ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
Interpretação e Direção Artística

MiseEnSon: o som como dramaturgia para composição cénica

Ana Rita Camões Reis

01/**2021**

ESMAE
ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA E ARTES DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
Interpretação e Direção Artística

MiseEnSon: o som como dramaturgia para composição cénica

Ana Rita Camões Reis

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

Professora Orientadora

Maria **Inês** Areal Rothes Marques **Vicente**

01/**2021**

Dedico este trabalho às minhas irmãs, Margarida e Carolina,
que se façam sempre ouvir.

Agradecimentos

À Inês Vicente, pela orientação tão dedicada, por ter acreditado com tanta força, por me ter ensinado tanto, pelo mundo de possibilidades que me fez acreditar existir.

À Dayana por ter dito logo que sim mesmo antes de eu lhe ter apresentado a proposta, por ter confiado e se ter entregue totalmente, tornando esta viagem a sua viagem também.

Ao João Pedro Neto pela generosidade, que lhe é inerente, e sensibilidade artistíca que fez a cereja no topo do bolo.

Ao Henrique Vilão pela prontidão em ajudar e vontade em contribuir para o crescimento da concretização presencial deste projeto.

Ao Avenida Café-Concerto, em Aveiro, pela disponibilização do espaço e apoio tão generoso.

Aos meus grandes progenitores no mundo encantado do palco, Cláudia Stattmiller e Fraga, por me darem o privilégio de aprender e crescer com eles, constantemente, como pessoa e profissional.

À Beatriz pelo apoio constante, pelas longas noites e caminhadas de escuta, questionamento e amparo.

À Daniela pelo apoio e partilha do caminho na luta pelo nosso futuro artístico.

À Andreia e à Joana por serem sempre o meu maior porto de abrigo, minhas eternas irmãs de coração.

À Margarida e Carolina, a quem dedico este trabalho, por me fazerem ter vontade de conseguir chegar à meta para que, também elas, acreditem que é possível e que estarei sempre lá.

Aos meus Pais, pelo apoio infinito, por ser quem sou, por quererem sempre o melhor para nós e acreditarem que somos capazes de ser maiores.

Ao João Tiago que foi um grande apoio no primeiro ano desta viagem.

Aos meus amigos, incluindo todos os géneros, os de perto e os que estão longe, os de agora e os de outrora porque sou uma composição sonora feita de fragmentos de sons emitidos por cada um.

A todos os professores, em especial a Samuel Guimarães, Manuela Bronze, Claire Binyon, Sónia Passos e a todos os meus colegas de turma que partilharam esta aventura.

A todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste projecto. Ficará sempre mais por dizer em tudo o que é indizível, inaudível, invisível.

Resumo

Mise En Son é um produto de *Mise en Son, Mise en Sens, Mise en Scéne*, numa tradução livre, Por no Som, Por no(s) Sentido(s), Por em Cena, proposta de Mestrado em Artes Cénicas pela ESMAE (Porto, PT) de Rita Camões em co-criação com Dayana Guzmán, tendo como foco principal a criação de um laboratório de experimentação onde, a partir do som como provocador dos sentidos, se chega à composição cénica, refletindo sobre o potencial dramatúrgico do som, numa tentativa de dar destaque ao aural em diálogo com o visual.

Pretende ser, também, uma reflexão sobre o papel do som no nosso dia-a-dia, seja como criadores ou meros habitantes da terra.

Palavras-chave

Mise En Son; Dramaturgia sonora; Laboratório de criação; Micro e Macro Som/Gesto; Co-criação; Paisagens Sonoras; Sensorial; Escuta.

Abtract

*Mise En Son i*s a product of *Mise en Son, Mise en Sens, Mise en Scéne*, in a free translation, to Put in the Sound, to Put in the Sense(s), to Put on Scene, proposal for the Master in Performing Arts by ESMAE (Porto, PT) by Rita Camões in co-creation with Dayana Guzmán, having as main focus the creation of an experimentation laboratory where, from the sound as a provocateur of the senses, one arrives at the scenic composition, reflecting on the dramaturgical potential of the sound, in an attempt to highlight the aural in dialogue with the visual.

It also intends to be a reflection on the role of sound in our daily lives, whether as creators or mere inhabitants of the earth.

Keywords

Mise En Son; Sound dramaturgy; Performance making laboratory; Micro and Macro Sound/Gesture; Co-creation; Sound Landscapes; Sensorial; Listening.

Índice

Introdução 1

1. *Mise En Son, Mise en Sens, Mise en Scène*: a proposta 2

2. *Mise en Son*: o Processo 7

2.1. O som 7

2.2. A forma 16

2.3. A composição com os corpos em movimento.....19

2.4. O texto 22

2.5. O vídeo 23

3. Considerações Finais 25

Referências Bibliográficas 27

Outras Fontes Consultadas 28

Anexos 29

Anexo A_ *MiseEnSon* [Simulação] Vídeo Resultado Final do Projeto…….. 29

Anexo B_*MiseEnSon* [Fragmentos] 30

ESMAE
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

Introdução

Esta monografia pretende ser o reflexo escrito do projeto desenvolvido ao longo do Mestrado em Artes Cénicas da ESMAE, abrigado na premissa do som como motor desencadeador da criação cénica.

Surgiu de uma grande vontade pessoal de parar e escutar. Às vezes apenas escutar, outras vezes questionar o ato de escutar.

Sabemos o valor da escuta em cena, sabemos o valor do som em cena mas interessava-me experimentar o som como o impulsionador da cena, quase como se trocássemos o texto dramático por uma composição de sons.

Desenvolver um laboratório em co-criação onde a liberdade tivesse espaço, onde a reflexão fosse uma constante e onde se pudesse olhar o som com outros ouvidos.

Poderá a escuta tornar-nos mais conscientes de nós próprios e da nossa circunstância? Como é a nossa pegada sonora? Se retirarmos o som do seu contexto, que novas descobertas traz?

Mise En Son foi também sobre criar um espaço de tentativa e erro no caminho para a construção de uma performance que pudesse refletir algumas destas questões.

O capítulo que retrata o processo criativo desta pesquisa apresenta-se dividido segundo as camadas que o compuseram: o Som, a Forma, a Composição com os corpos em movimento, o Texto e por fim o Vídeo.

Nesta experimentação o som era o provocador do movimento, dos sentidos, dando ao corpo a possibilidade de responder livremente aos estímulos.

Merleau-Ponty apresentava a ideia de que nós não temos, apenas, mas vivemos nos nossos corpos, neles e através deles. Dividindo o corpo entre: o “corpo objetivo” que, como outros objetos físicos, têm tamanho e peso, entre outras características, e o “corpo que vive”, o que toca, o que sente, o que se move. (Nixon, D.,2020).

Nesta pesquisa partiu-se da existência de dois corpos objetivos, que tentando desligar da objetividade, dialogaram com o som, tocando, sentindo e movendo-se, buscando novos sentidos.

1. *Mise En Son, Mise En Sens, Mise En Scène:* a proposta

Mise en Son, Mise en Sens, Mise en Scéne, numa tradução livre, Por no Som, Por no Sentido (ou nos sentidos), Por em Cena, reflete de uma forma simples a proposta deste projeto. Por no som algo que o transforma em cena dando-lhe um outro sentido, passando pelos sentidos nessa procura cénica de sentido. Neste projeto de investigação artística orientada pela prática (Arlander, 2011) pretendeu-se desenvolver um laboratório experimental de exploração cénica em que o som, no seu sentido lato, fosse o motor desencadeador de respostas, sejam físicas, emocionais, sensoriais, textuais, sonoras. Uma proposta de co-criação entre mim, Rita Camões, atriz, e Dayana Guzmàn, bailarina de dança afro-mandingue. Interessava-me estar a dirigir o projeto e, também, estar nele como intérprete, tentando dar resposta aos objetivos praticando-os, sendo eu própria parte do objeto de estudo. Na verdade não se trata de descobrir algo novo, mas sim fazer uma experimentação e crescer nessa aprendizagem de investigação (Arlander, 2011)

> We spend our lives faced with images: they stand in our way, they guide us, and they absorb us. But we live inside the world of sound: it encompasses us, mother us, feed and greet us with sound and meaning (...). It is thanks to noise and sound that we find our position in the world, and we link sound cues with the things, places and images that appear to us throughout our lives.
> (Pavis, Prefácio em Kendrick & Roesner 2011)

O som, numa definição científica, é uma sensação auditiva produzida por vibrações mecânicas de frequência compreendida entre determinados valores - 20 e 20.000 vibrações por segundo, em média (*Som*, 2013-2020). O som está presente em tudo. Vivemos inseridos em ambientes acústicos cheio de sons, alguns subtis outros menos (Ferrington, 2011). Todo o tipo de sons, desde desagradáveis ruídos às mais refinadas melodias, permitem que possamos viajar pelo mundo e apreciar a sua beleza, o perigo, os detalhes. Eles penetram nas nossas vidas e marcam a nossa existência, desaparecem sem deixar rasto ou mostram-nos outros sons e mundos imaginários (Pavis, Prefácio em Kendrick & Roesner, 2011).

Ao ambiente sonoro, composto por som ou pela combinação de sons, sons de ambiente específicos naturais ou construídos chamamos paisagem sonora (Schafer, R. M., 1994). Podemos reconhecer um lugar pelo som, uma comunidade, rituais,

podemos construir imagens mentais através do som, reconhecer alguém, identificar ações e materiais.

> I think if you listen carefully your life is enhanced, I think it becomes much more interesting. It's the same as looking carefully, if you can use your senses properly, and in art we try to get people to use this sense, to listen carefully, to look carefully to things, that enriches your life. (...) In a way, the world is a huge composition, a huge musical composition that is going on all the time, without a beginning and presumably without an ending. We are the composers of this huge miraculous composition that is going on around us and we can improve it or destroy it, and more noise or more beautiful sounds.
> (New, 2009)

Brian Kane (2012) no seu artigo Jean-Luc Nancy and the Listening Subject relembra o objeto sonoro cunhado por Pierre Schaeffer, *l'object sonore*, e os verbos que este utiliza quando falamos de som, tendo em conta que são traduções e poderão não ser totalmente diretas devido às diferenças linguísticas de vocabulário: *écouter*, *entendre*, *comprendre*, e *oüir*, descrevendo *oüir* como o ato de ouvir de forma desatenta, como barulhos de fundo a que não prestamos atenção, comprendre relacionando com a linguística e o seu entendimento, écouter, prende-se com a atenção no momento de ouvir, é um ato direcionado, há um posicionamento do objeto sonoro e do recetor, mesmo que não tenha necessariamente uma reflexão, por fim, entendre, em contraponto com écouter, é uma forma ativa de seleção de particularidades e atributos dos sons sem referência espacial e da sua identidade, neste modo olhámos para o som como ele é e não ao seu significado e associações.

R. Murray Schafer (1994) propõe *Ear Cleaning* descrevendo como um programa sistemático de treino aural para ouvir sons de uma forma mais particular, propondo o termo *Earwitness* como a pessoa que testemunha o que ouve. A prática da escuta pode ainda conduzir para um estado de imersão. Kendrick & Roesner (2011), no capítulo do seu livro, referem vários estudiosos para dar sentido a esta ideia de imersão e citando Ross Brown, é sugerido "The phrase 'immersed in sound' evokes some kind of ethereal trip or amniotic ambience but my experience of aural immersion consists in the uneasy relationship between listening and hearing".

Podendo relacionar-se com o campo da fenomenologia, primeiramente pelo filósofo Edmund Husserl no início do século XX, e no qual Merleau-Ponty afirma ainda não

haver uma resposta para o que é a fenomenologia (Merleau-Ponty, 1962). Merleau-Ponty (1962) reflete sobre a fenomenologia como a procura da definição das essências, como por exemplo a essência da perceção ou a da consciência. Tenta dar uma descrição direta da nossa experiência, tal como ela é, sem esquecer de ter em conta a sua origem psicológica, que cientistas, historiadores e sociólogos podem ajudar a definir. Quando levamos o som ao teatro podemos esperar reflexões de como o aspeto sonoro serve o elemento visual, ou o design geral da construção cénica, mas esta conceção não reconhece a fenomenologia da escuta (Pavis, prefácio em Kendrick & Roesner, 2011).

Quando falamos de uma cena teatral o som está sempre presente, seja ele intencional ou não. O movimento dos corpos em cena, a respiração, o movimento do público, os sons do exterior, dos aparelhos técnicos, tudo isto, combinado com sons premeditados de cena. A relevância que o som tem vindo a ganhar no panorama da performance inclui-se no vocabulário pós-dramático, proposto por Lehamnn, em que todos os elementos como, espaço, luz, som, música, movimento e gestos tende para uma igualdade de peso no processo da performance (Dennis & Miranda citando Lehmann, 2015).

Tendo isto em conta poderá falar-se de uma dramaturgia orientada pelo som, como propõem Dennis & Miranda (2015) no artigo Beyond Narrative: sound design as dramaturgy in contemporary performance, em que descrevem a prática de dois processos criativos em que o som funciona como elemento essencial da construção, considerando a função dramatúrgica nas mudanças de um conteúdo num formato narrativo para outro, neste caso, sonoro ou aural. Também a atriz Marina Mendo (2016) colocou em prática um trabalho de experimentação em que, como ponto de partida, aplicou Derivas Sonoras, caminhando pela cidade de olhos fechados, focando-se no ambiente acústico envolvente, escutando acontecimentos sonoros que conduziam o deslocamento, tendo desenvolvido ainda um trabalho de laboratório com um músico e mais um ator, para além de si, com base na exploração do som em cena e do sentido que lhe pode dar, ao nível da perceção.

De que outras formas se pode transformar o som em cena, a partir da sua perceção, e como registá-lo? O som, quando associado a música tem uma materialização de registo, se falarmos de partituras musicais, mas quando nos referimos ao som, num sentido lato, como registá-lo? Descrevendo dentro do nosso vocábulo?

R. M. Schafer (1994) propõe uma notação gráfica que refere a notação que é escrita de maneira não-tradicional de notas alinhadas, pode conter linhas, espirais, cores, imagens, símbolos e outros elementos de desenho ou de caligrafia.

Quando falamos de som é necessário falar do seu aliado, o silêncio. Todo o som, ruído, música começa e termina com silêncio. Ele funciona como contraponto. Às vezes, como um manifesto de ausência de som, outras como uma ideia mais filosófica (Kendrick & Roesner, 2011), não existindo silêncio absoluto depois de John Cage nos fazer conscientes dessas reflexões. Dissecar a realidade e a nossa perceção dela através dos sentidos, neste caso a escuta, dando-lhe um sentido e uma reflexão.

> Are we currently discovering sound? Sound in the theatre, sound in our lives, sound and what distinguishes it from noise, from speech, from silence? Mise en scène, mise en son, mise en songe? Staging, sounding, sounding out? (...) Is it sound's turn? Can sound and noise be designed? Can on grasp its hidden designs? The sound design(er) thinks so. But 'sound design' precisely consists of seeing sound as something other than one more piece of design, one more visual trace. The point is to go beyond (or at least to make complete) our vision of theatre as visual mise en scène by way of a sonic, auditive, and musical conception of a performance: aurality, the counterpart and complement of visuality.
> (Pavis, prefácio em Kendrick & Roesner, 2011)

O som também é identidade, é memória, é imagem. Podemos viajar com ele e imaginar histórias e experiências sensações físicas e emocionais. A vibração do som a fazer dançar as nossas células, a voz de alguém que não vemos há algum tempo, a gravação esquecida daquela festa com os amigos na qual toda a gente começou a cantar e a rir, uma cacofonia que ficará sempre como uma memória viva, dinâmica. Ao contrário da imagem fixa de uma fotografia, por exemplo. Vivemos sugados por estímulos visuais e facilmente descuidamos o universo sonoro em que existimos. Talvez se escutássemos melhor pudéssemos ver novos caminhos.

> (…) rural Africans live largely in a world of sound-a world loaded with direct personal significance for the hearer-whereas the western European lives much more in a visual world which is on the whole indifferent to him.... Sounds lose much of this

> significance in western Europe, where man often develops, and must develop, a remarkable ability to disregard them. Whereas for Europeans, in general, "seeing is believing," for rural Africans reality seems to reside far more in what is heard and what is said.... Indeed, one is constrained to believe that the eye is regarded by many Africans less as a receiving organ than as an instrument of the will, the ear being the main receiving organ.
> (Schafer, R. M., 1994)

A título de curiosidade, no início, quando comecei a anotar as possíveis direções dentro da vontade de criar a partir do som, muitas vezes surgia a palavra solidão, lugares de solidão, e seus derivados, estar só, isolamento, - “Ensaio Sensorial Sobre a Solidão” e depois “Ensaio Sensorial Sobre Estar Só” -, numa tentativa de refletir sobre o Estar Só, que mais tarde relacionei com Solitude, que engloba o estar só em ambos os polos de uma pilha, negativo e positivo. Não deixa de ser curioso voltar a essas palavras, nas primeiras páginas do meu caderno, agora enquanto atravessamos uma pandemia mundial que nos obriga a sentir/refletir sobre esta solidão e esta solitude, onde ela existe e onde existimos nela. Poderá este ser um bom momento para ouvirmos mais atentamente o mundo?

2. *Mise en Son*: O Processo Criativo

Este capítulo, que se divide em 5 subcapítulos, é o corpo da investigação descrita segundo cada camada que a compôs.

2.1. O Som

No final de janeiro de 2020 começámos o momento de Amostragem, que foi essencialmente a recolha/captação de sons, de amostras sonoras. Para a captação utilizámos o gravador ZOOM H1n e sempre que houve montagem sonora foi utilizado o programa Audacity. Achei importante delimitar as variáveis tempo/espaço à partida, para poder haver algum controlo das amostras sonoras. E nessa linha ficou definido, inicialmente, um raio de 20km com centro na cidade de Aveiro e cerca de 4 semanas.

A recolha do som

As recolhas das amostras sonoras dividiram-se em cinco categorias: Pontos de Escuta, Caminhos de Escuta, Movimento de populações, Lugares de solitude (positivos +), Lugares de Solitude (negativos -). Para além da divisão nestas categorias percebemos depois que podíamos dividir, as amostras sonoras, em dois grupos maiores: Macro e Micro, correspondendo Macro a sons ambiente, paisagens sonoras, de captação ampla sem querer enaltecer nenhum som específico e Micro a sons específicos, isolados ou inseridos numa paisagem sonora mais ampla. Esta divisão entre Macro e Micro sons tornou-se mais relevante do que as cinco categorias, que acabaram por servir apenas como linhas guia. Para além disso, a divisão dos sons nos dois grupos principais acabou por ganhar mais sentido na relação com o movimento e até mesmo com a composição.

Sabíamos que este seria um primeiro passo para *MiseEnSon*, um grande salto para para nós, eu e a Dayana que desde o início assumiu este projeto como sendo também dela e se entregou mais do que poderia esperar. Assumimos então os papéis duplos de intérpretes e co-criadoras, sendo a direção artística sob a minha responsabilidade.

Comecei eu. Saí para a rua, andei um pouco, parei naquele que decidi que seria o meu primeiro local de recolha, coloquei os headphones, liguei o gravador ainda sem carregar no botão de REC fiquei apenas absorvida pela intensidade da experiência aural que era ouvir uma cidade amplificada, tão perto do meu corpo. Sem esperar por nenhum momento em concreto apenas gravei aquele lugar pelo som, como se lhe tirasse uma fotografia.

Terminei, tirei os headphones e voltei à realidade, mas a partir daquele momento senti que a minha realidade se tinha alterado, a sensibilidade auditiva estava mais apurada e tudo pareceu estranho por momentos. Olhava para os transeuntes que passavam e apetecia perguntar “Ouviram bem a cidade hoje?”. Quando foi a vez da Dayana ela partilhou da mesma experiência/reflexão.

As recolhas estenderam-se durante cerca de quatro semanas, intercaladas entre nós, em dias aleatórios, sem obrigatoriedade de ter que recolher muitas amostras ou que fossem definitivas. Por vezes fomos diretas a locais que sabíamos que queríamos gravar e noutras simplesmente aconteceu, por esse pressuposto estar incluído à partida. No planeamento, tinha definido três momentos de recolha, sendo dois desses para cada uma de nós, individualmente, e um em conjunto, que acabou por não acontecer. Este momento tinha sido planeado pelo interesse em partilhar todos os momentos da pesquisa - Amostragem, Laboratório, Composição - e pela experiência que poderia vir ajudar a melhorar da acuidade aural em conjunto, desde o primeiro momento.

Criou-se um procedimento que deveríamos seguir para as recolhas, linhas gerais de orientação de forma a assegurar alguma coerência e uma ficha de registo da gravação. Estes dados serviram para perceber em que categoria se localizam as recolhas, de forma a termos algum controlo de conhecimento sobre que sons estávamos a trabalhar. Nesta primeira fase recolhemos um total de 30 amostras sonoras, com uma média de duração de um minuto, cada um.

As primeiras sessões

No início de março começámos os laboratórios, fizemos um total de três encontros antes do confinamento. Sabíamos à partida que estes primeiros encontros seriam mais como “sessões-teste” e era importante perceber como seria feita a aproximação ao som, como seria a estrutura das sessões, que requisitos técnicos seriam precisos melhorar e como iria funcionar entre nós, sendo que seria a primeira vez a trabalhar juntas e num contexto tão intimista de experimentação. Apesar de ter um pré-alinhamento pensado sempre foi vontade que a Dayana também pudesse propor outras abordagens. Essa simbiose foi um dos grandes pontos altos da pesquisa. Houve uma grande entrega e partilha de maneira que o envolvimento das partes foi sempre equilibrado e muito rico.

As sessões foram feitas num pequeno espaço, inicialmente com uma coluna portátil e para a primeira sessão foram usados cerca de 22 sons, aleatoriamente escolhidos do

total das recolhas. Sem qualquer tratamento ou seleção prévia, os sons foram colocados numa playlist que ia sendo reproduzida de forma aleatória. Estabelecemos que deveríamos responder, com movimento livre, ao som que era reproduzido, sem qualquer interpretação ou contexto, olhos fechados tanto quanto possível, de forma a não nos colocarmos em risco visto estarmos a fazer em simultâneo e não termos um terceiro a controlar os limites. Apesar de estarmos na experimentação ao mesmo tempo não poderia haver interação, deveríamos iniciar cada uma a seu tempo depois de escutar e sentirmos envolvência suficiente, numa aproximação ao que seria uma imersão que no fundo é o mais próximo de uma escuta ativa e profunda.

Da primeira sessão surgiram logo questões quanto ao posicionamento do som e à dificuldade em chegar ao ponto da escuta profunda. Percebemos que:

- As mudanças de sons eram muito abruptas;
- Era necessário um momento sonoro inicial que não fosse nenhum dos sons recolhidos;
- Os sons com menos tempo acabavam por não ter espaço para serem experimentados;
- Era difícil por vezes desconectar o som do seu momento de recolha;
- Os corpos ainda estavam muito presos, era preciso trabalhar mais na disponibilidade física e no estado de entrega total, ou o mais aproximado disso.

A partir daí arranjámos outras colunas, com mais potência, permitindo que o som ocupasse mais espaço e assim ser mais fácil aceder à escuta profunda. Também a playlist foi revista, encurtámos o número de sons a trabalhar de cada vez, multiplicámos os sons mais curtos para haver uma repetição que permitisse mais tempo para a exploração.

Íamos Introduzindo alguns exercícios para ajudar na preparação/disponibilidade dos corpos, o que acabou por ir sempre acontecendo ao longo do processo, não apenas nesta fase, ora propostos por mim ora pela Dayana.

Para contrabalançar fizemos um exercício, não focado no movimento, que pretendia ser um pouco o oposto do pressuposto estabelecido. Talvez a altura fosse um pouco precoce mas acabou por ter um efeito interessante. Escutámos os sons, em conjunto, de olhos fechados e num caderno escrevíamos o que relacionávamos com cada som. O que o sugeria o som? Um lugar? Uma sensação? Uma palavra? A resposta aqui era escrita e um pouco mais concreta, ou seja o oposto do que era pretendido com a resposta física intuitiva e livre. Ao fazermos este exercício acabámos por conseguir

deixar o concreto mais no papel e menos no corpo, permitindo que os sons pudessem ser como células estaminais e fossem ganhando novos sentidos, sensações e lugares. Também começámos a sentir que que o espaço cénico não seria algo concreto ou reconhecível mas teria, sem dúvida, que ser permeável às possibilidades que o som provocava. Outro ponto importante foi ganhar consciência que os sons dos nossos corpos teriam que ser uma presença enaltecida, começámos logo a pensar em formas de poder explorar isso, talvez com microfones de chão ou de contacto. O som do movimento dos corpos, das respirações, tudo o que poderá estar presente num ambiente sonoro estava presente de forma consciente no nosso processo como matéria a utilizar e moldar.

Frequentemente, para o início das sessões, utilizámos composições de Pauline Oliveros[1], que cunhou o conceito de *Deep Listening*, na instalação da escuta ativa. Tendo sido uma referência essencial para a nossa relação com o som.

Destas primeiras sessões é importante relevar que não se retirou material, do movimento dos corpos, para a composição cénica mas foram essenciais precisamente por quebrarem as barreiras entre eles: dos corpos eles mesmos, dos corpos entre eles e entre os corpos e o som.

Macro e Micro Sons

Nos dias seguintes, entrámos em confinamento devido à pandemia mundial, provocado pela COVID-19, que colocou tudo suspenso e perspetiva. Houve um momento de estagnação até recomeçarmos com uma reestruturação. Durante esse tempo, recolhi mais alguns sons, acabando por romper o proposto inicial de delimitar o tempo e espaço ao referido anteriormente, mas ainda assim a maior percentagem de recolhas assegurava o proposto inicial. Talvez por já estar, nesta fase, com o sentido da audição mais ativo fui levada a ceder à vontade de recolher mais amostras durante um período que se verificou tão *suis generis* para todos. Talvez numa vontade consciente de poder voltar a essas gravações na posteridade e ter esse suporte de memória. Tiramos fotografias numa tentativa de prolongar aquele instante no tempo, o mesmo estava a acontecer com o som. Como será voltar a ouvir os lugares, os

[1] Pauline Oliveros (1932-2016)
Compositora, performer e humanitária. O seu trabalho incidiu muito em despertar a sensibilidade, sua e dos outros, para o universo do som. Nos anos 60 influenciou a música Americana profundamente através dos seus trabalhos de improvisação, meditação, música eletrónica, mitos e rituais. Fundou o Deep Listening Institute, anteriormente Pauline Oliveros Foundation e agora The Center For Deep Listening a Rensselaer, em Nova Iorque. Ela descreveu o Deep Listening como uma forma de escutar de todas as maneiras possíveis tudo o que é possível ouvir. Essa escuta intensa inclui ouvir sons do nosso dia-a-dia, da natureza, dos pensamentos assim como sons musicais. (Pauline Oliveros, 2020)

momentos, as vozes das pessoas quando estiver a navegar nas memórias? Agrada-me a ideia de fixar o som no tempo, poder voltar a ele e prolongá-lo.

Dentro desta ideia existe um projeto muito interessante, chamado *Fragments of Extintion*, cujo objetivo é precisamente guardar fragmentos de sons de ecossistemas, tentando preservar a herança sónica de milhões de anos de evolução, no sentido de se poder estudar, compreender, experienciar e conservar essa pegada para futuras gerações, refletindo ainda sobre a quantidade de ambientes sonoros que se perderam ao longo do tempo e como poderiam ajudar na compreensão do estado atual dos ecossistemas (Fragments of Extintion, 2015).

Durante o isolamento houve uma estagnação. Muita consideração sobre o que seria a seguir, como reformular, ou se seria necessário. Os objetivos mantiveram-se e não foi preciso uma reformulação de conceito, apenas tínhamos que reestruturar a execução de forma diferente.

Decidiu-se avançar com os laboratórios, mas desta vez em sessões individuais. Quanto aos sons, houve necessidade de delimitar o material a trabalhar. Para isso utilizámos a divisão Macro e Micro que não estava incluída nas fichas de recolha pelo que tive que decidir que som cabia em cada divisão.
Iniciámos com o conjunto de sons Macro, por serem mais, resultando também numa maior duração, cerca de 26 minutos. As sessões deveriam acontecer de olhos fechados/vendados, tanto quanto possível, de forma a focar sempre mais a escuta (imagem 1 e 2).

Imagem 1. Dayana, Sessão individual.

Imagem 2. Rita, Sessão individual.

Montei uma faixa de som com todos os sons Macro, dispostos numa ordem aleatória e com silêncio entre eles. Depois das primeiras sessões individuais de Macro sons, a Dayana enviou-me a pré-seleção de pedaços de vídeos, sobre os seus momentos e eu fiz a pré-seleção dos meus. Esta pré-seleção era ainda larga e eu viria a fazer uma

seleção final. Para isso, visualizei os vídeos em silêncio, para não limitar a leitura ao som. Curiosamente, os momentos que resultaram melhor, sobre o material de ambas, muitas vezes coincidiram nos sons. Deste processo de seleção foram selecionados seis sons Macro que iríamos trabalhar em conjunto, sendo que quatro foram comuns às pré-seleções de ambas. Em cada sessão em conjunto, escolhíamos dois sons a trabalhar que se repetiam em loop até sentirmos que era altura de mudar para o outro. Neste ponto a exploração já era mais dirigida, indo de encontro às propostas que tinham surgido individualmente. Nas imagens 3 e 4 pode ver-se o espaço de trabalho onde desenvolvemos as sessões de laboratório e composição em conjunto.

Imagem 3. Dayana e Rita, sessão conjunto I.

Imagem 4. Dayana e Rita, sessão conjunto II.

O mesmo processo foi repetido com o conjunto dos sons Micro, sendo que estes eram menos e juntos tinham a duração de cerca de 12 minutos. Porque seriam menos? Talvez se tivéssemos dado mais tempo às amostras sonoras isso tivesse invertido, ou não. Talvez porque dificilmente, no nosso dia-a-dia, prestamos atenção a sons específicos porque muitas vezes vivemos embrenhados numa constante cacofonia de sons. Podendo levar-nos a refletir sobre a poluição sonora e que talvez seja o tipo de poluição menos notada. Praticamos a escuta como um todo, absorvemos ambientes sonoros constantemente, por vezes sem prestar atenção. A escuta é um processo e como tal não inicia nem acaba, como a comunicação, tem um comportamento cognitivo e relacional sendo que este está dividido em fases que passam por: **receber**, **interpretar**, **relacionar/referenciar**, **avaliar** e **responder** (A Primer On Comunication Studies, 2012). De certa forma, o que fizemos neste processo criativo foi inverter esta ordem e **escutar** para **responder** e só depois **interpretar** - **relacionar/referenciar** - **avaliar** e repetir, até estas fases existirem quase em paralelo.

O Lugar do Som

Aconteceu sentirmos que determinado som não tinha potencial para resultar e sermos surpreendidas, porém, aconteceu também o contrário e até acabámos por excluir sons. Chegámos a alturas em que parecia que estávamos a estagnar, que os sons já

não estavam a ser férteis. Questionámos se faria sentido recolher mais sons, talvez fosse essa a solução. Depois percebemos que não se prendia com a quantidade, mas sim se já teríamos mesmo escutado o som em toda a sua complexidade. Procurámos então volta a escutar melhor às amostras sonoras dando foco a detalhes aos quais ainda não tivéssemos prestado atenção.
Questionámos formas de comunicação com som e ausência deste, experimentámos aplicar código Morse em alguns exercícios e questionámos o valor da língua gestual como possível base de trabalho coreográfico por ser a forma mais corporal de representar o som no dia-a-dia.

A dramaturgia começou a espreitar e, inevitavelmente, ao compor sequências de teste, ia também surgindo alguma narrativa e já estávamos a olhar para personagens que se encontravam, que comunicavam, que construíam uma relação que estava sempre a ser interrompida, com interferências. Aqui foi o ponto principal da dramaturgia. O som instalava momentos que iam crescendo, mas acabavam sempre interrompidos. Muitos entravam como interferência ao que estava instalado provocando tensão e uma constante iminência de algo que nunca chegava a acontecer. Os sons também entravam em diálogo e provocavam momentos de diálogo entre nós através do nosso movimento; criávamos conversas amenas, ou demonstrativas, de aprendizagem, debates e discussões.

O som continuava a guiar-nos para as interferências, as interrupções, a iminência e os corpos respondiam. Provocavam sensações, por exemplo um som de água fazia sentir a pele molhada ou um som mais áspero fazia sentir irritação ou cansaço. Provocavam movimentos de ação concreta como beber, ou mais abstratos, que poderiam simular a própria água.
Íamos testando sequências de sons para começar a criar uma montagem que pudesse ir evoluindo para a composição final, como guia da sequência coreográfica que ia sendo criada em simultâneo.

Em paralelo iam surgindo propostas quanto à forma e sobre como colocar o som em cena. Por fim, quando decidimos a forma de estrutura tipo *peepshow*, imediatamente pensámos que a experiência aural teria de ser diferente em cada janela de visualização. Criámos então 8 planos de som, que estão descritos na tabela 1 acompanhada da imagem de uma maquete de estrutura, onde se podem ver as diferentes tipologias de janela. Chegámos a fazer um levantamento do material técnico que precisaríamos, com ajuda do músico/realizador Henrique Vilão, ainda projetando sobre a possibilidade de ser criado para contexto presencial. Criámos uma relação

entre o som e a tipologia de recorte que fazia sentido para nós, dentro da narrativa por trás da dramaturgia.

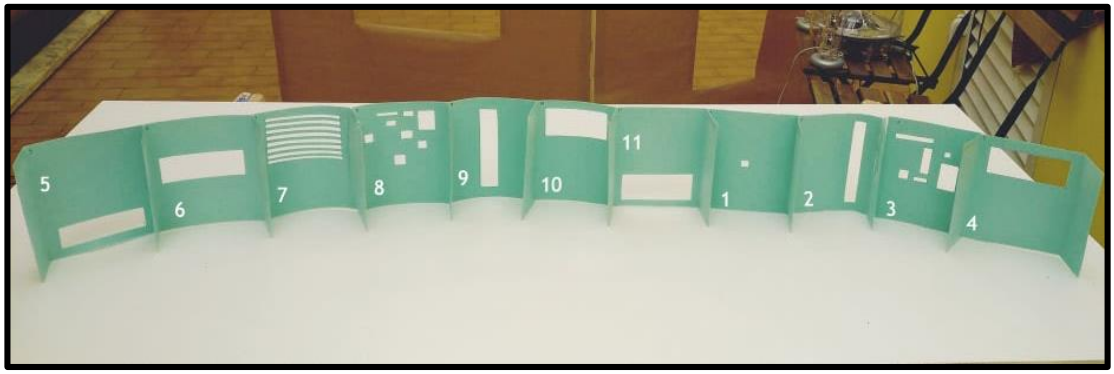


Imagem 5. Maquete da estrutura final. Detalhes sobre a forma no subcapítulo seguinte.

Janela Nº	Tipologia | Plano Som | Relação, Significado | Material de escuta
1	Buraco | Som Livre | Escuta ativa, visual limitado | Nada
2+9	Fendas | Silêncio | Reflexão : Espelho : Introspeção : Som de si mesmo | Headphones isoladores
3+8	Bocados | Faixa sonora com sons das recolhas : duas diferentes, uma por cada porta | As partes fazem o todo : o que constrói um todo : as diferenças que constroem : os detalhes : os pontos de partida | Headphones
4	Cabeça | Faixa Rita | Subtexto | Headphones
5+11	Pés | Som corpo, movimento, respiração| Opiniões individuais : Crenças : Pontos de Vista : Personalidade : Raízes : Proximidade | Micros de contato + Headphones
6	Meio | Som livre | A normalidade : o ponto médio : o tudo e nada : o garantido | Nada
7	Riscas | Som do lugar amplificado | a verdade sonora : amplificação : destaque : mundo novo : o que se destaca : o que chama a atenção : o que se mantém | Gravador com micros abertos + headphones
10	Cabeça | Faixa Daya | Subtexto| Headphones

Tabela 1. Correspondência entre cada tipologia de janela e o som.

Do lugar do Som ao lugar do Vídeo

Quando tomamos a decisão de abdicar do contexto presencial, devido à situação atípica atual em que vivemos, sabíamos que teríamos que repensar o lugar do som na adaptação da criação ao formato audiovisual.

A faixa sonora com os sons das recolhas foi ganhando cada vez mais forma e sentido e foi essa a nossa composição base que sustentou toda a coreografia dos corpos em cena, os seus movimentos, gestos e intenções.

Ainda assim o plano sonoro não ficaria por aí. Queríamos pelo menos manter alguns planos que tínhamos previsto para a projeção presencial e avaliámos o que seria alcançável. Reduzimos então a quatro planos de som: a **faixa sonora**, o **texto falado**, **o som real** do momento da filmagem e **o silêncio**. Quando fiz a montagem sonora final joguei com estes quatro elementos, tentei manter alguma associação às tipologias de janelas, embora não tenha limitado isso para o contexto de vídeo. Em questões de construção sempre que mudava o som, mudava a janela mas também acontece o contrário, pois ao estarmos a ver o vídeo temos a experiência de saltar de janela em janela e cada uma tem uma identidade sonora própria. A iminência de algo que está para acontecer, transformou-se numa memória que quer ser lembrada e se tenta completar, mas vive a ser interrompida. Os fragmentos de vídeo recortados são pedaços de imagens em movimento que são pintadas com sons, que às vezes ilustram, outras completam, alimentam emoções, despertam sensações, que são elementos essenciais à viagem, que são interrompidos e sofrem interferências ou são eles mesmos as próprias interferências

2.2. A Forma

Muito naturalmente, começaram a surgir ideias quanto à forma, mesmo sem ainda termos a composição criada. Como o foco era o som, e como tínhamos percebido que era vontade que ele tivesse destaque no objeto final e não ficasse apenas pela função de indutor, as ideias da forma remetiam para a criação de um espaço cénico em função do lugar do som em cena.

Umas das primeiras ideias foi usar portas velhas como objeto de ligação do som à cena, um pouco remetendo à ideia de escutar às portas. A partir dai, foi ganhando novos contornos até chegarmos a outra proposta que passava por existirem pontos-chave em cena, com o público no centro, onde estaria algo que chamámos estruturas sonoras, de onde sairia o som ou onde o som seria produzido, partindo da ideia de possível interação das intérpretes com as estruturas, ideia que ainda teria que ser explorada em laboratório.

Começámos a desenhar a ideia de um possível percurso labiríntico em cena à volta dos pontos-chave (imagem 6), que evoluiu para uma distribuição do público em quadrantes, mantendo 5 pontos-chave e percursos mais lineares entre eles, que seriam zonas de ação, remetendo de alguma forma para a estrutura em arena. O público seria distribuído em cadeiras separadas assegurando que cada espetador tivesse uma perspetiva visual e aural quase personalizada desde o seu ponto de vista/escuta (imagem 7).

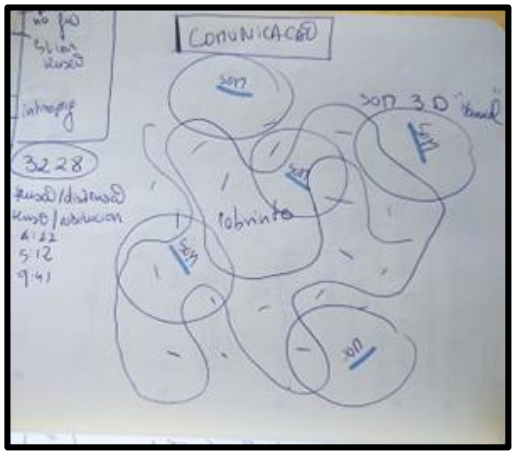


Imagem 6. Percurso labiríntico.

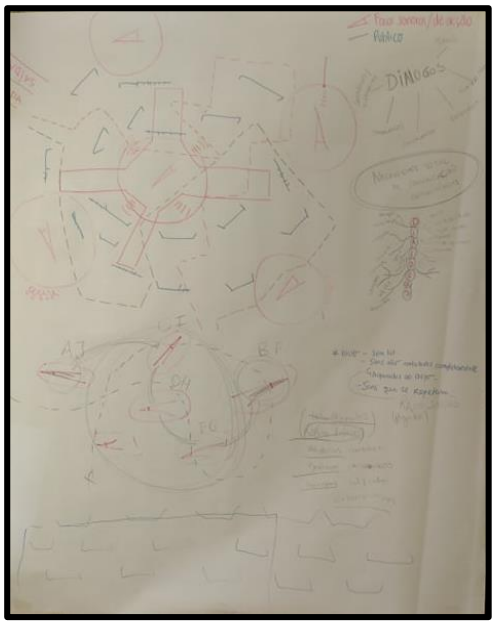


Imagem 7. Quadrantes e pontos-chave.

Interessava-nos também jogar com o som na distribuição do público, isto porque o lugar de onde se vê/ouve influencia a nossa leitura e assimilação/perceção ~~d~~o objeto artístico. Este sempre foi um ponto que gostava de conseguir desde o início, permitir ao espetador ter um ponto de vista singular sobre o objeto artístico e proporcionar uma experiência sensorial auditiva de interesse.

Numa reunião com a minha Orientadora de projeto percebemos que este formato não iria ser seguro, por questões relacionadas com a pandemia e que talvez tivéssemos que começar a pensar na apresentação em formato de vídeo, pela incerteza dos tempos. Ofereci alguma resistência, não queria abdicar da presença. Discutindo as propostas que tínhamos idealizado chegámos à ideia de construir algo como um dispositivo que permitisse ao público estar seguro e pudesse ter uma experiência mais singular sobre a criação. Remetendo à ideia de *peepshow* pensou-se em portas/cabines com janelas onde as pessoas pudessem ir espreitar/escutar. Estava decidido, seria um polígono onde o centro seria o nosso espaço cénico. Desenhámos, estruturámos, calculámos, construímos maquetes. Decidimos logo que as janelas teriam que ter formatos diferentes, permitindo uma seleção sobre o que nós queríamos que o espetador visse em cada uma, focando detalhes ou perspetivas mais amplas, remetendo à ideia de micro e macro som, aqui micro e macro gesto, movimento, cena, assim como ter uma experiência aural diferente em cada janela, com recurso a auriculares. Com a ação a acontecer em *loop* o espetador seria então convidado a ver diferentes janelas de cada vez, quantas vezes quisesse, o que daria sempre perspetivavas diferentes e de certa forma, complementares.

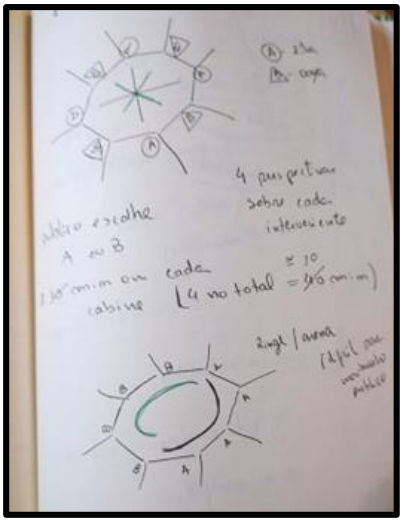


Imagem 8. Desenho da estrutura.

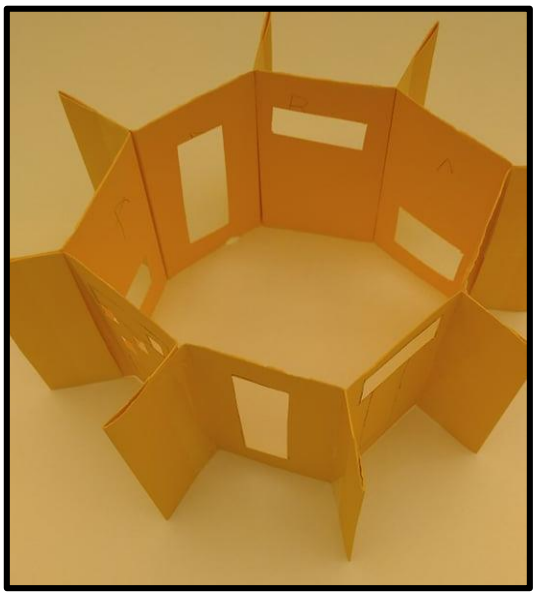


Imagem 9. Maquete da estrutura.

Comprámos algum material e passámos do plano à prática, começámos a construir a estrutura. Nesta altura ainda havia uma parte de nós que acreditava que íamos conseguir fazer presencial, mas, entretanto, percebemos que não íamos reunir condições para fazer acontecer. Construímos metade da estrutura, queríamos pelo menos ter uma janela de cada tipologia, pois era importante para percebermos a relação da estrutura com a cena.

Foi ficando mais certo que o resultado final seria em formato vídeo. Sendo vídeo poderíamos ter optado por filmar e colocar os recortes das janelas na edição mas era nossa vontade utilizar a estrutura e assim aproximar as filmagens ao mais real da experiência, tanto em cena, entre nós e o espaço cénico real, como na visualização para olhar do espetador.

Apesar de não termos a estrutura final completa, tendo apenas metade do número total de portas e faltarem as abas laterais, que iriam permitir um melhor isolamento de cada espetador na sua cabine de visualização, verificou-se muito eficaz e importante para nós, intérpretes e camara, gravarmos com a estrutura física, tornando o momento mais real.

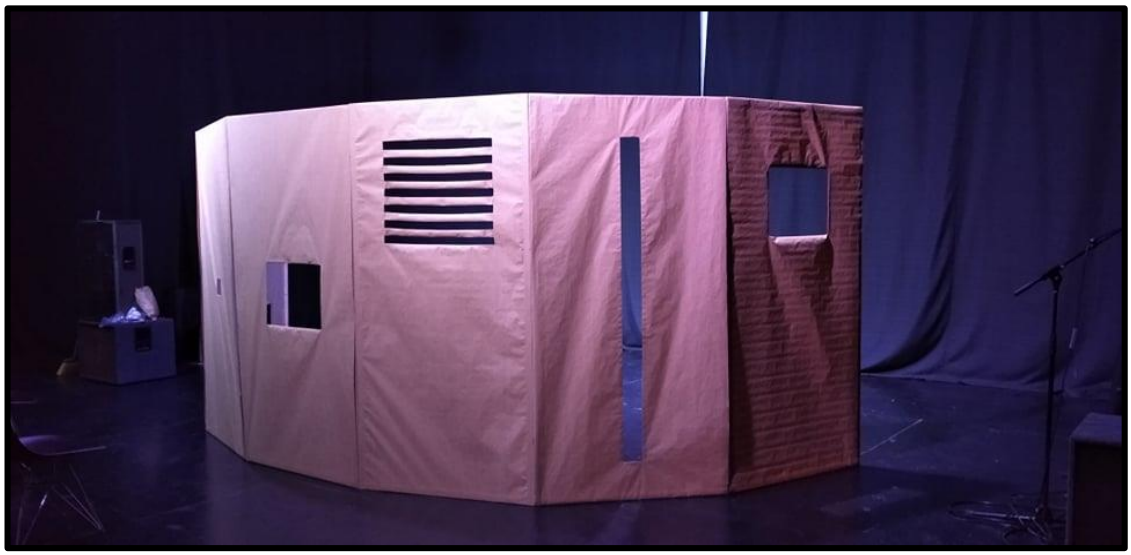


Imagem 10. Estrutura Final.

2.3. A Composição com os corpos em movimento

Todas as sessões foram gravadas em vídeo e foi a partir desse material que trabalhámos e que íamos fazendo a composição e as propostas para as sessões seguintes. Inicialmente, quando estruturei a proposta de pesquisa tinha definido três momentos principais: Amostragem, Laboratório, Composição. Coloquei-os distribuídos um a seguir ao outro no cronograma de trabalho. Fui questionada pela minha Orientadora sobre se eu via mesmo os momentos a acontecerem assim cronologicamente separados. Eu disse que sim, que achava possível, mas que compreendia o que ela queria dizer. Possível com certeza teria sido, mas ela tinha razão. O processo estava vivo e como tal, os momentos misturaram-se e foram acontecendo quase em simultâneo.

Das primeiras sessões que fizemos, pré-confinamento, não se retirou material para a composição do movimento dos corpos, foram mais ricas para outras reflexões referidas no ponto anterior, relativo ao som.

Das sessões pós-confinamento, num lento desconfinamento, é que surgiu a matéria para a composição cénica. Como explicado acima, nesta reestruturação, fizemos sessões individuais e coletivas, de acordo com as categorias em que dividimos os sons: macro e micro. Curiosamente, logo depois das primeiras sessões em conjunto refletimos sobre o facto de que o movimento também podia ser distribuído segundo essas mesmas categorias.

O nosso principal recurso para compor o movimento dos corpos foi o vídeo. Respondíamos ao som, observávamos o material gerado, selecionávamos o que manter, voltávamos a experimentar em cena, sempre nesta linha de repetição. Das sessões individuais era escolhido material, coreográfico e sonoro, que depois era selecionado e trabalhado em conjunto. Nas sessões em conjunto, induzidas pelos sons selecionados, partíamos do movimento selecionado das respostas individuais e íamos deixando o movimento evoluir, independente ou em conjunto. Começava a criar-se a comunicação entre os corpos e entre os corpos e o som. Foi a partir dessa comunicação que começámos a dar os primeiros passos na dramaturgia, ao olharmos para o material gerado víamos diálogos constantes.

Iniciamos registos em painéis de papel, que ajudou muito ao longo da composição. Escrevíamos livremente palavras, desenhos, esquemas, o que sentimos vontade/necessidade.

Para além do estipulado, íamos intercalando as sessões com alguns exercícios e propostas que poderiam enriquecer as respostas ao som. Utilizámos diversos objetos como provocadores de som e movimento, recorremos a exercícios de *contact improvisation* e recorremos a exercícios dentro das oito ações de esforço de R. Laban, como desbloqueadores de possibilidades de movimento.

Recolhemos sempre o material integral das sessões e víamos em conjunto no fim da sessão ou no início da seguinte, anotando palavras-chave ou começando a encontrar leituras possíveis para direcionar melhor a próxima abordagem. Estar dependente de dispositivos eletrónicos nem sempre corre bem e acabámos por perder algum material, mas sempre que aconteceu tentávamos repetir a sessão e tentar recuperar alguns momentos de memória, no entanto é impossível recriar o momento original, ficando apenas uma aproximação que já é mais consciente do que intuitiva. Íamos fazendo montagens de vídeo para visualizar sequências possíveis e consequentes leituras. Começaram a destacar-se momentos que íamos querendo manter, destacando palavras que acompanhavam esses momentos: comunicação, diálogos, contrários, tensão/distensão, movimento mecânico/fluido e centrífugo/centrípeto. Procurávamos mais e mais no som e nos corpos.
Continuámos a fazer montagens teste de vídeo, a responder a montagens teste de som, a repetir momentos a evoluir outros até começarmos a chegar a uma composição final de boa relação som/movimento.

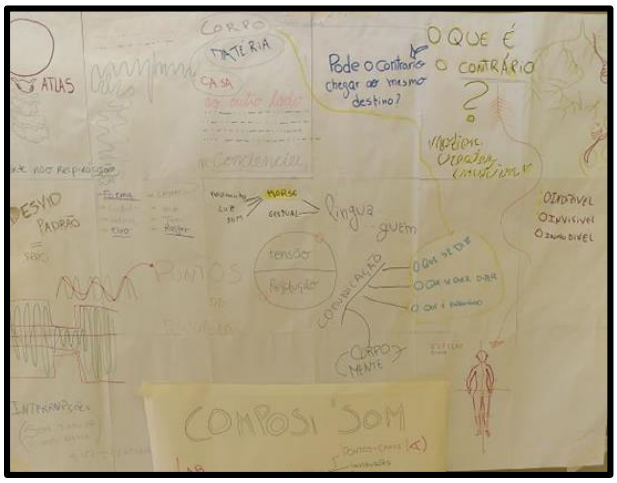


Imagem 11. Painel de anotações do laboratório I.

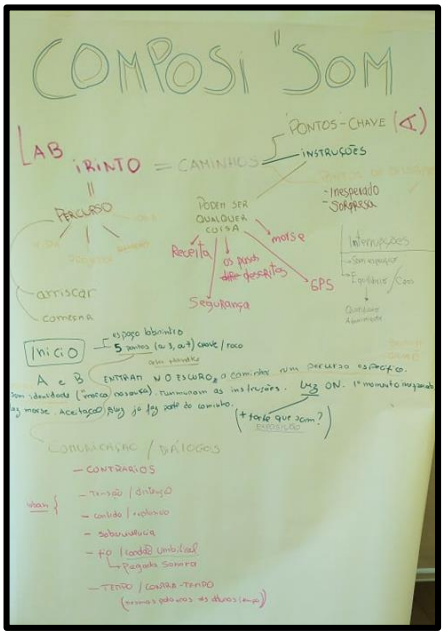


Imagem 12. Painel de anotações do laboratório II

Sem dúvida que a cumplicidade e entrega entre as partes foi essencial, porque facilmente estávamos de acordo nas tomadas de decisão, na comunicação em cena, nas intenções dos momentos gerados. Foi importante, quando já tínhamos uma sequência coreográfica alinhada, percebermos o que movia aquele momento. No fundo, o subtexto, o sentido com que cada guiava o seu movimento, que já não se prendia apenas com o som, mas, também com as intenções.

Uma outra vontade era procurar a poesia. Perceber onde é que ela podia existir sem forçar a sua existência. Foi importante olharmos para o material a compor com ideias soltas de intenções, vontades, palavras seguindo a ideia onde assentou a dramaturgia dada pelo som, as interrupções/interferências conectadas à iminência de algo que está para acontecer, no caso específico de uma memória que tenta ser lembrada e completada.

2.4. O Texto

Como apresentado no subcapítulo sobre o som, desenhámos diferentes planos de som que poderiam ser complementares ou existir individualmente, acrescentando camadas de leitura e significação ao objeto artístico. Um desses planos de som dizia respeito ao texto falado.

O texto foi das últimas camadas a acrescentar. Surgiu depois da edição do vídeo que, no entanto, construí já com intenção de acrescentar uma camada textual. Só ainda não tínhamos percebido exatamente o que queríamos para esta camada, mas não estava disposta a abdicar, apesar de acreditar que a criação funcionaria sem ela, era maior a vontade que existisse. Sentia que poderia acrescentar alguma coesão.

Surgiu então a ideia de construir o texto com palavras e frases que tivessem surgido ao longo do laboratório de criação. Retiradas de apontamentos escritos, ou de conversas dos nossos vídeos de registo das sessões de criação.
Fiz essa recolha e lancei o desafio à Dayana e a mim própria de criar sequências com as palavras, ou construir frases curtas, com as frases pré-selecionadas e o mesmo exercício, sequenciar e/ou rescrevê-las.

Depois do texto criado gravámos cada uma individualmente, na sua língua materna. O som da nossa língua falada tem sons próprios, ritmos, melodias, cadências e isso tinha que ser aproveitado, tendo ainda em conta que a minha língua materna é o Português e a da Dayana, Espanhol da América do Sul, Colombia, criando contrastes muito ricos.

Na edição das vozes senti necessidade de colocar um efeito que transportasse o som para um universo mais onírico, menos real, quase como se fosse o do pensamento dos corpos em cena, correspondendo um pouco à proposta inicial da tabela 1 (p. 14) em que as janelas com texto estariam mais relacionadas com o subtexto - o que está por trás das palavras que são ditas.

2.5. O Vídeo

Para ajudar nas filmagens e posteriormente na edição de vídeo pedi ajuda ao João Pedro Neto, que logo se disponibilizou e inteirou acerca da nossa proposta. Tivemos um dia de trabalho para filmar todo o material que precisaríamos para a edição. As filmagens aconteceram no palco da Avenida Café-Concerto em Aveiro.

No dia anterior tínhamos já ido montar a estrutura cénica e discutido sobre questões de luz. Experimentámos luzes dentro da estrutura, não tendo resultado bem. Acabámos por utilizar o desenho de luz que estava montado previamente no espaço, fazendo ajustes quanto ao local exato da estrutura para evitar sombras indesejadas e conseguirmos ter uma luz homogénea que não comprometesse a gravação. Também fizemos alguns testes de câmara, apenas para termos a perceção de como seria a imagem, segundo a perspetiva de cada um o recorte das janelas. Perceber que ajustes tínhamos que fazer para, por exemplo, um momento em que as mãos se aproxima ficasse mais dirigido segundo a janela dos pés. Isto também pelo facto de que até aí tínhamos sempre trabalhado no meu terraço, um espaço pequeno, em que nem conseguíamos ter a estrutura montada completa.

Decidimos então filmar a nossa composição coreográfica em *loop*, tal como seria se acontecesse ao vivo, repetindo a captação de vídeo em cada uma das portas, sempre guiadas pela faixa sonora composta com os sons das recolhas. Reunimos o máximo material possível, filmámos todas as perspetivas, repetimos depois alguma que achámos que era preciso.

Chegada a altura da edição, reuni com o João Neto, ele orientou o material de forma que fosse mais fácil visualizar todas as perspetivas, ao mesmo tempo, e estarmos os dois em sintonia de referência.
Para a edição, eu e a Dayana, já tínhamos previamente decidido, dentro da faixa de composição sonora, quais os pontos de mudança principais de acordo com a dramaturgia. Seria então nesses pontos em que se mudava para outra janela. No entanto, ainda não estavam incluídas as outras camadas sonoras nesse planeamento. Passaram a ser incluídos e assim foi surgindo o *storyboard* (imagem 13), jogando com os momentos no som que indicavam mudanças, tendo em conta todos os planos sonoros, levando a uma composição de vídeo mais dinâmica.

Importa referir que durante o processo de composição e experimentação editámos um vídeo que foi fulcral para desbloquear o pensamento da potencialidade da

apresentação em vídeo e do jogo entre o visual recortado em janelas e o aural. No fundo esse vídeo apresenta-nos pedaços de memória do processo criativo de *MiseEnSon* (anexo B). Esse vídeo acabou por ser uma das obras selecionadas para integrar o Festival Transversal Sonora: Oscilaciones y Resonancias (COL) Edição 2020.

Foi uma importante referência para esta fase de edição do vídeo final

Concluíu o guião de edição do vídeo e entreguei ao João Neto que o editou e devolveu terminado. Sempre à distância e com tempo limitado, fizemos ajustes, questionámos detalhes, eliminámos e acrescentámos o que foi preciso. Em simultâneo conclui a montagem de som final, passei ao João e fechámos *MiseEnSon* (anexo A).

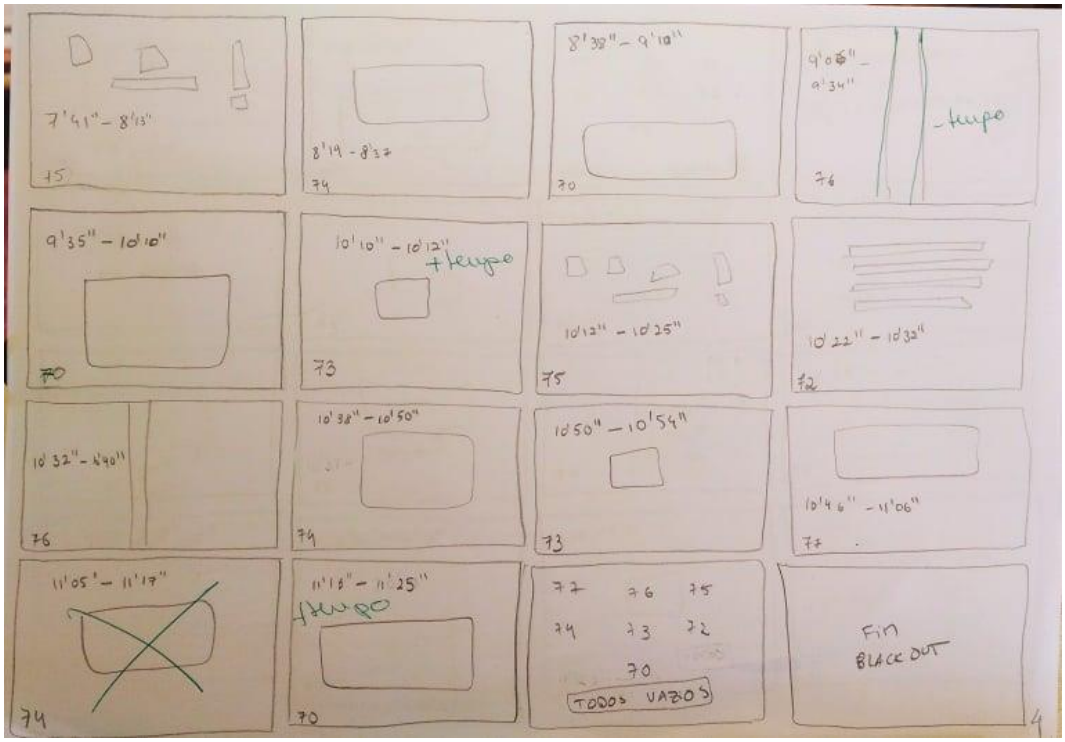


Imagem 13. Exemplo de desenho de *storyboard.*

3. Considerações Finais

MiseEnSon foi um desafio muito gratificante que certamente contribuiu para o meu crescimento pessoal e profissional. Foi um processo muito livre, com muita intuição e trabalho de ação constante. Sempre a dar espaço para o questionamento que se ramificava de formas várias. Foi a liberdade de tentar, falhar, tentar outra vez e falhar sempre melhor, invocando S. Beckett, com todas as angústias e os momentos de orgulho que isso traz. Foi permitir ser, fazer e crescer.

O trabalho em co-criação foi muito gratificante, a entrega da Dayana foi total tornando esta pesquisa tanto dela quanto minha. As questões que ela trazia eram pertinentes e houve um grande equilíbrio entre as concordâncias e as discordâncias entre nós. Ambas saímos da zona de conforto em que normalmente atuamos. Foi muito bom também ter acabado por envolver o Henrique Vilão, numa discussão mais técnica dentro das possibilidades de como poderíamos colocar o som em cena, e o João Pedro Neto, com a sua sensibilidade cinematográfica que em muito ajudou no processo de edição do objeto audiovisual.

Como podemos perceber, a potencialidade do som como motor de criação cénica é enorme e as possibilidades de criação inúmeras. Dar lugar ao som foi um despertar tornando os sentidos mais ativos e provocando assim a nossa perceção da realidade.
Gerámos imenso material e discutimos muitas possibilidades, algumas testadas e outras que ficaram pelo caminho mas que poderão sempre ser recuperadas. Às vezes era difícil decidir o próximo passo mas melhorava com a prática, com os corpos em movimento e as discussões que se provocavam.

Criar a partir de uma dramaturgia sonora que ia nascendo em simultâneo com a criação cénica foi, para mim, contrariar a ordem, questionar o estabelecido e arriscar no desconhecido.

Perspetivas Futuras

O resultado desta pesquisa sofreu muitas reviravoltas e acabou por ser um objeto audiovisual que pretendia ser uma aproximação à ideia do que seria a experiência presencial. No entanto, quando foi apresentado teve um feedback bastante positivo, ganhando valor como produto autónomo de qualidade artística para ser considerado apto a ser apresentado em festivais de vídeo-dança ou vídeo-performance, ou festivais

de audiovisual. Desta forma uma das nossas perspetivas é iniciar a procura de possíveis festivais que *MiseEnSon* possa integrar.

Numa outra vertente, existe vontade de continuarmos a desenvolver *MiseEnSon* para o contexto presencial, como inicialmente idealizado. Sabemos que para isso serão precisas condições técnicas e mais recursos humanos, por isso, o caminho será no sentido de tentar encontrar financiamentos de forma a podermos reunir material necessário e ampliar a equipa de trabalho, o que seria bom e algo que gostaria de realizar no futuro.

Numa perspetiva mais pessoal, para além destas projeções futuras, relacionadas com *MiseEnSon*, sem dúvida que gostava de continuar a desenvolver projetos de experimentação a partir da potencialidade do som e da escuta.

Referências Bibliográficas

A Primer On Communication Studies [ebook] (2012) Creative Commons, section 5.1 Understanding How and Why We Listen. Disponível em: https://2012books.lardbucket.org/books/a-primer-on-communication-studies/s05-01-understanding-how-and-why-we-l.html [Consultado em 7 Jan. 2021].

Arlander, A. (2016) Investigação em Arte e/como Interdisciplinaridade. Artistic Research Does #1

Kane, B. (2012) Jean-Luc Nancy and the Listening Subject, Contemporary Music Review, 31:5-6, 439-447, DOI: 10.1080/07494467.2012.759413 Disponível em: https://doi.org/10.1080/07494467.2012.759413

Dennis, R. & Miranda, M. (2015) Beyond narrative: sound design as dramaturgy in contemporary performance, Body space technology journal, vol. 14, pp. 1-14.

Ferrington, G. (2001). Take A Listening Walk and Learn to Listen. [online] Acousticecology.org. Disponível em: http://www.acousticecology.org/writings/ferr-walk.html [Consultado em 20 Nov. 2020]

Fragments Of Extintion (2015). *Mission | Fragments Of Extinction*. [online] Available at: https://www.fragmentsofextinction.org/mission [Consultado em 7 Jan. 2021].

Kendrick, L. & Roesner, D. (2011). Theatre Noise: The Sound of Performance. (1o ed. Introdução pp. x - xxx) Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Mendo, M. (2016) PROVOCAÇÕES SONORAS: Uma investigação da escuta na criação cênica. Pós-Graduação em Artes Cénicas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes.

Merleau-Ponty, M. (1962) Phenomenology of Perception (Prefácio) Colin Smith, London and New York: Routledge

New, D. (2009). R. Murray Schafer: Listen. [video] Disponivel em: https://www.youtube.com/watch?v=rOlxuXHWfHw [Consultado em 9 Nov. 2020].

Pauline Oliveros (2020). *About - PAULINE OLIVEROS*. [online] Disponível em: https://paulineoliveros.us/about.html [Consultado em 10 Jan. 2021].

Schafer, R. Murray (1994) The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world. New York: Knopf, 1977

Som em Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2020. Disponível em: https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/som [consultado em 19 Nov. 2020]

Outras fontes consultadas

Chaves, M. (2011) A trilha sonora teatral em pauta: Experiência de criadores de trilha sonora em Porto Alegre

Ingold, T. (2007). Against soundscape. In A. Carlyle (Ed.), *Autumn leaves: sound and the environment in artistic practice* (pp. 10-13). Double Entendre.

Jacques, P., (2021) O Grande Jogo do Caminhar. In: F. Careri, ed., *Walkscapes. O caminhar como prática estética.*, 6th ed. Gustavo Gili, pp.7-20.

Kraskin, M. (2015) Responsive Environments: New technology and theatre sound. Northwestern University, Music Tech/Theatre National Arts Centre; Centre National Des Arts, "Listen Up Canada. Inspired By The Music And Pedagogy Of Canadian Composer R. Murray Schafer. Teacher Guide For Grades 4 to 6 (manual cover)," SCHAFER 360, Disponível em:, http://biblio.uottawa.ca/omeka2/schafer360/items/show/76 [consultado em 27 Nov. 2020]

Machado, T. (2016) Mise-en-Scéne Sonora. Mestrado em Comunicação Audiovisual, Especialização em Produção e Realização Audiovisual. ESMAE, Porto. [Disponivel em] http://hdl.handle.net/10400.22/8991

Martins, L. (2012). A MÚSICA EM CENA: Um estudo sobre possibilidades de interação entre a música, o ouvinte e a cena teatral. Licenciatura em Interpretação Teatral. UnB - Universidade de Brasília, Instituto de Artes

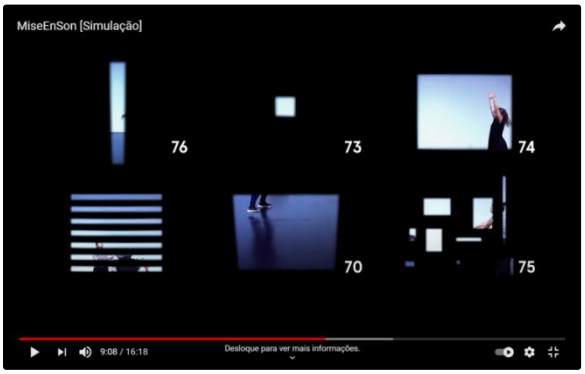
Neves, O. (2018). Nós: o entrelaçamento do som e imagem cênica enquanto dramaturgia sonora no espetáculo do Grupo Galpão. Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP.

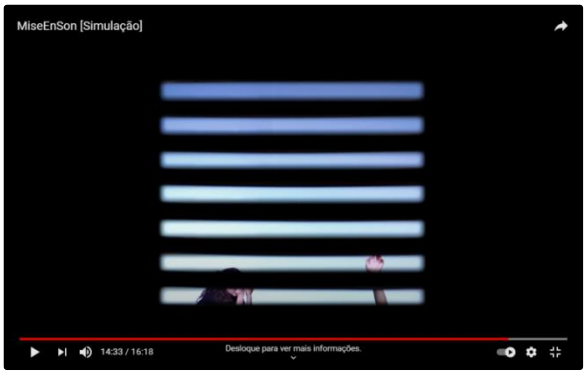
Pieter Verstraete (2010) The Listener's Response, Performance Research: A Journal of Performing Arts, 15:3, 88-94 DOI: 10.1080/13528165.2010.527213

Pinto, T. (2001). Som e música. Questões de uma antropologia sonora. Revista De Antropologia, 44(1), 222-286. doi: 10.1590/s003477012001000100007

Anexos

Anexo A_ *MiseEnSon* [Simulação] Video Resultado Final do Projeto



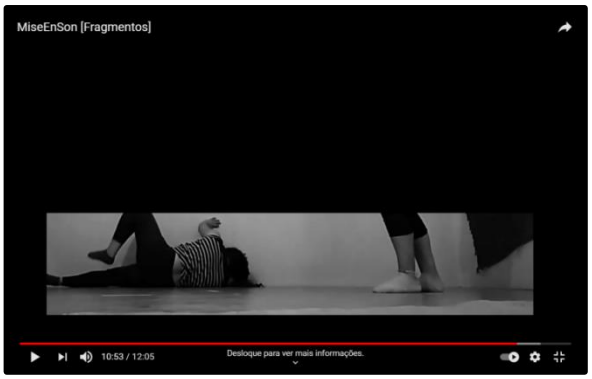


O espetador é convidado a espreitar, pela sua janela, para os fragmentos que tentam compor a linha de uma memória, entre momentos e movimentos guiados por camadas sonoras que provocam os sentidos. Trata-se de uma memória que vive na iminência de ser lembrada mas que se vê sempre interrompida.

MiseEnSon [Simulação] é um objeto audiovisual que pretende ser uma aproximação, o mais fiel possível à experiência presencial que seria inicialmente *MiseEnSon*, quase como se se tratasse de uma simulação. No entanto, transformou-se num objeto autónomo, possivelmente de vídeo-dança, como foi sugerido na sua apresentação pública.

Anexo B_*MiseEnSon* [Fragmentos]

https://www.youtube.com/watch?v=uVO1NiZoXpw



MiseEnSon [Fragmentos] é uma composição audiovisual criada a partir de momentos de um processo de experimentação para uma criação performática. Um diálogo entre os sons e os corpos através de movimentos livres e intuitivos. Antes da criação, a criação. Depois dos diálogos, as memórias.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

Título do trabalho

Nome completo do aluno

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO