ou substituído por amor à música recém encontrada; desta transgressão ou

1. ⁸ We recognize that humanity faces serious risks, especially from the misuse of new technologies. There are possible realistic scenarios that lead to the loss of most, or even all, of what we hold valuable. Some of these scenarios are drastic, others are subtle. Although all progress is change, not all change is progress. C.f Anexo E

momento revolucionário surge a punição e o derradeiro castigo; este castigo é perpetrado pelos próprios ‘corpos-carne’, humanos que se aniquilam mutuamente, por desespero, vingança, culpa ou descontrolo; aqui reside a minha insatisfação com este momento final: Na sequência das mortes dos ‘corpos-carne’, as duas últimas deveriam ter ocorrido não pela agressão, mas sim por um abraço amoroso que tal como havíamos visto em cenas anteriores, iria provocar o aniquilamento mutuo dos dois seres através de uma descarga energética letal. Ainda com relação a este momento cénico, também a espessura do som poderá ser revisitada: Para além do já experimentado, a camada sonora que acompanha estas mortes poderia ser ilustrativa no que respeita à biologia humana, caso a sequência física fosse mais simbólica e estilizada; o impacto deste som poderia ter completado o que já víamos em cena com outra noção paralela deste aniquilamento entre pares, ou, inclusivamente, poderá acrescentar uma outra dimensão relacionada à ideia do porvir, isto é, a possível ficção continuada que elementos do público referiram desejar poder acompanhar.

A natureza episódica do espetáculo tornou-se fonte de curiosidade por outros episódios possíveis deste universo. *A Era da Surdez* deixou-nos com vontade de procurar expandir o universo através de outros objetos, como a banda-desenhada, um álbum ou um livro. A ficção-científica tem habitado diferentes meios de expressão, e o contacto com essas experiências também nos motiva a continuar a sua exploração. Poderá ser uma possibilidade dedicar um objeto à história da origem dos ‘corpos-ecrã’ ou outros às histórias individuais de cada personagem. O tipo de interpretação dado às personagens, por vezes levado a um exagero, deu impressões de uma loucura inerente à permanência naquele habitat. Ficam por perceber os hábitos quotidianos que desenvolvem aqueles comportamentos. Como o tempo em que aquela realidade acontece fica indefinido, restam ainda muitas possibilidades de expansão daquele universo.

A música eletrónica na sua crescente presença no panorama contemporâneo serviu de ponto de tensão com os instrumentos ‘convencionais’. Novamente a mescla destes elementos resulta numa forma que relembra a importância deste tipo de instrumentação. Propondo também que o arquétipo ‘banda de rock’ está a passar por uma nova transformação, por se demonstrar obsoleto, perante o *shift* de atenção da cultura ocidental Inglesa e Estadunidense para a cultura oriental da China, Japão e Coreia do Sul. A morte do *american dream* levanta uma onda de cinismo e obsessão digital, na galáxia dos DJ’s e das máquinas de som, voltar ao grupo alinhado da banda, do coletivo, relembra outras formas de fazer que ainda queremos recuperar.

Post scriptum

A Força Fantasma: relatos de efemeridade do processo e da permanência do coletivo

A temporary autonomous zone “(...) TAZ⁹ é quase auto-explicativa. Se o termo entrasse em uso seria compreendido sem dificuldades... compreendido em ação.” (Bey, 1991)

Cada novo processo em práticas performativas revela-se em posse de figuras invisíveis que se manifestam em palco através das memórias das suas contribuições. Cada uma delas, em momentos diferentes do caminho, oferecem a sua presença e fortalecem o trabalho. Esta dicotomia entre o “esforço hercúleo de um povo” como cantado na última canção d’*A Era da Surdez* e o desvanecer progressivo da obra de arte cria uma fricção existencial. Parece-me ainda um tema tabu deste campo artístico falar desta ressaca partilhada por tantos artistas que tenho vindo a conhecer e pelas equipas com quem trabalho. As artes performativas exigem dos seus agentes ativos um tipo de relação exclusiva. Não só nos obrigam a um foco total dentro da bolha que é o ensaio e o processo prático como ainda nos assombram em todos os lugares que não o espaço de ensaio. Muitas vezes as ideias desbloqueadoras destes processos intensivos surgem no pós-ensaio, no café, no sofá da sala ou até no meio do sono. Esta intimidade, quando participada pela equipa, pela sua presença fantasmagórica, torna-se comum, nossa.

As Artes Cénicas manifestam-se em Zonas Autónomas Temporárias

Zonas pela sua necessidade de se localizarem, presencialmente, circunscritas.

Autónomas pela sua proposta de um outro estar e fazer que poderá não estabelecer as mesmas regras e leis gerais do seu contexto cultural.

Temporárias, exatamente, por essa autonomia que está constantemente a ser abolida e reconquistada diariamente, como também pela efemeridade, elemento necessário

⁹ *Temporary Autonomous Zone*

Imaginemos um espaço habitado por uma rede de contactos, comunicação e trocas, mas que está já no processo de se desvanecer.

A operação para a progressiva transparência, esse *fade out*, é a primeira linha da lista de comandos.

Antes de se iniciar está predeterminado à fantasmagoria

o corpo é o maior gravador

botão REC --- > umbigo

botão PLAY --- > cabeça

controle de velocidade --- > braço esquerdo // braço direito

microfone --- > ouvidos

emissor de som --- > boca, canal, serpente, tubo, ar, paredes de tijolo, janelas, vidro, madeira, chão, pés, anca, diafragma, olhos, dentes, nariz, ventre

um grupo de pessoas consegue juntar-se para isto

um grupo de pessoas consegue juntar-se

um grupo

um grupo de pessoas

pessoas

grupo consegue

juntar-se

jantar

a força fantasma desvanece e o seu pequeno estúdio acompanha o processo

o soundsystem ainda faz reverberar no espaço suspenso

uma última canção antes de trancar a porta

a escuta é o punctum

de chegada

de partida

Referências

Ballard, J G. *A User's Guide to the Millennium*. Macmillan, 15 Apr. 1997.

Becker, Ernest. "Roland Barthes: Studium & Punctum." *Studio Q Photography*, 17 Dec. 2022, studioq.com/blog/2022/12/17/roland-barthes-studium-amp-punctum.

Grillo, Tyran. "Heiner Goebbels: Der Mann Im Fahrstuhl/the Man in the Elevator (ECM 1369)." *Between Sound and Space: ECM Records and Beyond*, 17 Jan. 2012, ecmreviews.com/2012/01/16/der-mann-im-fahrstuhl/. Consultado em 10/08/2024

Hakim Bey. *T.A.Z. : The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. New York, Autonomedia ; London, 2004.

Heiner Goebbels, and Heiner Müller. *Der Mann Im Fahrstuhl*. 1988.

Naoki Urasawa. *20Th Century Boys*. San Francisco, Ca, Viz Media, 2009.

Oliveros, Pauline. *Quantum Listening*. London, Ignota Books, 2022.

Patrizio Peterlini, et al. *Sense Sound Sound Sense : Fluxus Music, Scores & Records in the Luigi Bonotto Collection*. Ravenna, Danilo Montanari Editore, 2019.

Walshe, Jennifer. "The New Discipline." *MILKER CORPORATION*, Jan. 2016, milker.org/the-new-discipline.

"WHERE'S the GROUND?" *Unsafe Space Garden*, 17 May 2023, unsafespacegarden.bandcamp.com/album/wheres-the-ground. Consultado em 10/08/2024

Outras referências consultadas

Arquipélago. “Vitor Silva Tavares - Primeira Parte.” *YouTube*, 28 June 2015, www.youtube.com/watch?v=40hTAPn2tQ0. Consultado em 03/09/2024

---. “Vitor Silva Tavares - Segunda Parte.” *YouTube*, 3 July 2015, www.youtube.com/watch?v=EAW4j0FcAQo. Consultado em 03/09/2024

Berger, John. *Ways of Seeing*. London, Penguin, 1972.

Crawford, Kevin, and Bernadette Sweeney. *Roy Hart*. Routledge, 11 Mar. 2022.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 27 Sept. 2006.

mandiapple. “Cardiacs - Maresnest - High Quality Version.” *YouTube*, 22 June 2013, www.youtube.com/watch?v=lmitqsDp1uw. Consultado em 15/09/2024.

Pirelli HangarBicocca. “Jennifer Walshe ALL the MANY PEOPLES @HangarBicocca.” *YouTube*, 3 Feb. 2015, www.youtube.com/watch?v=vgHF_ZEePPk. Consultado em 23/09/2024

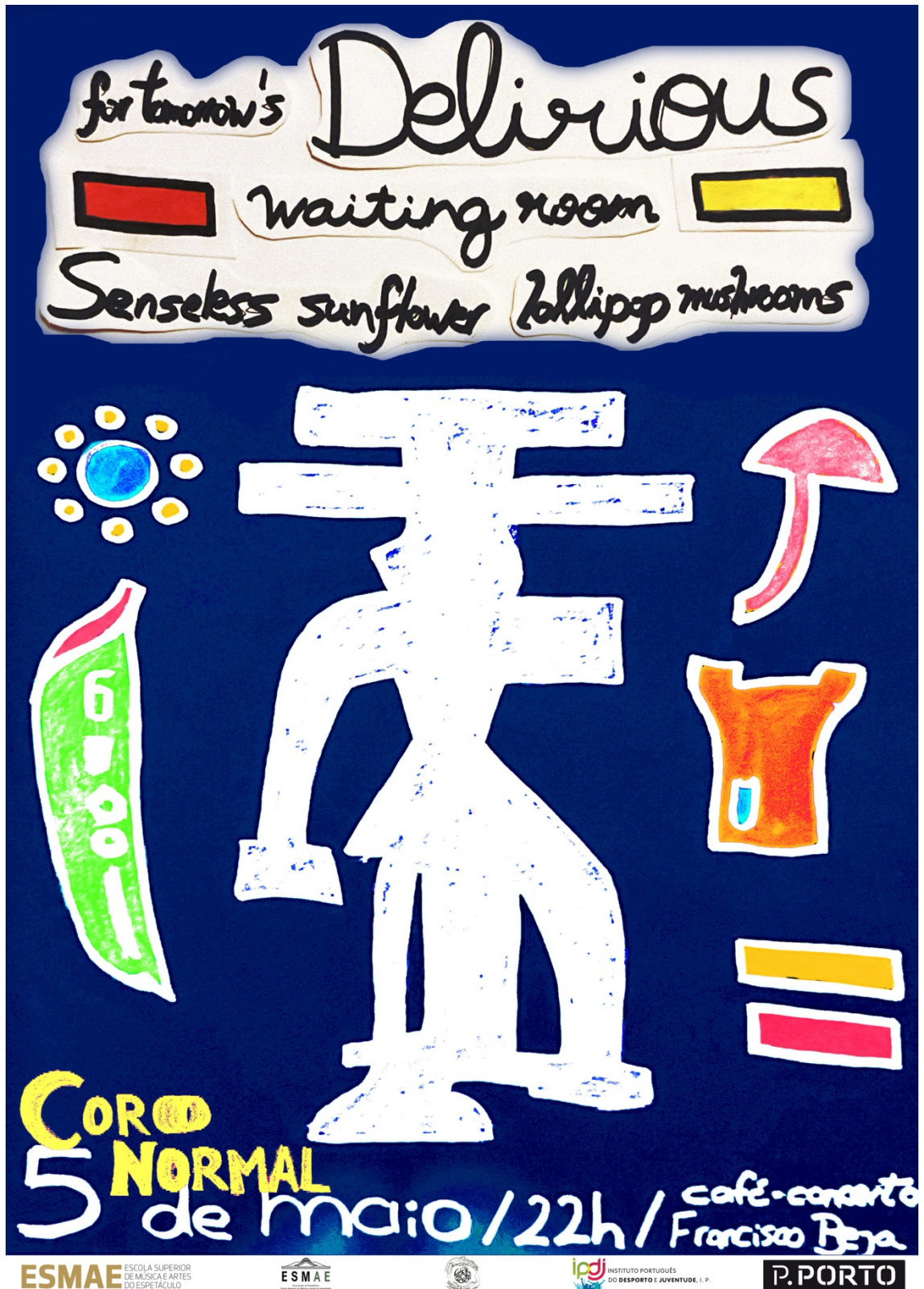
Reed, Patricia. “The End of a World and Its Pedagogies | By: Patricia Reed | Making & Breaking.” *Making and Breaking*, 2021, makingandbreaking.org/article/the-end-of-a-world-and-its-pedagogies/.

Talon-Hugon, Carole. *L'esthétique*. QUE SAIS-JE, 19 Junho 2018.

transmediale. “Keynote by Tiziana Terranova – Keynote Capture All_Work.” *YouTube*, 11 Mar. 2015, www.youtube.com/watch?v=o8KW6mIF1KI. Consultado em 23/09/2024..

Anexos

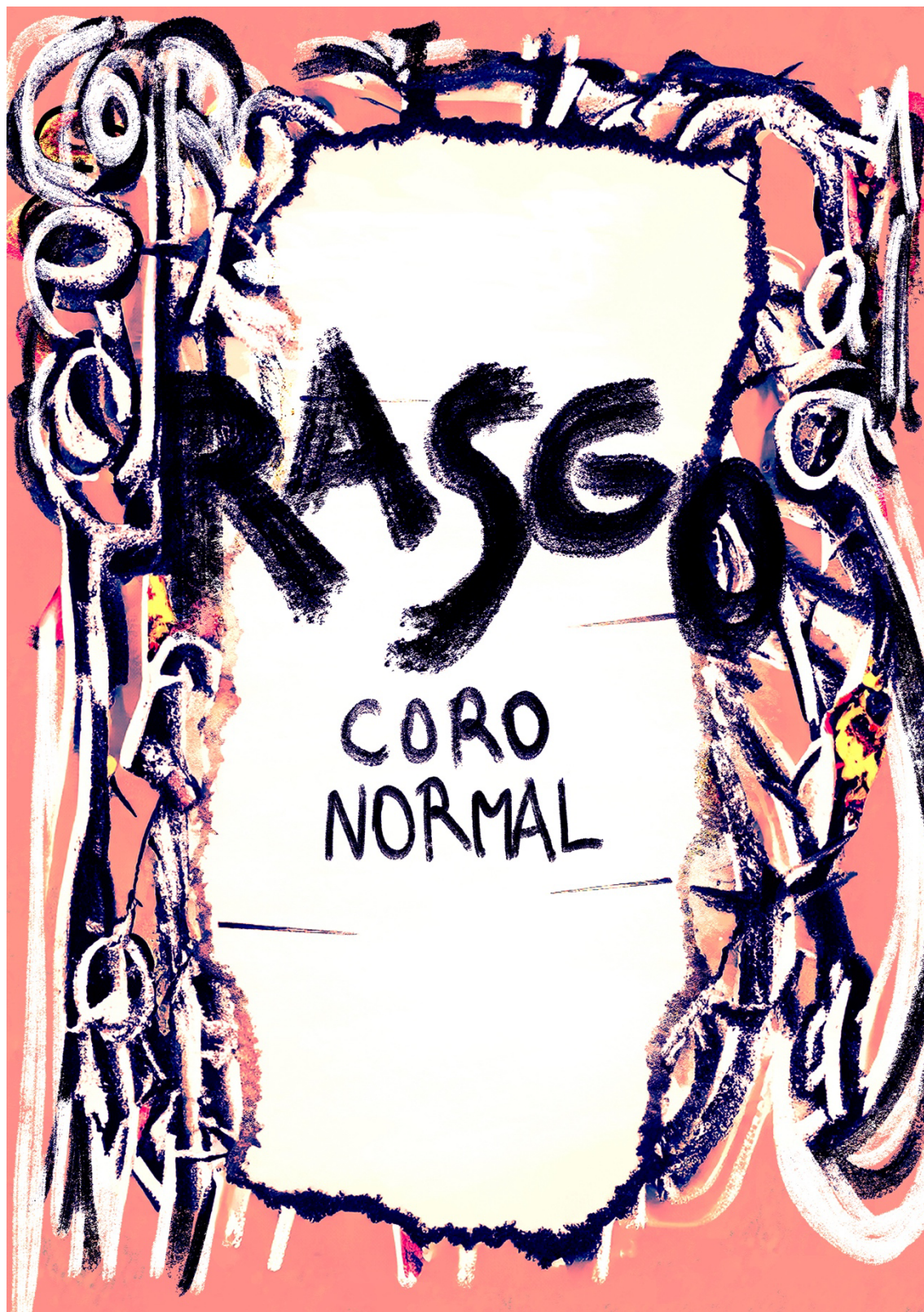
ANEXO A – Cartaz da primeira apresentação do Coro Normal

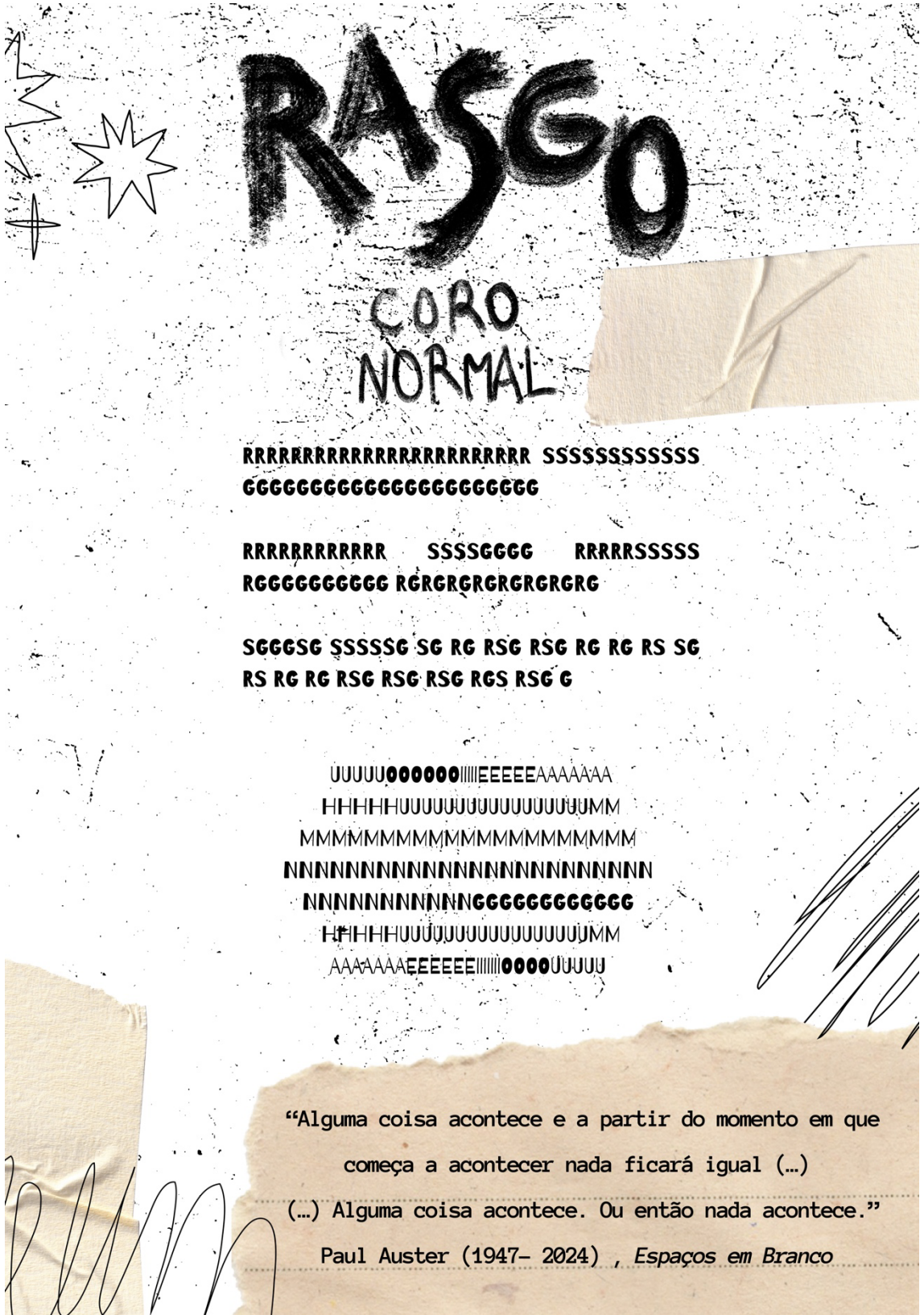


ANEXO B – Cartaz convite para o Coro Normal



ANEXO C – Cartaz e folha de sala: Rasgo





“Alguma coisa acontece e a partir do momento em que começa a acontecer nada ficará igual (...)

(...) Alguma coisa acontece. Ou então nada acontece.”

Paul Auster (1947- 2024) , *Espaços em Branco*

ficha

técnica e artística

Direção: Simão Collares e Henrik Ferrara

Atores/Músicos: Afonso Lemos, Alex Dias, Catarina Cardão, Cristiana Sousa, Inês Ferro, Laura Germano, Jaime Castelo-Branco, Matilde Fachada, Rita Reis, Guilherme Festas, Miguel Serrão, Henrik Ferrara, Simão Collares

Arranjo Sonoro: Miguel Serrão, Simão Collares

Som: Miguel Serrão, Guilherme Correia e Henrik Ferrara

Agradecimentos: Inês Vicente, Diogo Franco, Patrícia Pescada, Samuel Guimarães

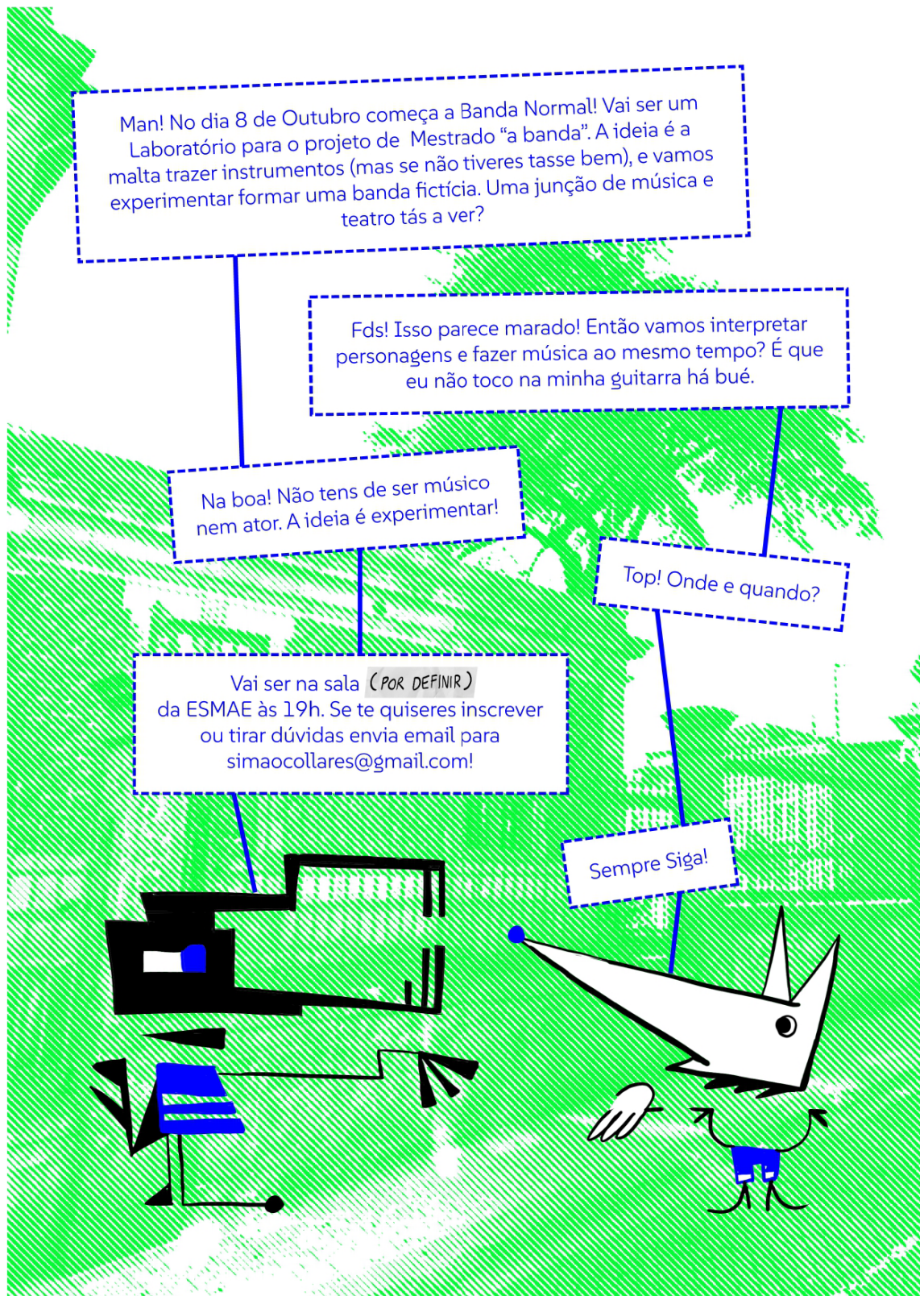
Textos: “Espaços em Branco”, Paul Auster; “Vox Clamans in Deserto”, Jean Luc-Nancy

Uma produção Coletivo LickSickDick – Coro Normal

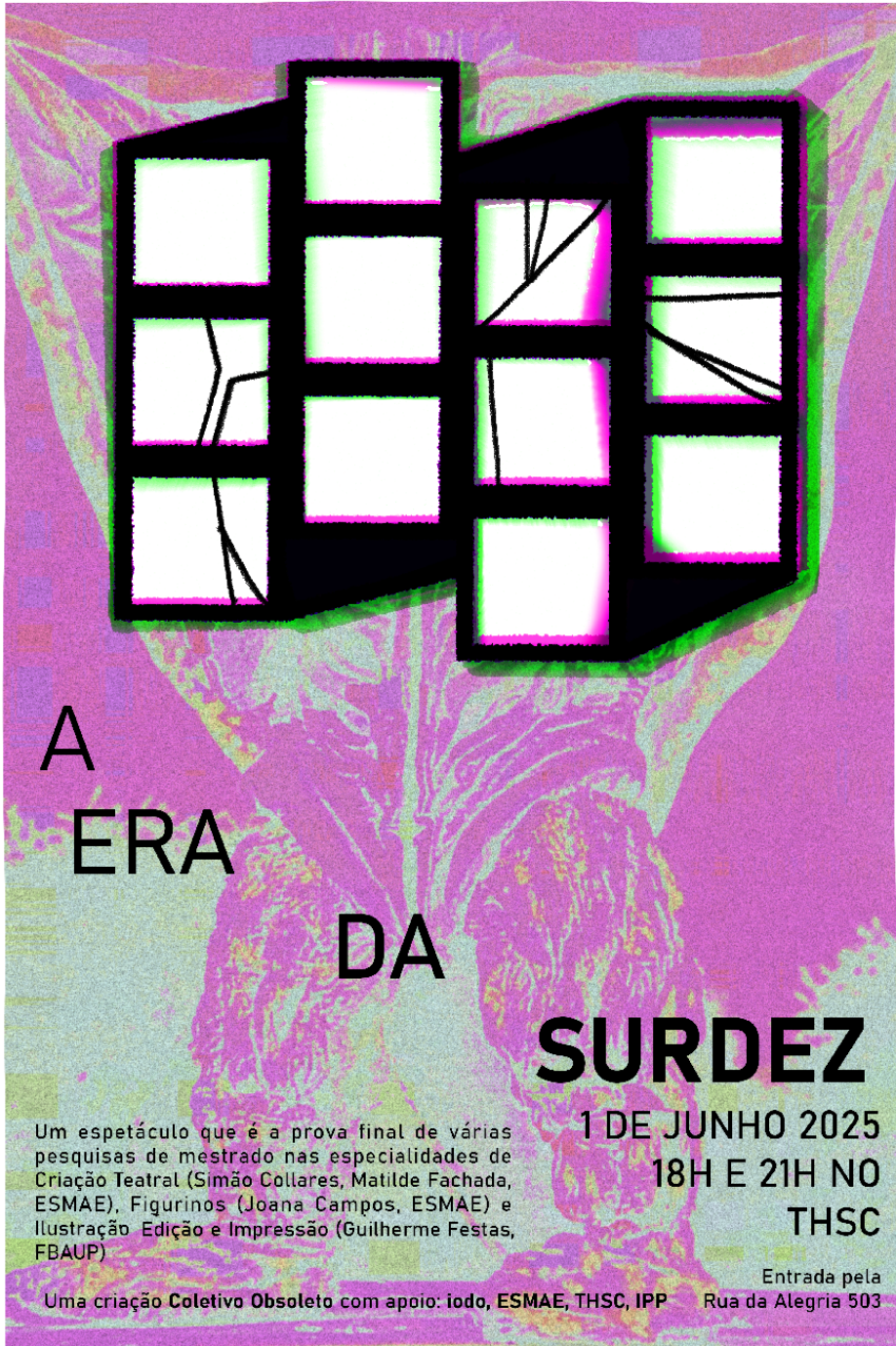


ANEXO D – Cartaz convite para a Banda Normal





ANEXO E – Cartaz e folha de sal: A Era da Surdez



P. PORTO

ESMAE ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA E ARTES DO ESPETÁCULO

THSC TEATRO HELENA T. COSTA

A ERA DA SURDEZ


Um espetáculo que é a prova final de várias pesquisas de mestrado nas especialidades de Criação Teatral (Simão Collares, Matilde Fachada, ESMAE), Figurinos (Joana Campos, ESMAE) e Ilustração Edição e Impressão (Guilherme Festas, FBAUP)

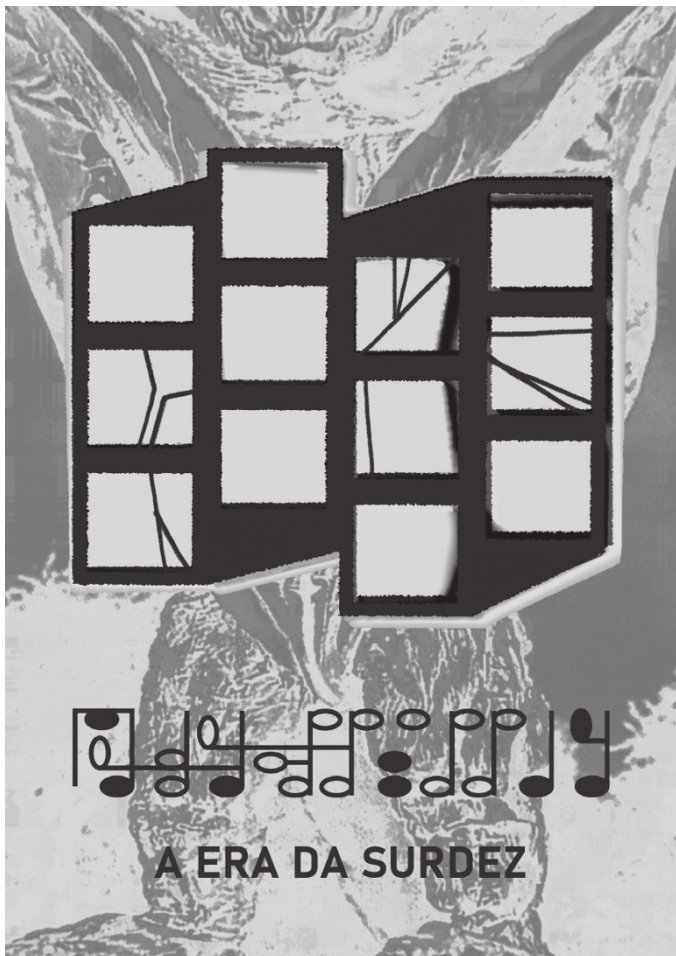
1 DE JUNHO 2025
18H E 21H NO
THSC

Entrada pela
Rua da Alegria 503

Uma criação Coletivo Obsoleto com apoio: iodo, ESMAE, THSC, IPP

U. PORTO FACULDADE DE BELAS ARTES UNIVERSIDADE DO PORTO





A ERA DA SURDEZ - 18H - 01.06.2025

Num lugar e num tempo diferente do teu, que me lês, uma sociedade pós-humana chegou ao seu estado mais desenvolvido. Na Era da Surdez a paridade existe, a paridade comanda a vida, somos equivalentes.

Apenas um ato pode ameaçar a paridade.

Equipa:

Encenação/Texto: Simão Collares

Intepretação: Guilherme Festas, Matilde Fachada, Rita Reis, Tatiana Almeida

Vídeo/Ilustração/Design Gráfico: Guilherme Festas

Canções: Matilde Fachada

Figurinos: Joana Campos

Direção Técnica/Som: Miguel Serrão

Música: Miguel Serrão, Henrik Ferrara

Direção de Cena: Helena Matos

Desenho de Luz: Afonso Lemos

Operação de Luz: Bárbara Rey

Desenho de instalação vídeo/Operação de Vídeo: Flor

Construção da instalação vídeo: Rui Nó, Flor

Registo vídeo/fotografia: Henrik Ferrara

Apoio à produção: Tiago Silva

Uma criação coletivo Obsoleto,

No âmbito do Mestrado em Artes Cénicas

Com os professores orientadores: Inês Vicente, Carlos Meireles, Manuela Bronze, Regina Castro, Eliana Santiago

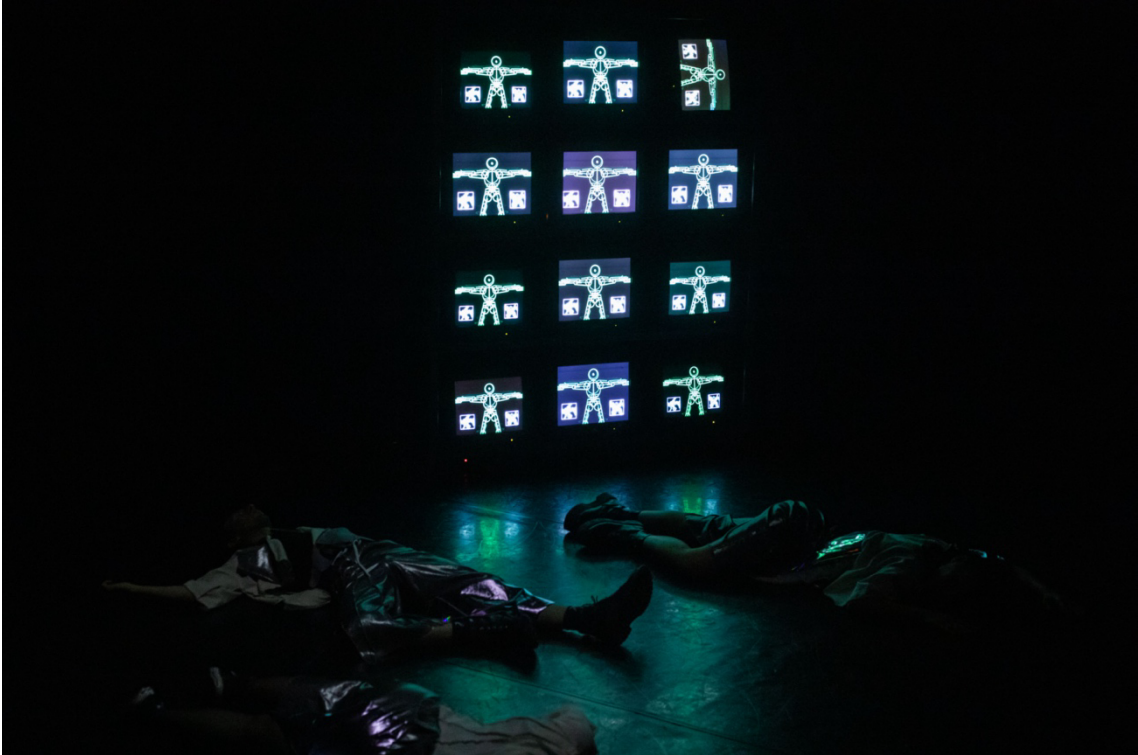
E o apoio de: Iodo, ESMAE, IPP, THSC

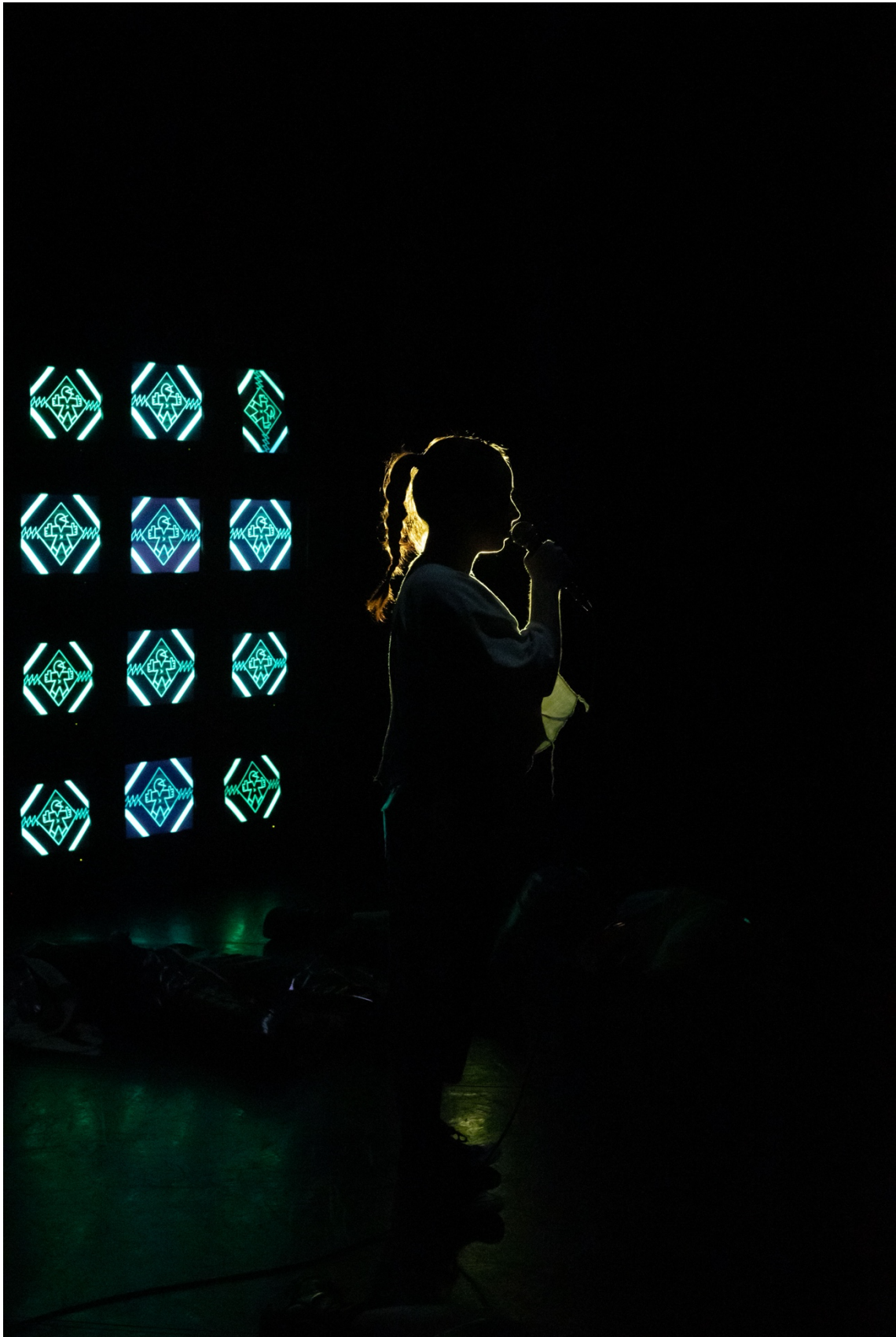
Agradecimentos: A todes es colegas e docentes do Mestrado em Artes Cénicas, A todes participantes do Laboratório Banda Normal, berru, Gilberto Pereira, Rita Sena, Quico Serrano, Inês Vicente, RAW.filmes, Ricardo M. Leite, Filipe Louro, Regina Castro, Pedro Costa, Nuno Brandão, Samuel Guimarães, Sónia Barbosa, Jorge Vasconcelos, Bernardo Correia, Rui Araújo, Rui Damas, Luiza Schaefer, Sr. Cardoso

e ao lixos de uns riqueza de outres

S

ANEXO F - Fotografias d'A Era da Surdez





















ANEXO G – Link vídeo d'*A Era da Surdez*

[https://youtu.be/G2C5Q2eX -w](https://youtu.be/G2C5Q2eX-w)

ANEXO H

The Transhumanist Declaration

(Version of March 2009)

1. Humanity stands to be profoundly affected by science and technology in the future. We envision the possibility of broadening human potential by overcoming aging, cognitive shortcomings, involuntary suffering, and our confinement to planet Earth.
2. We believe that humanity's potential is still mostly unrealized. There are possible scenarios that lead to wonderful and exceedingly worthwhile enhanced human conditions.
3. We recognize that humanity faces serious risks, especially from the misuse of new technologies. There are possible realistic scenarios that lead to the loss of most, or even all, of what we hold valuable. Some of these scenarios are drastic, others are subtle. Although all progress is change, not all change is progress.
4. Research effort needs to be invested into understanding these prospects. We need to carefully deliberate how best to reduce risks and expedite beneficial applications. We also need forums where people can constructively discuss what should be done, and a social order where responsible decisions can be implemented.
5. Reduction of existential risks, and development of means for the preservation of life and health, the alleviation of grave suffering, and the improvement of human foresight and wisdom should be pursued as urgent priorities, and heavily funded.
6. Policymaking ought to be guided by responsible and inclusive moral vision, taking seriously both opportunities and risks, respecting autonomy and individual rights, and showing solidarity with and concern for the interests and dignity of all people around the globe. We must also consider our moral responsibilities towards generations that will exist in the future.
7. We advocate the well-being of all sentience, including humans, non-human animals, and any future artificial intellects, modified life forms, or other intelligences to which technological and scientific advance may give rise.
8. We favor allowing individuals wide personal choice over how they enable their lives. This includes use of techniques that may be developed to assist memory, concentration, and mental energy; life extension therapies; reproductive choice technologies; cryonics procedures; and many other possible human modification and enhancement technologies.

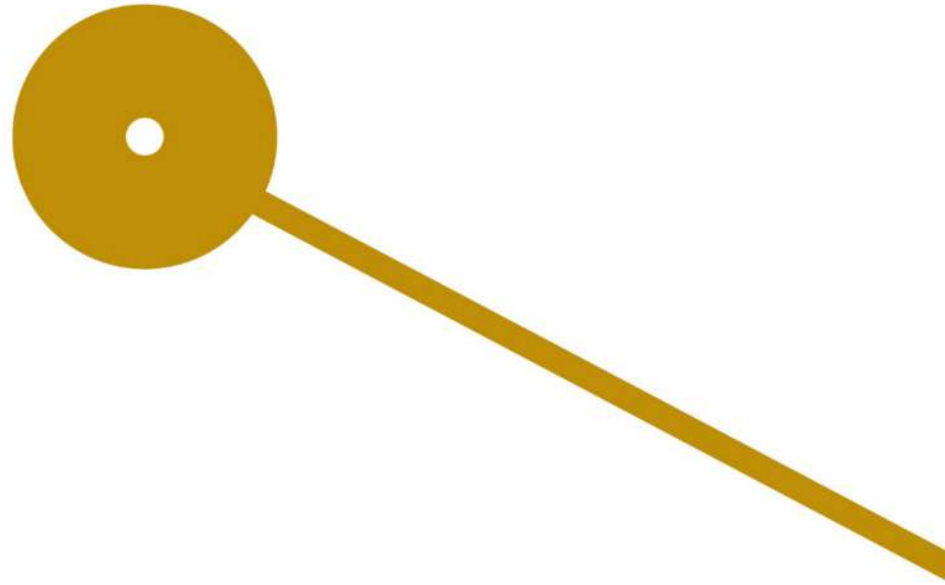
<https://nickbostrom.com/papers/a-history-of-transhumanist-thought/>

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO
CRIAÇÃO TEATRAL



A Banda: a música e o teatro num diálogo cénico - *A Era da Surdez*
Simão Collares Flores Sirgado Rodrigues