

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



MESTRADO EM TEATRO

ESPECIALIZAÇÃO ARTES PERFORMATIVAS

TEATRO MÚSICA

#1 ADEUS AO AMOR

TRABALHO DE PROJETO

Diogo Miguel Ribeiro Ferreira | N^o 1101323

Lisboa, Outubro 2015

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

#1 ADEUS AO AMOR

Diogo Miguel Ribeiro Ferreira

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro – especialização em Artes Performativas – Teatro Música, realizada sob a orientação científica da Professora Maria Repas, Professora Adjunta da Área de Voz e Música e a co-orientação da Professora Doutora Eugénia Vasques, Professora Coordenadora da Área de Teoria do Departamento de Teatro da ESTC.

Lisboa, Outubro 2015

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, pelo apoio incontornável, pelas perguntas e pelas respostas, pela firmeza e pela cedência, pela presença inerente, e, sem dúvida, pelo amor. Pois mesmo na aparente ausência, é isso que me move, sempre.

À ideia do amor simples e inocente. Que ela possa viver.

AGRADECIMENTOS

Ao Ruben, pela disponibilidade, pela colaboração no trabalho de corpo, pela sensibilidade sonora, pela luz, pela paciência, pela amizade. Sobretudo, pela presença.

À Prof. Maria Repas, por ter aceitado orientar o meu projeto, pela leveza de espírito e pela ajuda sempre tão assertiva.

À Prof. Dra. Eugénia Vasques, por ter aceitado co-orientar este projeto, pelo sentido prático, pelo “tough love” que consegue não ser nada “tough”, mas caloroso e necessário.

À Rute Reis e à Dra. Conceição Costa pela poltrona giratória e pela ajuda na preparação técnica do Estúdio de Teatro João Mota.

A todos os professores da Escola Superior de Teatro e Cinema com quem me cruzei neste percurso de mestrado, assim como aos meus colegas, que tanto contribuíram para a minha evolução teórica e prática, enquanto ator, músico e criador.

ÍNDICE

Introdução.....	12
-----------------	----

CAPÍTULO I

1. Breve Exposição dos Elementos que Inspiraram o Projeto.....	15
1.1. O Teatro Música.....	16
1.2. A Manipulação Vocal.....	18
1.2.1. A Repetição e o <i>Looping</i>	20
1.2.2. <i>TC Helicon play acoustic</i>	23
1.3. A Voz Sem Corpo.....	25
1.4. A Vocalidade em Beckett.....	26
1.4.1. <i>A Última Gravação de Krapp</i>	28

CAPÍTULO II

1. O Processo de Criação em <i>#1 Adeus Ao Amor</i>	30
1.1. Estruturação dos Elementos de Inspiração.....	31
1.2. A Escrita do Guião.....	31
1.3. A Colaboração com Ruben Saints.....	32
2. <i>#1 Adeus Ao Amor</i> – O Espetáculo.....	33
2.1. Estrutura do Projeto.....	34
2.2. A Voz em <i>#1 Adeus Ao Amor</i>	38
2.2.1. A Voz Sem Corpo e o <i>Looping</i>	39
2.2.2. O <i>Looping</i> no Texto Verbal.....	40
2.2.3. O <i>Looping</i> no Texto Musical.....	41
2.2.4. O <i>Looping</i> como Fusão de Texto Verbal e Texto Musical.....	42
2.2.5. A Pausa Depois do Caos.....	45
2.3. O Corpo em <i>#1 Adeus Ao Amor</i>	46
Conclusão.....	48
Bibliografia.....	53
Anexos.....	56

I. Guião De <i>#1 Adeus Ao Amor</i>	56
II. DVD “#1 Adeus ao Amor”. Registo de apresentação na ESTC. Julho, 2015. . . .	60

RESUMO

Este Relatório de Projeto visa descrever o processo de trabalho que resultou no espetáculo *#1 Adeus ao Amor*. Este projeto nasceu da vontade de explorar alguns aspectos da manipulação vocal ao vivo, em particular a utilização de mecanismos de repetição (*looping*), tendo como principal objectivo a potencialização tanto da voz física do ator/cantor na construção musical e dramática, como do texto verbal e texto musical.

Palavras-chave: Teatro, Música, Voz, Manipulação, Repetição

ABSTRACT

This Project Report aims to describe the work process that resulted in the show *#1 Adeus ao Amor (#1 Farewell to Love)*. The concept of this project arose from the desire to explore some aspects of the live vocal manipulation, in particular the use of repetition mechanisms (looping), with the main objective of enhancement of both the physical voice of actor/ singer in the musical and dramaturgical construction, as the verbal text and musical text.

Keywords: Theatre, Music, Voice, Manipulation, Repetition

APRESENTAÇÃO

Desde cedo que a arte me intrigou e atraiu. Desde cedo que o teatro e a música foram presença e me fizeram olhar para o mundo, para mim e para aquilo que eu queria dizer. Desde cedo que procurei uma voz, num sentido lato, sendo que, de facto, o que começou por me intrigar no seu todo, foi a voz no sentido estrito (a física), do seu funcionamento físico, a todas as suas potencialidades técnicas e expressivas. Isto justifica, em grande parte, muitas opções no que toca ao meu percurso artístico, académico e profissional. Foi, ainda, um dos motivos pelo qual escolhi fazer um projeto tão centrado em questões ligadas à voz, ao seu uso e potenciação em cena. Outras razões que me levaram à realização deste projeto artístico prendem-se com as mesmas razões que me levaram a candidatar-me ao presente Mestrado em Teatro, especialização em Artes Performativas/ Teatro Música – aprofundar a simbiose entre Teatro e Música, tão presentes na minha vida e formação, e, claro, desafiar-me, crescer artisticamente, melhorando as minhas competências como ator/cantor/criador, saindo da minha zona de conforto.

O meu percurso artístico e académico não foi sempre muito linear, o que penso que terá, também, contribuído para um aglomerar de interesses artísticos e de uma necessidade de os unir, de alguma forma. Apesar de ter estado bastante envolvido em atividades teatrais e musicais escolares, e de ter começado aulas de órgão e formação musical aos 14 anos, foi sempre algo paralelo a outra formação – falo especialmente dos anos de ensino secundário e de licenciatura. No entanto, foi sempre bastante precisa e eficaz. Licenciiei-me em Audiovisual e Multimédia, na Escola Superior de Comunicação Social, e o que mais me atraía era o trabalho com o som, a sua captação, pós produção (edição/manipulação), seguindo-se uma pós-graduação em Artes Musicais, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, em que algumas valências da licenciatura ao nível do trabalho sonoro foram abordadas de forma mais artística, conceptual e contemporânea. De referir que, paralelamente, já cantava, em coro, num grande projeto pessoal, que foram as Jovens Vozes de Lisboa, dirigido por Helena Vieira, Nuno Margarido Lopes (que mais tarde deu lugar a Francisco Sasseti e a Paulo Vassalo Lourenço), fazendo com que ganhasse uma outra visão da Música, da minha voz, da riqueza do mundo artístico e tivesse a coragem de levar a minha vontade de

investir mais no meu conhecimento vocal, ingressando no curso de canto da Escola de Música do Conservatório Nacional – que, curiosamente, fiz quando já trabalhava como ator, também depois de concluir o meu curso em Teatro Musical (que foi uma área de grande interesse), assim como a certificação com o Trinity College of London inerente ao curso.

Foram, então, sempre os mundos do Teatro e da Música – que para mim são um só – que me rodearam. Contudo, dentro destes mundos existem outros, alguns, pelos quais, tem, claramente, passado o meu trajeto académico e profissional nas artes, e por onde, mais ainda, passeiam os meus interesses. Desta forma, e dado o meu percurso artístico e académico iniciei este último ano lectivo de mestrado com uma ideia clara acerca do que queria abordar. Na verdade, dada a abordagem contemporânea da minha pós-graduação anterior em relação à música, ao som e à sua relação com outras formas de arte, fez com que a ideia de estudar a manipulação vocal ao vivo, em cena, começasse já naquela altura.

A opção de seguir a modalidade de Trabalho de Projeto evidenciou-se por motivos práticos e pessoais – era um trabalho que falava mais alto, pois, apesar deste trabalho não ter uma pretensão no que toca à inovação, as referências teatrais, no âmbito que ambicionava, não eram abundantes. Para além disso, ambicionava de igual modo, como disse na minha candidatura, desafiar-me artisticamente e esta era a oportunidade.

A questão de servir uma dramaturgia com texto dramático foi, também, um ponto importante a definir para mim, pois as referências que tinha na utilização do *looping* eram, ou estritamente do campo musical, ou no uso da *performance* contemporânea, e não era esse tipo de dramaturgia que pretendia com este projeto, apesar das questões relacionadas com a potenciação da voz e das suas leituras em cena serem similares. Assim sendo, e tendo o meu objectivo definido, as ideias para a escolha de texto dramático fluíam. Porém, foi a proposta da Prof. Dra. Eugénia Vasques, ao sugerir-me *A Última Gravação de Krapp*, de Samuel Beckett, que levou o meu projeto pelo caminho dramático e, ao mesmo tempo, experimental, adequado para a fase em que me encontrava. Apaixonei-me imediatamente pelo texto, pela concepção, pelo facto de lhe ser inerente a componente tecnológica, por ser de

Beckett e do cuidado que este atribuía à voz. Contudo, Krapp é uma personagem de 69 anos, o que fez com que a Prof. Maria Repas me orientasse para interpretar uma personificação da Gravação de Krapp e não Krapp em si (fazendo com que fosse Krapp a voz que não é vista) o que me pareceu uma ótima proposta e aliciou-me cenicamente – não só a personagem era mais novo como, numa primeira fase de concepção, sendo a personificação da Gravação, a manipulação e experimentação ao vivo seriam mais facilmente justificadas. Mais tarde apercebi-me que o que queria era basear-me naquele universo e servir os meus objetivos com a escrita da minha história, daquela que seria a minha (e, metaforicamente, foi) primeira gravação nos dias de hoje.

A colaboração com o ator e encenador Ruben Saints foi crucial na recta final do meu projeto. Cruzei-me com o Ruben, pela primeira vez, no meu 2º ano do curso de canto na Escola de Música do Conservatório Nacional e, chegado o presente ano de finalização de mestrado, não questioneei que seria a pessoa indicada para colaborar comigo pelo sentido estético teatral, pela atenção à corporalidade e, ao mesmo tempo, pela sensibilidade ao som e à música em cena. Precisava de um elemento externo, de dois ouvidos e um olhar exteriores, depois de tantos meses a trabalhar sozinho, para não falar na ajuda com a cenografia e o *design* de luz.

O objectivo tornou-se, então, claro – explorar a manipulação vocal e os mecanismos de repetição (*looping*) ao vivo, potenciando tanto a voz física do ator/cantor na construção musical e dramática, assim como o texto verbal e o musical. Os interesses em trabalhar com a voz, com os seus vários usos, com a sua manipulação, num teatro de texto, com um carácter experimental, mas sem privilegiar a experiência por si só, como forma de responder a necessidades de forma diferente, foi o interesse e o objetivo deste projeto e deste relatório.

INTRODUÇÃO

Este Relatório de Projeto visa descrever o processo de trabalho que resultou no espetáculo *#1 Adeus ao Amor*. Numa época em que os meios para contratar um grande elenco são escassos, e em que, por outro lado, os meios tecnológicos se desenvolvem de dia para dia (e estão, cada vez mais, à disposição de cada um) a ideia de multiplicar uma só voz por múltiplas, ao vivo, num espetáculo teatral, pareceu-me bastante oportuna. Apesar de restrito quanto aos meios financeiros, foi um pouco dessa ideia que trouxe no início deste ano lectivo e a qual ajustei às condições do projeto em questão.

Quis, então, fazer teatro. O objetivo era elaborar um espetáculo teatral procurando soluções cénicas e dramatúrgicas que, por algum motivo, estético, técnico ou económico, não vejo serem utilizadas no teatro de texto. Quis procurar essas soluções através recursos tecnológicos da *performance* musical, de forma a potenciar tanto a voz física do ator/cantor na construção musical e dramatúrgica, como a ligação entre o texto verbal e o musical, a voz falada e a voz cantada, o corpo vocal e a “voz sem corpo”, e, ainda, a experiência acústica do público sobre todos os pontos anteriores. A proposta de exploração da simbiose tecnológica, textual e vocal para construção pretendida foi por meio da sobreposição de frases entoadas e/ou faladas, com harmonizações, diferenças rítmicas ou até mesmo alterações tímbricas, resultando numa pesquisa sonora bastante intensa.

Todavia, não quis perder, justamente, o propósito desse mesmo teatro de texto que ambicionava em função das experimentações. Não queria que os recursos tecnológicos se sobrepusessem ao espetáculo e à sua história, queria que o servissem, assim como queria que, ao mesmo tempo, fosse um espetáculo com uma componente vocal forte, elevada por esses mesmos recursos tecnológicos. Soube que seria um trabalho de análise, de experimentação, feito através de improvisações, de tentativas-erro, de modo a encontrar o balanço adequado de todos os elementos que queria em consonância.

Assim sendo, no Capítulo I vou expor os elementos que inspiraram a concepção do espetáculo:

- o Teatro Música – o meu interesse em abordar a noção de Teatro Música nos dias de hoje, com recursos dos dias hoje e as soluções cénicas advindas desses recursos, sem perder a base do texto verbal/musical e a relação dramaturgica);

- a manipulação vocal – o conceito de repetição, tão intrínseco ao Teatro e, inerentemente, o efeito de *looping* – efeito já muito explorado na música electrónica e electroacústica, mas agora posto diretamente ao serviço de uma dramaturgia de teatro de texto; a escolha do recurso que marcou e tornou possível a experiência, o *TC Helicon play acoustic*, a partir de agora designado de TC – o porquê da sua escolha, quais as suas capacidades, assim como as limitações que impôs ao projeto; o conceito de “Voz sem Corpo” aplicado no Teatro Música contemporâneo, inspirado, sobretudo, no ensaio *Vocal extensions, Disembodied Voices in Contemporary Music Theatre and Performance* de Peter Verstraete; e, ainda, a inspiração no trabalho de Samuel Beckett, com especial foco na importância da vocalidade para o autor, assim como na obra já mencionada, *A Última Gravação de Krapp* (1958), a partir de agora designada por AUGK, que marcou a estrutura da peça e escrita do texto.

No Capítulo II, por sua vez, abordarei questões relacionadas diretamente com a concepção e estrutura do espetáculo *#1 Adeus ao Amor*:

- o processo de criação do espetáculo – como foram estruturados os elementos de inspiração descritos no Capítulo I; a escrita do texto e as implicações experimentais e tecnológicas do projeto na escrita do guião e a colaboração com o ator/encenador Ruben Saints no final do processo de materialização do espetáculo, o seu olhar exterior, a ajuda no trabalho de corpo, de cenografia, de design e de técnica de luz;

- a descrição da estrutura final do espetáculo, onde, especificamente, muitas características do trabalho técnico do *looping* são descritas, assim como a sua relação com a dramaturgia;

- a aplicação e gestão dos elementos que inspiraram o projeto, resultando em sub objetivos delineados e estruturados:

- a voz sem corpo e o *looping*;

- o *looping* no texto verbal (voz falada) e o *looping* no texto musical (voz cantada);

- o *looping* como fusão entre texto verbal e texto musical;

- a pausa depois do caos;
- o trabalho de corpo em *#1 Adeus ao Amor*, aprimorado na última fase de trabalho com Ruben Saints, que, como olhar exterior, foi fulcral para o melhor entendimento da corporalidade e da relação com a manipulação vocal feita em cena;
- por fim, as considerações finais – a dissecação dos sub objetivos anteriores, quais os seus efeitos na dramaturgia, e como se influenciam mutuamente, tendo por base a contextualização e as descrições feitas no Capítulo I.

CAPÍTULO I

1. BREVE EXPOSIÇÃO DOS ELEMENTOS QUE INSPIRARAM O PROJETO

Ideias. Foi com meras ideias e concepções que este projeto começou a nascer. Primeiro que tudo, o Teatro Música – já inerente à escolha pela especialização de mestrado. O descobrir mais acerca deste género que possibilita novas formas de abordar a relação entre o teatro e a música, para além dos géneros tradicionais.

Depois, a manipulação vocal. A utilização de recursos contemporâneos para elevar as potencialidades técnicas do ator e as possibilidades deste mesmo ator em cena. Amplificar o som, fazer múltiplas vozes de uma só voz, mudar a frequência da voz ou o timbre, para, não só aumentar as possibilidades de um ator em cena, mas também experimentar a utilização de certos recursos tecnológicos raramente teatralizáveis, como ligação de mundo, e como alternativa à utilização de muitos intervenientes em palco. Dentro da manipulação vocal, a repetição/*looping* como um elemento que, apesar de terminar e voltar sempre ao início, está em constante produção de significado, quer em texto, quer em música e que, por isso mesmo se tornou o elemento primordial para a experimentação deste projeto pelas inúmeras possibilidades que acarreta – tanto para efeitos de potenciação vocal, como para ligação entre texto verbal e texto musical.

De seguida, a voz sem corpo – ideia que se liga com a ideia de teatro radiofónico e com a concepção experimentalista que este projeto adquiriu primeiramente. Algo que se materializou numa opção cénica (no contraluz) que define uma personagem e que tem o intuito de ser o expoente máximo da atenção na vocalidade e, por conseguinte, da atenção na voz potenciada pela tecnologia.

Por fim, Samuel Beckett e a sua peça *A Última Gravação de Krapp*. A importância da voz, da musicalidade, da palavra e do silêncio em Beckett, e a premissa d' *A Última Gravação de Krapp*, que se relacionava perfeitamente com um universo que idealizava e que queria invocar sem qualquer pretensão, e que acabou por me inspirar e estimular a escrever aquele que foi o texto e a base composição do meu projeto.

1.1. O TEATRO MÚSICA

“Music-theater has two contrary meanings. In one sense, it means any theatrical or performance work in which music plays an extended, primary role. In this definition, opera, operetta, and the musical are just localized forms of a large, general category. But, in English, music-theater is a relatively recent term coined to exclude all those traditional genres in favor of new kinds of music-and-theater mixes: anti operas, non musicals, performance art, multimedia, extended-voice extravaganzas, and the like.” (Salzman, 2000:9).

Um projeto de Teatro Música. Um projeto que não é ópera, nem teatro musical. Ao mesmo tempo, também não é um *non musical*. Provavelmente uma peça com música, inspirada no teatro radiofônico, com um enfoque natural e intrínseco no trabalho da voz. No fundo, um rótulo que não me interessava, mas sim os objectivos – debruçar-me sobre esta categoria que, apenas pelo nome, abraça os mundos que, como já referi, são apenas um para mim, e unir as referências do uso do som e da música no teatro dramático e no pós-dramático.

Historicamente, no teatro dramático, o som e a música servem muitas vezes para enquadrar, enfatizar, têm efeitos de transição, de ambiência, entre outros – dramaturgos como Henrik Ibsen, Anton Chekhov ou Samuel Beckett, fizeram um uso próprio e marcado das componentes sonoras e musicais. A voz sempre foi o meio principal de significação do teatro de texto, enquanto o uso de instrumentos musicais e efeitos sonoros no drama tem uma longa tradição de evidenciação, comentando ou até adicionando o efeito cômico, fazendo com que, na maioria das vezes, a representação realista seja posta em causa.¹

O teatro pós-dramático, por sua vez, trouxe uma mudança relevante no papel de música e som para a comunicação teatral. Num teatro em que os textos surgem com aspectos fragmentários, as combinações de texto e música têm, muitas vezes, um impacto desestabilizador e de autocrítica sobre a criação de uma narrativa pelo

¹ Verstraete, P. (2009). Prologue: *tuning into the frequency of imagination*. Tese de Doutorado, Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA), Amesterdão, Holanda, pp. 25-25.

ouvinte.² Lehmann (1997), por sua vez, critica a relação da “musicalização” (*musicalisation*) com a narração da seguinte forma:

“It can be used as a strategy to create an “auditive landscape”, a space or universe that is not controlled by hierarchical structure but that can give rise to a “meandering narration”. As a response to this environment, the spectator-listener feels an urge to synthesize the elements.” (Verstraete, 2009:25)

Apesar da crítica de Lehmann, foi precisamente essa adaptação musical que pretendi com este projeto, esse uso de uma “paisagem auditiva” ao serviço de um texto dramático e de textos musicais, relacionando-os e gerando no espectador essa “síntese de elementos”.

Outra inspiração foram, ainda, as experiências vocais advindas no avanço do séc. XX e que vão contra o padrão de convenções históricas, sendo revitalizadas pela *performance* e pelas novas tecnologias de áudio (um desenvolvimento paralelo com o surgimento do teatro pós-dramático).

“There are now many contemporary vocal performers who no longer shy away from the inclusion of other techniques in their performances, such as throat and overtone singing, playing with harmonics and multiphonics, or the so-called ‘vocal fry’ (generally, nonverbal, low-pitched throaty vocal sounds).” (Verstraete, 2012:1)

As experiências de John Cage com fitas bobina-a-bobina nos finais dos anos 40, as experiências de Luciano Berio com a voz de Cathy Berberian usando partituras gráficas, o *Mikrophonie* de Karlheinz Stockhausen, as manipulações de disco de Mauricio Kagel, e a *micropolifonia* de György Ligeti são, também, alguns exemplos de marcos experimentais – um legado da *performance*, de formas alternativas do Teatro

² Verstraete, P. (2009). Prologue: *tuning into the frequency of imagination*. Tese de Doutorado, Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA), pp. 25-25.

Música, que visava desfazer convenções estéticas e hierarquias institucionais.³

Os meus objetivos, neste âmbito, eram utilizar recursos tecnológicos de processamento vocal e trabalhar questões que se trabalham nos dias de hoje na música e no Teatro Música contemporâneo, mas de forma diferente – suavizando a utilização tecnológica, pondo-a ao serviço de um texto dramático, de uma linguagem mais convencional/narrativa, e, ainda assim, pesquisando a potenciação da voz, a simplicidade e a fluidez do texto verbal, do texto musical e dos próprios recursos tecnológicos neste contexto artístico.

1.2. A MANIPULAÇÃO VOCAL

É importante definir, antes de mais, que, por manipulação da voz, considero as várias técnicas de processamento de áudio que permitem alterações, tanto no sinal elétrico, como no processamento analógico, ou na representação digital do sinal, feita pelo processamento digital.

O séc. XX foi, por toda a evolução tecnológica e da indústria musical, o responsável pelo surgimento da manipulação vocal. As técnicas que mais me intrigavam, as de *looping* e de harmonização – de sobreposição de camadas de som, tanto no texto verbal como musical, com alteração tímbrica, ou não – possuem, hoje, um nível de controlo que torna as suas possibilidades ilimitadas e de uma enorme versatilidade. Estas técnicas têm, também, uma história bastante recente e com uma progressão elevada, tanto dentro da música *pop*, como da música contemporânea. A sua progressão é histórica e as capacidades das suas últimas versões e atualizações foram alguns impulsionadores de experimentações por vários artistas, tanto dentro da música, como do Teatro Música contemporâneo.

Nos primórdios dos efeitos de *pitch shifters*, surgidos pouco tempo depois da invenção do telefone e com o objetivo de codificar a voz falada, encontram-se as primeiras experiências com um *vocoder* realizadas pelo engenheiro Homer Dudley – tendo começado a ser utilizado no âmbito musical nos anos 70. O primeiro *vocoder*

³ Verstraete, P. (2012). *Vocal extensions, Disembodied Voices in Contemporary Music Theatre and Performance*. In Department of Public Sound, lim. ed. (Abril 2012). Roterdão: Peter Fenger, p.2.

data de 1939⁴ e foi a base do efeito *phase vocoder* ⁵, apresentado em 1966, que, por sua vez, serviu de princípio base para o AutoTune ⁶, o famoso *software* que corrige afinação, apresentado em 1997. Pelo meio destas evoluções naturais, surge o primeiro *harmonizer* pela Eventide em 1975. Muitos artistas fazem uso deste efeito nos mais variados contextos. A primeira vez que ouvi tal efeito foi pela artista Imogen Heap, que me deixou bastante intrigado pela qualidade tímbrica distinta que dava ao seu som (quase que distorcendo o seu próprio timbre, ao mesmo tempo, criando outro também ele único) e, ao mesmo tempo, fascinado pela sua musicalidade e praticabilidade.

O *eMic*, de Donna Hewitt, foi, por exemplo, a nível tecnológico, também uma inspiração no que toca a levar a manipulação vocal no Teatro Música contemporâneo mais longe que algo “meramente” vocal. O *eMic* é um controlador gestual para a *performance* vocal contemporânea com processamento electrónico. O seu *interface* consiste num suporte de microfone equipado com vários sensores para capturar os gestos físicos existentes. É pessoal, ou seja, a própria pessoal controla o tipo de manipulação que quer, no momento que quer – esta foi sempre a minha inspiração no seu expoente máximo, no entanto, a nível teatral, a realização dessa ideia passaria por uma área repleta de sensores, podendo o artista, com a sua deslocação/movimento do corpo, manipular, enquanto fala ou canta, a variante que desejava para o som que produz. Donna Hewitt conseguiu isso com um microfone e um tripé especiais, sem necessitar de programadores a trabalhar paralelamente.

Apesar do meu objectivo inicial não ter sido o de trabalhar a voz sintetizada, o efeito dos *harmonizers* parece-me estar um pouco associado a esse tipo de sonoridade e essa também foi uma possibilidade que surgiu no processo de criação, em conjunto com a voz sem corpo, como explicarei em mais adiante. No entanto, acredito, também, que a qualidade da manipulação vocal feita pelos *harmonizers* é

⁴ Mannell, R.H. (1994). Channel Vcoders: Design and Parametric Scaling. *The perceptual and auditory implications of parametric scaling in synthetic speech*. Tese de Doutoramento, Universidade de Macquarie, Sidney, Austrália;

⁵ Smith III, J. O. *Spectral Audio Signal Processing*. Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA) Department of Music, Stanford University, Stanford, California, USA;

⁶ Weiss, Matthew. Vocal Tuning & Pitch Correction 101. *The Pro Audio Files*. Consultado em Setembro 22, 2015 em <http://theproaudiofiles.com/vocal-tuning-pitch-correction/>

bastante interessante nos dias de hoje, fascinando-me a sua possibilidade de servir soluções práticas e inovadoras em teatro. Realmente, por ser um efeito programado a partir de um único sinal, por melhor qualidade que tenha, terá uma sonoridade que se poderá apelidar de artificial. No entanto, com um investimento que não faz oscilar o tipo de orçamento que normalmente se vê em muitas produções teatrais, a sua praticabilidade (evitando outras pessoas em cena), as suas possibilidades de leitura (sendo que é um coro que parte da voz principal), e as qualidades tímbricas que pode adquirir, fascinavam-me abordar num projeto de Teatro Música.

Nesta sequência, a alteração da voz, o controlo sobre essa alteração e os seus efeitos, tornaram-se, assim, elementos basilares para mim neste projeto. Dado que para manipular é preciso amplificar, o uso de microfone foi inevitável, o que fez com que a alteração vocal fosse inerente aos objetivos que propus. Este uso exige a transformação de energia acústica em elétrica, o que produz a voz amplificada, uma voz, por si mesma, irreal, fazendo com que seja possível o seu uso como um instrumento verdadeiramente electrónico.

“Quando acontece a entrada do dispositivo electrónico , *loop station*, então para além de uma voz irreal entramos no campo da voz verdadeiramente como um instrumento sonoro, possível de ser organizada em camadas polifónicas e numa continuidade temporal humanamente impossível de alcançar. Aqui a voz trona-se símbolo, sinal acústico, paisagem e, no seu conjunto, orquestração musical.” (Mestre, 2012:5)

Esta inspiração veio de algumas das referências contemporâneas já mencionadas, que, apesar de não se encontrarem dentro da estrutura de teatro de texto que ambicionava para este projeto, tinham usos da voz e da tecnologia – assim como objetivos por detrás destes usos – que me interessavam.

1.2.1. A REPETIÇÃO E O LOOPING

“Theatre emerged in different societies worldwide from myth and ritual, storytelling, imitation and fantasy.” (Grammatikopoulou, 2014)

A repetição é um mecanismo ritualista que acompanha o homem desde a pré-história. É algo inerente, tanto ao trabalho em teatro como ao trabalho em música, assim como é inerente à estrutura de muitas formas teatrais e musicais. Mais especificamente no Teatro, desde o Teatro do Absurdo, a técnicas de representação específicas (como a de Meisner, por exemplo), às problemáticas levantadas por Artaud e pela *performance* e respondidas por Grotowski, a questão da repetição (num sentido alargado) foi algo sempre bastante presente.

Por detrás dessa repetição inerente existe uma inovação constante, pois dificilmente se executa a mesma ação duas vezes consecutivas. Com o auxílio tecnológico, a semelhança da repetição não se põe, contudo, existe uma renovação na percepção mesmo que a igualdade se instale – como Gilles Deleuze (1968) disse, “repetition changes nothing in the object repeated, but does change something in the mind that contemplates it”⁷. Mais, não só algo muda quando na presença da repetição, como nada nos é indiferente, especialmente quando apresentado em cena.

O que também me interessava muito, era explorar como essa mudança se dava na mente, mesmo quando a repetição não está em primeiro plano, mas quando esta é (aparentemente) base ou ambiência, especialmente na relação com texto verbal. O meu interesse, no âmbito desta questão, recaía, precisamente, sobre a minha crença no que Connor (2005) corrobora na sua obra *Ears Have Walls: On Hearing Art*:

“We never merely hear sound, we are always also listening to it, which is to say selecting certain significant sounds and isolating them from the background noise which continuously rumbles and rattles, continually on the qui vive for patterns of resemblance or recurrence.” (Connor, 2005: 53)

No caso deste projeto, com a repetição inerente ao efeito de *looping*⁸, um dos objetivos era precisamente jogar com a renovação da percepção de uma maneira

⁷ Deleuze, G. & Patton, P. (Trad.) (1994). *Difference and Repetition*. Londres: The Athlone Press;

⁸ Por *loops* entende-se que são, como Duffel (2005) descreveu, “short sections of tracks (probably between one and four bars in length), which you believe might work being repeated”

diferente.

A história do *looping* começa com a criação do som gravado e o seu uso, nos dias de hoje, deve-se totalmente à evolução da tecnologia musical. Desde cânticos ao minimalismo, a repetição desempenha um papel muito importante na história da música de *loop* (*loop music*). A maior parte da música do mundo usa muita repetição nas mais diversas formas musicais – a música indiana usa um drone para estabelecer uma tonalidade enquanto o solista improvisa sobre ele, os percussionistas africanos, por sua vez, trocam ritmos de forma ritualística e, de alguma forma, meditativa, constantemente a repetir frases com uma progressão lenta, etc. Tudo isso tem altamente influenciado a música de *loop*. No século XX, a repetição foi aproveitada ao máximo pelo *blues* e pelo *jazz*, jogando com progressões de acordes repetitivas e improvisando por cima – o que é quase *loop music* com repetições não exatas e sem ajuda electrónica.

O surgimento das primeiras formas de *loop music* deram-se, então, com discos de gramofone, quando compositores como Milhaud, Hindemith, Varèse, e Cage usaram gramofones para compor. Após a Segunda Guerra Mundial, Schaeffer e Messiaen trabalharam a música concreta – um grande marco na história da música electrónica. Mais tarde, no início da década de 50, os gravadores de fita tornaram-se populares e Varèse cria *Deserts*, a primeira composição de fita. Depois dos anos 50, mais e mais artistas começaram a usar recursos electrónicos em *performances* ao vivo e, assim, com o sucesso dos *loops* com fita na música contemporânea, também a música popular acabou por fazer uso deles. Esta experimentação levou à criação do *delay* de fita, criado por um engenheiro anónimo que trabalhou com Terry Riley – o *looping* começou logo depois.

Nos anos 60, Pauline Oliveros e Terry Riley abriram o caminho para o movimento minimalista na Califórnia. Riley foi, de facto, um enorme nome em *loops* com fita, pois criou a primeira peça de fita *delay/feedback*, *Music For The Gift* (1963). Este criou um gravador de fita duplo de fita de *delay* a que chamou de “Acumulador de Tempo de Atraso” (*Time Lag Accumulator*), que acabou por utilizar em muitas composições e concertos de improvisação. Steve Reich fez, também, muita música de *loop* com fita, mas não tão baseada na improvisação através de *loops* de fita e efeitos

de *delay* como a música de Riley.

Mais tarde, Brian Eno e Robert Fripp adotaram o *Time Lag Accumulator* de Riley, usando-o com guitarras – este foi o início do crescimento pedal de *delay*. Na década de 80, Fripp criou o sistema de *loop Friptronics* e, depois disto, o sucesso da onda digital e dos efeitos de *loop* e *delay* têm tido um crescimento exponencial. No início de 1990, foram inventados dispositivos digitais dedicados especificamente ao uso de *looping* ao vivo. Hoje, o acesso a computadores para *looping*, assim como muitos tipos de pedais e unidades de *rack*, é global.⁹ Como o meu interesse neste projeto recaía sobre a manipulação ao vivo, não foram utilizadas quaisquer gravações.

Nos dias de hoje, e, particularmente, em Portugal, um artista que me inspirou a pegar neste recurso e trazê-lo para um universo com outras características, foi o músico Noiserv. A utilização que este faz do efeito de *looping* (através de uma *loop station*) é uma utilização muito orgânica dentro de um universo tão tecnológico e calculado. Ele põe o recurso completamente ao serviço da música, muitas vezes da forma mais simples.

Esta estratégia é, então, por um lado, como já referi, uma procura pelo alargar das possibilidades da utilização do *looping* para além do universo estritamente musical e da *performance*, e, por outro, pelo interesse dos efeitos provocados na construção dramática. Através da repetição e da sobreposição de camadas as possibilidades de leitura que se criam, dada a excitação na percepção do espectador, podem ser, não apenas interessantes numa estrutura de teatro de texto, como soluções nem sempre tão pensadas pela sua associação a outra estética ou universo artístico.

1.2.2. TC HELICON PLAY ACOUSTIC

Assim, e tendo a manipulação vocal como uma forma de construção musical e

⁹ Garza Stephen. *Live Looping: The History And The Practice*. Consultado a 26 de Agosto, 2015 em <http://computermusic2008.wikidot.com/live-looping:history-and-the-practice>

dramatúrgica, em particular o *looping*, a escolha por um aparelho electrónico com algumas possibilidades tornou-se evidente. Dadas as minhas possibilidades financeiras, de imediato me apercebi das limitações técnicas que o espetáculo teria de ter ainda antes de o começar a conceber. Teria de usar um aparelho com um microfone (que não poderia ser *headset*) e alguém para manipular o aparelho. Por motivos, técnicos e humanos, comecei por constatar que seria difícil de ter alguém a fazer o papel de técnico para ensaiar – pois o *timing* e o ritmo teriam ser, em várias alturas, rigorosos e, não tendo orçamento, seria inviável ter alguém sempre comigo a ensaiar, o que poderia ser comprometedor para o projeto. Desta forma, por motivos práticos, mas também conceptuais, dado que seria um espetáculo inspirado n’AUGK em que eu seria a personificação da Gravação, a manuseamento ao vivo do aparelho feito por mim só teria a enriquecer a peça e a experimentação.

Hoje, muitos músicos usam dispositivos de *hardware* e *software* digitais para criar e modificar *loops*, muitas vezes em conjunto com vários efeitos musicais electrónicos. Foi a utilização de um dispositivo em tempo real que procurei para este projeto. Por alguns motivos, a escolha recaiu sobre o TC. Este foi, então, um grande ponto para a definição dos objectivos concretos deste projeto e, claro, para a sua realização. Deu-se por este ser um processador de efeitos para voz com um *looper* incorporado (com um tempo máximo de *looping* de 15 segundos), o que me pareceu ser uma mais valia para o projeto, pois, apesar do trabalho de manipulação se focar mais no *looping*, a questão da harmonização através de um efeito de *harmonizer* (ou qualquer outro efeito de manipulação) podiam ser breves apontamentos a acrescentar ao *looping* no que toca a soluções contemporâneas para trabalhar várias qualidades de camadas vocais.

Com a escolha do TC, tal como aconteceria com a escolha de qualquer aparelho, barreiras foram impostas. Uma questão que se manifestou foi que, tendo apenas um TC e um microfone, e sendo que fazer acerto de volumes em cena seria mais uma gestão para além do *looping* e de outras questões teatrais e interpretativas que queria ter, o som iria sair todo pela mesma via – tanto os *loops* como o som direto da amplificação da voz – o que fazia com que eu tivesse de ter o cuidado de gravar os *loops* com o volume mais adequado (mais baixo, muitas vezes, que no volume em que dizia/cantava o restante texto) caso contrário, ou o *loop* se sobrepunha ou seria tudo

feito num volume crescente, o que acabaria por ser doloroso, sem dinâmica e textura. Outra questão relevante e foi incorporada na interpretação e no trabalho de corpo, está também diretamente relacionada com o facto de não conseguir fazer gestão volúmica – os *loops* teriam todos ser retirados de um só gesto, carregando uma só vez no botão. Isto fez com que tivesse de encontrar formas de não parecer esta retirada do *loop* abrupta (quando não queria que fosse), tanto com interpretação, como com a atenção à qualidade dos *loops* quando os gravava e às possibilidades de retirar e pôr camadas que o TC permite.

Por outro lado, visto tratar-se de um monólogo, de uma junção de universos artísticos, a possibilidade de várias vozes, em consonância, ou não, pode dar várias leituras. Na prática, o ator está de facto a criar um diálogo consigo mesmo, como se existissem várias personagens, como se a personagem falasse consigo mesmo, com os seus pensamentos ou memórias.

1.3. A VOZ SEM CORPO

Um artigo, em particular, que motivou esta questão sonora e estética foi o artigo *Vocal extensions, Disembodied Voices in Contemporary Music Theatre and Performance* de Peter Verstraete.

A questão da “voz sem corpo” pareceu-me bastante interessante, mais uma vez, por ter como grande envolvente a percepção e a imaginação do público, não o deixar com uma posição passiva. Ainda por cima, na minha experiência do ano curricular de mestrado, uma das coisas a que me chamaram a atenção foi a capacidade da minha voz ter características híbridas a nível tímbrico. Com características híbridas ou não, todos criamos uma imagem sobre aquilo que ouvimos mas não vemos – pensemos na reação que temos quando vemos o corpo físico dos locutores de rádio. Esta possibilidade, misturada com a base de *looping* do projeto, pareceu-me que seria um elemento que elevaria a experimentação.

Um exemplo que Verstraete relata no seu artigo foi o caso dos discípulos de Pitágoras, que privilegiavam a voz falada em detrimento da presença visual do

orador. Pitágoras falava, assim, por detrás de uma cortina, fazendo com que se os discípulos concentrassem apenas na sua voz. Mladen Dolar (2006), citado por Verstraete (2012), relaciona os fatos anteriores com a teoria da *performance* teatral da seguinte forma:

“The advantage of this mechanism was obvious: the students, the followers, were confined to “their Master’s voice,” not distracted by his looks or quirks of behavior, by visual forms, the spectacle of presentation, the theatrical effects which always pertain to lecturing; they had to concentrate merely on the voice and the meaning emanating from it. It appears that at its origin philosophy depends on a theatrical *coup de force*: there is the simple minimal device which defines the theatre, the curtain which serves as a screen, but a curtain not to be raised, not for many years – philosophy appears as the art of an actor behind the curtain.” (Vestraete, 2012:6)

Nesta sequência, a noção de voz acusmática, de voz sem corpo, parece ter origem, de facto, no mundo do teatro antes da sua utilização por Peignot, ao descrever a música electroacústica, ou por Chion, ao descrever o som no cinema, e era este conceito que me interessava.

Uma voz/um som que faz parte de uma paisagem. Uma paisagem criada pelo encenador e pela imaginação de cada espectador. Aqui o som é paisagem, mas não serve de ambiência. Serve antes de fluxo dramático.

1.4. A VOCALIDADE EM BECKETT

Como já foi referido, Samuel Beckett surgiu como sugestão da Prof. Dra. Eugénia Vasques, o que me aliciou de imediato pela abordagem metódica, experimentalista e inovadora que o autor possuía quanto ao trabalho do ator.

O meu gosto pela sua obra passava pelo facto das suas peças não serem escritas por linhas tradicionais, com enredo convencional ou referências de tempo e lugar. Serem, em vez disso, mais estáticas e em que Beckett se centrava em elementos

essenciais da condição humana – este “antiteatro”, ou este teatro apelidado de “absurdo” por Martin Esslin em 1961¹⁰, referindo-se ao conceito de poeta Albert Camus “o absurdo”, é a escrita teatral à qual Beckett é um dos principais nomes associados¹¹ e no qual eu encontrei uma inspiração na linguagem por ser um teatro focado na musicalidade da palavra.

O meu fascínio pelo autor passou muito, também, pelo trabalho experimental que fez a nível sonoro com as suas peças radiofónicas e pela importância do trabalho vocal do ator. O uso elaborado e experimental de som de Beckett foi tão intenso que foi contribuidor para ainda mais avanços na tecnologia da rádio no final dos anos 50 e início dos anos 60, especialmente, com a formação do BBC’s Radiophonic Workshop e a primeira transmissão de *All That Fall*, em 1957.¹²

Por outro lado, o que também me cativou conceptualmente foi igual relevância que o trabalho vocal e o trabalho de corpo e de movimento do ator tinham para Beckett, como, aliás, Andrade, Vasconcellos e Master (2014) referem – “para Beckett, a atuação deveria ser focada no movimento correto e na musicalidade, livre da presença do ego [do ator]”.

As vozes em Beckett não devem ser apenas compreensíveis e separáveis umas das outras, como devem, também, refletir o vazio das personagens e chamar a atenção para o fato de que eles não são reais. Neste caso Andrade, Vasconcellos e Master, voltam a referir algo que foi importante definir em paralelo com a minha inspiração em Beckett:

“O tratamento dado por ele à atuação e às maneiras da elocução era fortemente ligado a uma noção musical e de composição plástica, de materialização do texto teatral, evidência de que estava mais preocupado com a maneira como aquilo seria construído no palco do que com seu significado.” (Andrade, Vasconcellos e Master, 2014:79)

¹⁰ Vasques, E. (2003). *O Que É Teatro*. Lisboa: Quimera;

¹¹ Beckett, Samuel. (2015). The Biography.com website. Retrieved 02:16, Jul 29, 2015, from <http://www.biography.com/people/samuel-beckett-9204239>;

¹² Gontarski, S. E. (2014). On Beckett: Essays and Criticism. *Volume 1 of Anthem Studies in Theatre and Performance*. Londres: Anthem Press

Desta forma, dada a relevância que Beckett atribuía a uma elocução (e a uma musicalidade) experimentalista e de composição plástica, comparável a outros experimentalistas seus contemporâneos, como John Cage, a sugestão do teatro beckettiano, apesar de ter sido, sobretudo, devido à premissa da obra AUGK, pareceu-me o caminho de inspiração mais adequado, dado o meu interesse em questões vocais e tecnológicas.

Apesar da inspiração em Beckett, e dado que o objetivo não era propor-me a fazer algo dentro da linguagem de teatro do absurdo, não queria forçar uma entoação distanciada da minha entoação normal em cena – afinal de contas, sendo a personificação de uma gravação que narrava uma parte da sua vida, queria testar as possibilidades de amplificação e de manipulação precisamente numa versão mais naturalista. A minha experimentação passava precisamente pela evidenciação da voz e do texto, através do *looping*, da ligação entre narração e música, das pausas (tão requeridas no trabalho de Beckett) e dos jogos rítmicos com *loops*.

Por exemplo, dentro da corporalidade, como explicarei melhor no Capítulo II, também não ambicionava ter ações contrárias ao que narrava. Desta forma, retive o cuidado com a vocalidade, o cuidado com a corporalidade, o cuidado com o tempo e a premissa que Beckett utilizava nas suas peças radiofónicas.

1.4.1. A ÚLTIMA GRAVAÇÃO DE KRAPP

A partir daí, a inspiração n'AUGK (1958)¹³, não foi difícil, pois as referências e o universo de um homem a ouvir as suas velhas memórias, por um lado, diziam-me muito e, por outro, despoletavam ideias cénicas que se ligavam com os objetivos práticos pretendidos.

Nesta obra, Beckett expôs o seu fascínio pela tecnologia de gravação de som, explorando as consequências figurativas de uma máquina que poderia, em certo sentido, capturar e fixar a expressão das vozes com precisão, assim como manipular o

¹³ Obra também sugerida pela Prof. Dra. Eugénia Vasques

volume da gravação, a sua paragem, arranque, rebobinar ou avançar. AUGK pareceu-me, então, o ponto de partida ideal para explorar os objectivos, visto que se trata de “diálogo” entre um personagem, Krapp, e uma gravação da sua voz. Do mesmo modo que, a determinada altura do processo, a premissa pareceu-me reunir as características ideais, por motivos técnicos e pessoais, para a realização do meu primeiro espectáculo.

As premissas de pesquisa vocal e tecnológica (presentes nas peças radiofónicas do autor) e a estrutura de AUGK, de alguém que recorda o passado ouvindo uma gravação de si mesmo, muito mais novo, a narrar eventos e pensamentos do passado, foi precisamente o que mais retirei.

CAPÍTULO II

1. O PROCESSO DE CRIAÇÃO EM #1 ADEUS AO AMOR

O processo de criação começou com um exemplar d'AUGK, um TC e uma necessidade de conhecer esta máquina, de a perceber e dominar. Primeiramente, quis descobrir as funções que me permitissem atingir os objetivos anteriormente expostos. Esta fase passaria por não só descobrir funcionalidades e aperfeiçoar uma execução limpa, como perceber também o que seria exequível para este projeto, dado que a minha função não seria apenas de ator/cantor, mas também de técnico de som, de modo a manipular em tempo real o *looping* enquanto executava o monólogo.

Algo que detetei de imediato foi que a amplificação permitia o uso e a exploração de outras vocalidades que eram ricas, tanto para voz cantada, desde o *vocal fry* a mudanças de registo vocal sem preocupação com uma grande colocação ou projeção, como para voz falada, onde a entoação naturalista ganhou muito pela audibilidade de suspiros, respirações, murmurares e sussurres. Quis de igual modo, pois encontrei essa premissa na dramaturgia do meu projeto, uma exploração cuidada no âmbito da narração, tirando partido da expressividade que a amplificação por si só pode conferir, dado que a voz, por ser amplificada, pode ser algo distanciado. Ao mesmo tempo, foi, também, preciso um cuidado com a dicção, por causa das consoantes mais explosivas, tal como com a projeção e com a distância com que mantinha o microfone da boca.

Depois, deu-se a exploração da funcionalidade do *looping* – a mais ambicionada para este projeto – como a vocalidade utilizada influenciava o efeito do *looping*, como a precisão do ritmo e/ou da frequência emitida, em determinado contexto, seriam (ou não) cruciais para o efeito desejado. Denotei imediatamente a qualidade musical inerente da repetição e foi, precisamente, essa musicalidade, esse jogo entre o texto repetido e o silêncio entre cada repetição, que me fizeram verificar que seria possível aplicar todas as referências que tinha ao objeto que tinha em mãos e que estava no caminho certo para a fluência que pretendia entre textos (verbal e musical).

Tratava-se de simplificar e de fazer um balanço acertado entre os momentos com *loop* e os momentos sem *loop* e de como seriam os momentos de *loop*. Enquanto haveria momentos em que, ao sobrepor frases cantadas, seria importante a precisão do ritmo, da afinação, assim como da projeção e distanciação do microfone, de forma a haver uma melhor mistura do som, noutros casos, um efeito mais caótico, brincando com a inteligibilidade do texto, também seria interessante para o projeto.

1.1. ESTRUTURAÇÃO DOS ELEMENTOS DE INSPIRAÇÃO

Ainda com objetivos gerais em mente, comecei a delinear formas de alcançar esse fortalecimento da voz e do texto verbal/musical, assim como a sua simbiose. Decidi, por isso, estruturar sub objetivos individuais que, na prática, funcionaram como “blocos” que explicarei melhor no ponto 3.1. – **blocos de *loops* de texto verbal, de texto musical e de fusão entre esses dois textos, assim como blocos de voz sem corpo e, ainda, um bloco sem qualquer efeito, privilegiando, por contraste, a pausa, e a diferença acústica entre o som amplificado e o som não amplificado.**

Com ideias a surgir à medida que escrevia, o conceito destes sub objetivos instalou-se paralelamente à escrita. Esta completou-se depois e as ideias foram de encontro a melhor servir o texto escrito. Curiosamente, não foi preciso forçar a inserção de nada. Tinha escolhido uma linguagem própria, que não punha em causa nada a nível dramático, o que me fez acreditar ainda mais na versatilidade dos recursos que me estava a propor explorar e que, fazendo um uso equilibrado, há de facto formas de inovar e solucionar o teatro de texto sem o tornar numa experiência semelhante à da *performance*.

1.2. A ESCRITA DO GUIÃO

No início não estava certo das palavras, não tinha pensado em escrever ou escrever tudo. À medida que fui improvisando, que fui ouvindo aquelas palavras que, quando acionava um botão do TC, ficavam a repetir ininterruptamente, e à medida

que imagens surgiam como soluções para questões cénicas e dramatúrgicas, fui-me apercebendo que gostaria de escrever por inteiro o guião deste projeto. A premissa seria a de AUGK, alguém num futuro a ouvir uma gravação passada – esse passado seria, tal como introduzi neste relatório, a personagem física em palco.

Escrevi, então, o meu relato de um agora, de alguém com 25 anos. Nessa altura em que se renovam fases, que se colocam questões acerca do passado e do futuro, em que eu, pessoalmente, realizo, ainda que num carácter experimental, algo tão pessoal como o meu primeiro espetáculo. Seria, então, contrariamente à premissa de Beckett, a minha primeira gravação – #1 – pois só fazia sentido que assim o fosse. *Adeus ao Amor* é exatamente a expressão que Beckett utiliza para fazer a primeira passagem do Krapp para a Gravação. Por motivos pessoais, essa expressão motivou a escrita e a premissa do meu texto, sendo assim a única referencia textual direta a AUGK.

Com a escrita do texto a avançar, assim como as improvisações com o TC, a forma de exposição no guião de tudo o que necessitava tornou-se evidente. Havia alguns elementos a destacar e secções, tanto para eu perceber, como para quem quer que fosse. Tinha de destacar as frases/expressões em *loop*, quando começariam, acabariam e recomeçariam, se é que recomeçariam. A organização que encontrei foi através das cores (do preto para texto amplificado; do vermelho para texto sem amplificação; do verde para texto em *loop*), das barras simples para uma interrupção do *loop* que não fosse definitiva (/) e das barras duplas para interrupções definitivas (//), estas últimas um pouco como a linguagem musical.

1.3. A COLABORAÇÃO COM RUBEN SAINTS

Feita e praticada toda a partitura vocal do projeto (que engloba todo o texto verbal e musical), assim como decididas outras ideias de encenação – o jogo entre o contraluz e a luz frontal, a poltrona giratória e os momentos com mais ou menos movimentação – chegou a fase final do projeto, de ensaios corridos e de limar os pormenores que fazem a diferença.

Aqui, a colaboração com Ruben Saints foi vital, pois encenarmo-nos a nós próprios é difícil e o olhar exterior foi importante para aprimorar e tornar fluída toda a parte estética relativa à minha corporalidade. Tinha decidido, pela inspiração no antiteatro de Beckett, nas suas peças radiofónicas e pela simplificação cénica (para dar mais protagonismo às experiências vocais e da palavra), que não me iria movimentar muito no espaço cénico. Iria estar, por isso, bastante tempo sentado e a explorar, dentro do possível, a movimentação na poltrona. Iria, contudo, interpretar desprovido das preocupações estéticas do antiteatro de Beckett.

Desta forma, o trabalho mais astucioso acabou por ser o da corporalidade para com o TC, tornar a máquina parte de mim, do monólogo e adquirir uma relação fluída, assumida e natural com a manipulação. Não foi nada fácil, no início do processo dizer algumas daquelas palavras, a expor um trabalho única e exclusivamente meu, da minha pesquisa artística, a alguém pela primeira vez. Foi, também por isso, importante ter alguém a acompanhar-me nessa fase final.

A ajuda na cenografia o *design* de luz foi, de igual modo, um incremento no nascimento do projeto. Criou-se a concepção de um cenário repleto de fios (sobre os quais ando num determinado bloco da peça), de fios que se sobrepõem tal como as camadas vocais da narração, no fundo, o cenário de uma gravação. No desenho de luz, mantendo a minha concepção do jogo contraluz/luz frontal, confiei por completo nas restantes sugestões do Ruben, que foi construindo à medida que os últimos ensaios no Estúdio de Teatro João Mota – o local de apresentação do projeto – decorriam. De referir que foi, também, o Ruben que fez a técnica de luz nas apresentações, estando, assim, assegurada toda a parte técnica do espetáculo, dado que eu estava encarregue da parte sonora, tendo apenas de acertar os volumes antes de começar o espetáculo.

2. #1 ADEUS AO AMOR – O ESPETÁCULO

#1 Adeus ao Amor nasceu, enfim, de todas as referências conceptuais descritas até agora, da obra de Beckett, AUGK, e do processo de improvisação com o TC, que, obviamente, acabou por influenciar não só a concepção, como a construção do espetáculo.

De toda a vontade em fazer um projeto nesses moldes, havia todo um desejo de escrever e expressar certas ideias. Assim, nasceu um texto sem pretensões, que combina com o espetáculo, também sem pretensões, que ambicionava. Apenas expressar palavras sinceras num contexto de experimentação pessoal e com uma preocupação dramática, musical e, inevitavelmente, tecnológica.

Não querendo abordar a polémica relação entre as denominações de *performance* e teatro, o meu interesse recaía, sobretudo, numa peça com base em texto dramático, música e tecnologia a servir a ligação entre ambos e a elevar as potencialidades na construção dramática, rítmica e vocal do espetáculo. Como contar uma história com estes recursos que, para além de úteis, podem ser tão associados a outra linguagem e podem ofuscar tanto o propósito dramático do teatro de texto, mais “convencional”.

2.1. ESTRUTURA DO ESPETÁCULO

1ª Parte: Futuro (contraluz); *loops* da “procura” da Gravação; “Viagem” (improviso vocal cantado); Poltrona gira para a frente do público;

2ª Parte: Gravação (luz frontal); Bloco dos “25 anos”, Bloco do “*tic tac*”, Bloco da “cacofonia”, Bloco do “sonho de Amor” e Bloco do “*somewhere over the rainbow*” com *loopings* (*loopings* de texto verbal, de texto musical e *loopings* como fusão de texto verbal e musical);

3ª Parte: Alternância entre Futuro (contraluz) e Gravação (luz frontal); Conclusão, mudança de perspectiva para futuro.

1ª PARTE

O início do espetáculo dá-se com uma poltrona em contraluz. A personagem, o Futuro, chega à poltrona, pega no gravador (o TC), e começa a procurar algo – nesse momento inicia-se o bloco de *loopings* com expressões e sons de quem está impaciente a procurar algo. Uma voz arejada e grave, que procura uma gravação antiga no meio de muitos registos. De repente, é feita uma interrupção nos *loops*, ele

encontrou algo – agora uma voz manipulada timbricamente pelo ator e por um efeito de harmonização canta um verso da música “*Wannabe*”, das Spice Girls – imediatamente os *loops* recomeçam. Um pouco depois, outra interrupção – desta vez um tom claro e jovial narra “O sol brilhava...” – e os *loops* da procura voltam. Agora o Futuro lembra-se que a primeira gravação tinha um nome e não apenas um número, lembra-se que a gravação de chama *Adeus ao Amor*, e antes de dizer o nome os *loops* param para dizer “Adeus ao Amor” sem qualquer som de fundo. Apaga os *loops* da “procura” da memória do TC.

De seguida, inicia-se o que a “Viagem”, o retroceder ao início daquela primeira gravação que a personagem Futuro queria ouvir. É um improviso vocal cantado em “uh” que começa com uma linha melódica que estabiliza numa nota sustentada (base do próximo *loop*) e logo a seguir se multiplica por outras vozes que se vão encontrando em uníssono, harmonia ou cânon. Aqui o tempo do *loop* é determinado pelo tempo da nota sustentada e deixada a opção ligada para se irem acrescentado as camadas desejadas. Depois de estabelecida uma massa sonora com 3 ou 4 vozes (não muito densa, para não se sobrepor à melodia principal) alguns apontamentos vocais com o efeito de *harmonizer* são feitos em segundo plano, afastando o microfone. Esta Viagem é a transição para a 2ª Parte da peça.

2ª PARTE

Esta 2ª Parte inicia com o bloco dos “25 anos”, um início que remete para a minha idade completada há pouco tempo “25 anos”. Este é, precisamente, o primeiro *loop* do bloco, o porquê da necessidade da personagem fazer a gravação – ter feito 25 anos e estar numa fase transitória, que o faz ter questões. Mais tarde, perto do fim deste bloco, outra expressão que entra em *loop* é o resumo do sentimento desses 25 anos – “cansado”. Este cansaço de crescer, constantemente, a sentir o prejuízo de uma criança interior. Uma criança a quem já se pediu que crescesse. E no momento em que diz “cresce!” carrega no botão para parar os *loops*. O bloco seguinte inicia-se.

O bloco do “*tic tac*” começa. “*Tic tac*”, pois logo no seu começo o tema da idade é convertido no tema do tempo, da sensação do tempo a passar. Essa sensação é materializada num *loop* em que, muito baixo, é entoado, praticamente sussurrado, *tic*

tac, de novo, mais ou menos durante metade do tempo de *loop* do TC. Logo de seguida, são juntas 3 camadas de *tic tac's* entoando em harmonia crescente. Este *loop* tem de ser muito bem organizado ritmicamente, desde o primeiro *tic tac* mais entoado. A solução para ficar sempre certo é começar-se, a fazer *tic tac* antes e carregar-se no botão para começar a gravar o *loop* quando se diz *tac* e terminar o *loop* da mesma forma. Desta forma, com a base certa, nas camadas seguintes basta deixar o *loop* correr, entoar no mesmo ritmo e ir harmonizando. Esta harmonia de *tic tac's* fica a repetir até a personagem dizer uma das suas motivações com aquela gravação – arriscar. Mas antes de dizer “arriscar”, semelhante ao efeito de transição para o nome da gravação, no final da 1ª Parte, o *loop* muda, se bem que desta vez não para totalmente, é feito *undo*. Esta opção elimina as camadas harmonizadas (feitas todas numa volta de *loop*), deixando apenas o primeiro *tic tac* mais aspirado. “O tempo não para” e faz-se a transição imediata para o bloco seguinte.

No bloco seguinte, o da “cacofonia”, o discurso continua calmo, mas a ganhar outro tom mais acelerado, sempre com o *tic tac* de fundo. Quando a Gravação começa a afirmar o quanto gosta de falar e que gosta tanto que “mal dá pelo tempo passar”, o *loop* é, novamente iniciado, e aí vai dizendo o texto, refletindo e falando a um ritmo alucinante, fazendo uma cacofonia de *loops*, uma cacofonia de pensamentos, uma cacofonia de conversas que gostava de ter com outros, mas tem apenas consigo, ou tem com outros e relembra-as agora, também. Quando conclui que possui o gravador não por não ter quem o oiça o suficiente, mas porque “desenvolveu uma teoria” de que se nos gravarmos, tornamo-nos um pouco importantes, aí, mais uma vez, é feito *undo* e o primeiro *tic tac*, continua em repetição. Apesar da mesma forma, o efeito é mais brusco, pois é uma massa sonora maior que desaparece de repente.

O *tic tac* continua até à canção e durante a mesma. Antes da canção uma nota sustentada é gravada no tempo total do *loop* atual – apenas estes dois elementos serão o acompanhamento Levanta-se e canta para gravar a sua voz jovem e poder ouvi-la “quando for mais velho”. O excerto que canta é do tema *Mon Essentiel*, de Emmanuel Moire. Canta uma versão mais despida que a original, mais lenta, sempre com uma colocação misturada e sem grandes virtuosismos. No final do excerto faz *loop* do último verso, “*Si tu veux qu'on s'apprenne*”, harmonizando-o sem fazer *loops*, simplesmente ir cantando por cima. De repente faz stop (não eliminando os *loops* da

memória do TC). Inicia o próximo bloco a falar de “Amor.” Quando diz que no meio da sua “vontade clara em acreditar no amor (no amor clichê, quem sabe) escondem-se outras questões”, os *loops* são retomados, e volta a harmonizar por cima do verso anteriormente citado, enquanto se senta na poltrona e se ajeita. Quando se senta, os *loops* param e são eliminados da memória do TC. O próximo bloco, o bloco do “sonho de Amor”, é um bloco mais pausado e silencioso. Depois de algum tempo com dinâmica sonora, este bloco, que é um momento dramático importante e sereno, é enaltecido precisamente por primar pela quietude sonora nem sempre presente anteriormente. No final desse momento descritivo que é o do sonho, quando a personagem fala do silêncio que estava a experienciar, é feita uma longa pausa. Nessa pausa, a luz muda para contraluz, vendo-se o recorte do Futuro a recordar, em silêncio, o mesmo silêncio que a Gravação descrevia. A luz muda de novo e o texto segue, para a reflexão sobre o sonho.

Na sequência seguinte, a personagem tira o microfone enquanto reflete – é feito o jogo da diferença da sensação acústica entre a voz amplificada e a voz de cena não amplificada, mais projetada. Nessa sequência, ele anda pelo espaço, pelos fios que o rodeiam. Nota para o momento em que se enaltece a frase “Porque é que o plano não pode ser simplesmente ficarmos juntos?”, pois, esta, a meio do excerto de texto dito sem microfone, é amplificada. O microfone volta, definitivamente, a ser utilizado na frase em que a personagem conclui o porquê daquelas questões que atormentaram as suas ações no sonho – o medo.

Posteriormente, e para terminar esta 2ª Parte, vem o bloco do “*somewhere over the rainbow*”. O clímax deste bloco é quando o último verso do tema que dá nome ao bloco, “*If happy little blue birds fly beyond the rainbow, why, oh why, can't I?*”, é introduzido no meio do texto que vai originar a viragem deste monólogo. O texto que, na sequência do tema do medo, usa metáforas e cria imagens para explicar esse medo, até dizer realmente as verdadeiras questões que atormentam a personagem. O *loop* é criado com o tempo máximo que o TC permite (15 segundos) e é gravado parceladamente, ou seja, primeiro grava-se uma parte, mas o restante tempo tem de se manter parte do *loop* para mais tarde se gravar por cima o restante verso, de forma, a que, quando o tempo acabar, o verso esteja a dar em *loop* como se tivesse sido gravado de seguida. Por isso, da primeira vez que se grava, a personagem canta “*If*

happy little blue birds fly” e o resto do tempo grava silêncio, enquanto preenche cenicamente o tempo senta-se na poltrona. Das restantes vezes pode-se gravar a parcela do verso, carregar no botão de *loop*, e aproveitar o silêncio (ou mesmo dizer por cima do *loop* que há-de recomeçar com o verso) para dizer o texto. Este bloco, e a 2ª parte, terminam quando, depois da Gravação fazer a última pergunta “É possível que, mesmo sendo o amor da nossa vida, a gente sofra?”, esta canta “*Can’t I?*”. Completo o verso, o *loop* é parado, a personagem constata que “não era suposto” e levanta-se. Este encadeamento vai acumulando uma tensão que vai fazer, com a frase anterior, a ponte para a última parte do espetáculo.

3ª PARTE

Esta última parte começa com alternância contraluz e luz frontal, ou seja, entre Futuro e Gravação. Uma parte de viragem no texto em que a personagem constata que pensando muito e questionando muito, só sofre. O Futuro marca esse momento de viragem sussurrando, antecipadamente, o que a Gravação vai dizer.

A Gravação começa a entender os passos que tem de tentar seguir nesta nova fase da sua vida. Os pilares para “educar a mente” vão ser, “Objectivos em vez de obstáculos, presente realização em vez da preocupação, voo e não queda”, e vão ser, à vez, gravados em *loop*. Mais em cânon, mais sobrepostos e evidenciados pela entoação, as 3 devem ser bem perceptíveis. Daí até a personagem se aperceber que está, de novo, a pensar demais é um passo e interrompe os *loops* e constata que se irá focar “só no amor”. E é precisamente esta última frase que irá ser o último *loop* e concluir o monólogo. Mantendo-se em *loop* até a Gravação terminar de falar e ficar completamente em blackout.

2.2. A VOZ EM #1 ADEUS AO AMOR

As vozes, a real e a irreal (a amplificada), foram, como já foi explicado e descrito, os elementos mais trabalhados deste projeto. O cuidado que o ator/cantor tem de ter para que o efeito da voz irreal ser o pretendido, é diferente daquele que

tem de fazer sem qualquer amplificação, mas é crucial para a homogeneidade e fluidez sonora que se pretendem num projeto como este, em que se ambicionam juntar várias camadas sonoras gravadas separadamente, tendo de gerir a emissão vocal com a manipulação e programação da máquina.

Senti, assim, a necessidade de esquematizar alguns pontos como sub objetivos do trabalho da vocalidade, inerentemente ligado a questões tecnológicas, de forma a: em primeiro lugar, se ter a sensação acústica, a experiência sonora que pretendia com este projeto, sem perder os textos (o verbal e o musical), mas pelo contrário ganhar mais deles, assim como da qualidade da voz do ator/cantor; e em segundo lugar, tirar o maior partido da versatilidade dos efeitos tecnológicos abordados, tendo como base algumas estratégias de utilização do *looping* e das restantes inspirações expostas no Capítulo I.

2.2.1. A VOZ SEM CORPO E O LOOPING

Tendo sido das primeiras inspirações, após a decisão para a premissa do projeto, a primeira visão para o efeito da voz sem corpo foi a levada avante – o Futuro não ser visto, mas feito em contraluz, sentado numa poltrona. O efeito de harmonização foi, primeiramente, pensado como efeito de sintetização da voz falada e cantada, mas acabou por ser utilizado apenas uma vez na peça inteira – no primeiro bloco do Futuro, no pequeno momento em que canta “*if you wanna be my lover*”, quando este procura a gravação “#1 Adeus ao Amor” e, põe a dar outra por engano. Isto, porque o efeito interferia com a dicção e o sistema de som disponível fazia uma pequena distorção. Assim sendo, a inteligibilidade foi privilegiada, e a voz sem corpo do Futuro era manipulada timbricamente por mim mesmo, que fazia uma voz mais afectada, sussurrada e pausada.

Neste caso a voz sem corpo, em conjunto com o contraluz, são, um pouco à semelhança do Feiticeiro n’O *Feiticeiro de Oz*, mais que um efeito, mas uma parte integrante das características da personagem. A associação da voz sem corpo ao *looping*, só penso que enfatize mais a as qualidades da voz, que faça com que a percepção fique muito mais alerta. Ao mesmo tempo, a inteligibilidade, se for um

objetivo, tem de ser clara desde o início, caso contrário a atenção pode ficar centrada unicamente na estética sonora.

2.2.2. O LOOPING NO TEXTO VERBAL

No que diz respeito ao uso do *looping*, exclusivamente, no texto verbal, este vem enaltecer certas partes do texto, estruturando as suas ideias (daí a minha organização por “blocos”). Para estes funcionarem, tinha de ter atenção ao volume com que gravava o *loop*, à clareza com que gravava, assim como ao tempo que deixava (ou não) após a expressão/frase gravada, de forma a gerir ritmicamente a narração em diálogo com o *loop*.

No #1 *Adeus ao Amor* existem três blocos de *looping* apenas em texto verbal – o bloco dos “25 anos”, o bloco da “cacofonia” e a 3ª Parte.

O uso no bloco dos “25 anos” e na 3ª parte é semelhante a nível de execução e estética, mas dramaturgicamente são diferentes. Enquanto no blocos “dos 25 anos” as expressões em *loop*, “25 anos” e “cansado”, são, antes de mais, bastante espaçadas entre si, o que faz com que o texto dito seja, primeiramente, um diálogo com os “25 anos” que repetem em plano de fundo e, mais tarde, entre o *loop* “25 anos, cansado” que se gera. Esses *loops* são como marcos no pensamento que perseguem esse bloco de texto e que, inevitavelmente, ampliam os sentidos do texto, pelas características já expostas da repetição, mas também por estarem encadeadas com mais texto e criarem esse diálogo.

Na 3ª Parte é diferente, as frases “Objectivos em vez de obstáculos, presente realização em vez da preocupação, voo e não queda” são informações basilares e, apesar de gravadas em ações separadas, são encadeadas umas a seguir às outras. Ficam em *loop*, mas sem interação com texto dito paralelamente, elas têm uma função com mais relevo, até serem interrompidas e substituídas pelo último *loop*, “Só no amor”, que se mantém sozinho, pelos mesmos motivos, até a peça acabar.

Em ambos os blocos anteriores a intenção era evidenciar, estruturar e fazer com que a palavra escolhida, através da repetição ganhasse outro sentido. Fazer com

que “*a phrase that sounded arbitrary the first time might come to sound purposefully shaped and communicative the second*”, como disse Margulis (2014).

O bloco da “cacofonia” fala por si mesmo. O efeito cacofónico é o de densificar aquela porção de texto que fala do que o que a personagem pensa, do que os outros pensam (erradamente ou não) dele, das expectativas que este tem, dos gostos que tem, e, no fundo, a criar aquilo que existe, um pouco na mente de cada um quando os pensamentos fluem furiosamente e criamos uma conversa connosco mesmos. Este efeito pretende, também, criar um clímax sonoro para que, com a quebra que este irá ter, o bloco seguinte ganhe com quietude instalada.

2.2.3. O LOOPING NO TEXTO MUSICAL

“The simple act of repetition can serve as a quasi-magical agent of musicalisation.” (Margulis, 2014)

A relação do texto musical com a repetição – já por si inerente ao *looping*, e que, como afirma Elizabeth Hellmuth Margulis, já possui características musicais – tem uma fluidez, aparentemente, mais natural. Por outro lado, historicamente, como já contextualizei no Capítulo I, não é uma junção que cause estranheza, pois há no campo da música muitas mais utilizações do *looping* ao vivo.

Quer seja através de notas de base sustentadas, quer seja bases mais rítmicas, de linhas melódicas, pequenas harmonizações, tudo sugere algo musical, a questão era ver o que servia os momentos musicais que tinha e o contraste que seria para com o restante espetáculo.

Os momentos de *looping*, exclusivamente, em texto musical foram, o improviso vocal cantado da “Viagem” e o excerto da canção *Mon Essentiel*, cantada na transição para o bloco do “sonho de Amor” e o uso foi, de novo diferenciado. De referir, que os momentos somente musicais eram momento de transição de blocos.

Enquanto na “Viagem” queria algo mais denso, mas, ainda assim, etéreo, na canção queria algo muito mais despido e que passasse despercebido – a nota sustentada, foi então a solução perfeita, o único recurso que utilizei, mas que, ainda

assim, dava a base e o preenchimento certo. Na “Viagem” acabei por utilizar mais opções do *looping* – a nota sustentada, uma frase melódica principal, variações dessa frase em cânon ou a criar momentos de harmonia, foi o que constituiu esse, outro, momento de transição.

2.2.4. O LOOPING COMO FUSÃO DE TEXTO VERBAL E TEXTO MUSICAL

Este era dos pontos que tinha mais interesse em abordar com este projeto e aquele que englobava a totalidade do espetáculo, daí ter pensado que seria dos pontos mais difíceis. Contudo, com o simples explorar do equipamento e com algumas “brincadeiras”, comecei a aperceber-me que, se calhar não – se calhar pela qualidade, naquele contexto, me parecia nova. Esta experimentação tinha a ver com a relação global de todos os blocos que organizei, não apenas com blocos individuais, dado que a junção das diferentes abordagens do *looping* na dramaturgia é que permitia que tudo fluísse – o texto verbal e o musical.

A possibilidade de se ouvir ininterruptamente algo cria, por si só, muitas possibilidades. A repetição é algo com efeitos naturalmente tão ricos na percepção do Homem, que os seus efeitos se correlacionavam com tudo o que pretendia fazer, sendo este um trabalho de monólogo. Foi o que verifiquei ao começar a improvisar com o TC. Ao escolher expressões ou frases que parecessem chave para algum momento do texto, o *loop* dessas expressões ou frases, por si só, carregava uma musicalidade que se instalava quase que de imediato – “repetition is so powerfully linked with musicality that its application can dramatically transform apparently non-musical materials into song.” (Margulis, 2014)

O *loop*, relativamente ao seu *modus operandi*, faz parar o fluxo de texto, invertendo-o sobre si mesmo. Isto interessava-me tanto pelas questões de evidenciação do texto repetido, supracitadas por Margulis no ponto 3.2.1., como pelas características musicais inerentes à repetição já citadas, e que, de alguma forma,

transformam os aspectos semânticos em aspectos de ritmo e de movimento, ou em aspectos do som em si.¹⁴

Acredito, então, após as experimentações, que a forma de incorporar recursos tecnológicos, associados a uma linguagem contemporânea, numa linguagem convencional, será esses recursos não se sobreporem à linguagem e, mais que isso, respeitarem as regras dessa linguagem convencional. Neste caso, penso que algumas chaves basilares seriam o ritmo, a musicalidade, o cuidado com a experimentação – com o excesso de informação sonora – o cuidado com a execução vocal e a relação com o microfone, dadas as condições técnicas já explicadas, e, claro, o estilo da interpretação.

A sobreposição de camadas constituiu-se o elemento primordial de ligação entre texto verbal e texto musical. A repetição, por si mesma, como já foi dito, abarca uma musicalidade tão própria que a sua sobreposição e/ou diálogo estabelecido com o *loop* foi o grande elemento deste projeto, tendo, ainda assim, o cuidado para não ser algo extremamente mecânico, com ênfase tecnológico, mas sim um elemento fluido, fundido com a dramaturgia. A sobreposição de camadas, a criação de textos polifônicos, através bases sonoras de texto verbal e/ou musical, mais curtos ou mais longos, mais rítmicos ou mais lineares, permite jogos dramáticos diversos com leituras interessantes por parte do público.

“As Hume and Deleuze describe, the loops may look identical but we as viewers do not remain the same and each time we watch the loop, a combination of expectation and memory reframes what we see and we thus gain deeper awareness as the engagement with the work goes on. The repetition creates a revelation and transformation of experience.” (Fildes, 2006:2)

Os *loopings* de fusão utilizados de forma mais direta em *#1 Adeus ao Amor* estão presentes nos blocos do “*tic tac*” e do “*somehwhere over the rainbow*”, ambos com qualidades diferentes.

¹⁴ Lang, B. (2002). *Loop aesthetics Darmstadt 2002*. Alemanha: Bernhard Lang

No bloco do “*tic tac*”, o primeiro *tic tac* tem uma cadência, mas é totalmente aspirado. Ganha função de ambiência quando a personagem fala de seguida. Quando, depois, é feita a pequena melodia harmonizada, por cima do primeiro *tic tac*, respeitando a sua cadência, esse *looping* musical fica como ambiência para o texto que se segue, “Dizem que temos tempo. Temos tempo até o tempo passar, não se pode relaxar. E, por isso, decidi fazer algo! Algo que raramente senti que fiz verdadeiramente a 100%...”. Esse *loop* dá-lhe carga e quase que parece que estabelece diálogo quando, no fim desse parágrafo, a porção harmonizada desaparece e fica o *tic tac* sussurrado. A densidade musical consegue dar densidade ao momento do texto verbal, mas diminuir-se a densidade musical de seguida consegue dar ênfase textual – neste caso, a expressão enfatizada era “Arriscar”.

O bloco do “*somewhere over the rainbow*” é na sua totalidade um diálogo estabelecido entre as perguntas feitas pela personagem e cada parte do verso “*If happy little blue birds/ fly beyond the rainbow/ why/ oh why/ can't I?*” que vai entrando. Cada parte fica em *loop* e vai-se relacionando com a pergunta feita verbalmente, de seguida, pela personagem entre o tempo de entrar a parte do verso seguinte. É como montar um puzzle com peças, aparentemente, de qualidade diferente, mas que vão resultar numa peça una.

Esta fusão mais direta foi feita, de igual modo, através de duas pequenas transições – nas transições para canção *Mon Essentiel* e para bloco do “sonho de Amor”. Na transição para o tema cantado, o bloco precedente é o da “cacofonia”, composto apenas por texto verbal e com o *tic tic* sussurrado feito no início da 2ª Parte. Depois de instalada a cacofonia esta é, de um gesto, retirada e fica o *tic tac* sussurrado. Este *tic tac*, falado, que acompanhou dois blocos do monólogo, vai fazer a ligação para outro momento, agora musical. A sua leitura é simples, “o tempo não para”, e a sua materialização suaviza aquele que seria um buraco entre um momento de texto verbal e texto musical, como tantas vezes acontece, por mais pequeno que seja. Na transição imediatamente a seguir, da canção para a descrição do “sonho de Amor”. Desta vez o recurso foi parecido, mas inverso. Foi feito o *loop* do verso “*Si tu veux qu'on s'apprenne*”, e foi harmonizado, até interromper o *loop*. Em silêncio, o texto começa, e na transição para o começo da temática do sonho, quando há a movimentação na poltrona, o *loop* volta e o ator volta a harmonizar por cima do *loop*,

voltando a ser interrompido no seguimento do discurso. Aqui, não se manteve o *loop* musical quando se começou o texto verbal, não por ser musical, mas por ter texto. Achei que, pelo facto de ter texto iria tirar força ao texto que se seguia “Amor. No meio da minha vontade clara em acreditar no amor (no amor cliché, quem sabe) escondem-se outras questões.” Caso contrário, funcionaria da mesma forma que o *tic tac* falado funcionou para transitar para a canção.

2.2.5. A PAUSA DEPOIS DO CAOS

“Silence carries cultural, social, political and personal connotations.” (Essert, 2013:4)

O elemento final, mas não menos importante, relativo às questões sonoras deste projeto. Um elemento que parece isolado, mas que, em primeiro lugar, se conjuga diretamente com o trabalho de Beckett, que serviu de inspiração e, também, com todos os outros elementos, pois afecta e é afectado, com a mesma facilidade. Afecta e é afectado pela narração por si só, assim como pela interveniência dos elementos de amplificação e de *looping* envolvidos.

A pausa vive tanto da sua execução como da sua introdução. Uma pausa não é a mesma se articulada depois de um bloco de *loops*: é potenciada, dependendo do que o precede. O silêncio pode ser mais denso de uma forma mais imediata – “But does silence have dimensions of colour or timbre? If it does, it is probably affected by the timbre of the sound just before or after.” (Essert, 2013:3) Ao mesmo tempo, a palavra e o som também são potenciados pelo silêncio que se instala. Como refere Maria Margarida C.P. Costa Pinto (2006), em relação ao silêncio na obra de Beckett, “Uma das hipóteses passa por se assumir que os momentos de silêncio reforçam o significado das próprias palavras, permitindo-lhes ressoar no espaço em branco da pausa.”

O jogo era entre esses quatro pontos, de forma a evidenciar, progressivamente, e de formas diversas, a voz e o texto (o verbal e o musical). Era o jogo entre o som, a palavra e o silêncio, de forma a mexer com a percepção do público e a sua atenção.

Onde melhor evidenciei esse jogo, e, principalmente, a pausa como contraste, foi exatamente depois do grande momento introdutório do monólogo, no bloco do “sonho de Amor”.

Neste bloco há uma descrição do sonho que pretende ser muito imagética. Esse carácter é dado pela interpretação, sim, mas pela pausa que esta deve acarretar. Mais que isso, esta pausa será, por si só, potenciada pelo facto da peça ter tido outro ritmo até então e pelo facto de ter sido acompanhada de uma componente sonora mais incidente.

Ou seja, tudo o que foi feito anteriormente não foi, exclusivamente, para testar os recursos do *looping* com o texto verbal ou musical ou como transição, em diálogo direto ou não, era para avaliar como eram os seus efeitos posteriores a esse momento, como afectavam o que vinha depois. Dadas as experiências e dramaturgia feita, considero que o momento em que o texto é realmente dito da forma mais convencional, mais despida, que o momento em que é feita a grande pausa da peça (quando há a mudança para contraluz, depois de “o silêncio...”) ganha pelos momentos auditivamente mais ricos que o precederam.

2.3. O CORPO EM #1 ADEUS AO AMOR

O corpo em *#1 Adeus Ao Amor* é o último ponto descritivo deste capítulo, porque foi, de igual modo, o último ponto a ser mais trabalhado. Não pela falta de importância que lhe tenha atribuído, mas porque era importante ter a “partitura” vocal toda elaborada e o conhecimento de como funcionava por completo o TC – curiosamente à semelhança do trabalho musical, é necessário ter as partituras para se executar com maior precisão.

Contudo, ao iniciar o período de ensaios corridos, uma das preocupações que me atingiu, foi a de ter feito um espetáculo demasiado vocal e não com o cuidado visual/corporal suficiente. Foi a batalha seguinte e aquela que contou com a ajuda do Ruben Saints. Como olhar exterior, o Ruben alertou-me para pormenores que, por ter estado tantos meses em processo, a ensaiar sozinho com a máquina e, na maior parte

das vezes, com uma preocupação mais sonora que corporal, já não dava conta. Refiro-me a mim, isoladamente – à forma como me sentava, como me levantava – mas, sobretudo, à forma como a tensão de manipular a máquina influenciava a restante corporalidade. A forma como segurava no TC, no microfone, como me deslocava com ele, como mantinha o foco (ou não) durante as manipulações. Foram tudo questões que tive de trabalhar, não por não ter pensado nelas antes, mas por não me ter debruçado, efetivamente, e não ter tido sempre um olhar externo que me alertasse para isso.

A relação *performer/máquina* foi, então, aquela que deu luta, mas seguiu as mesmas diretrizes que o restante movimento – a naturalidade. A relação com o TC, o microfone e até os cabos, caso tivesse que me desviar deles ou desviá-los do caminho, pressupunha-se serena e fluída, afinal de contas, não só era uma manipulação assumida, como todos eram elementos integrantes da dramaturgia.

Pretendia-se que todo o movimento fosse minimalista e cuidado. Se eu iria estar centrado, sentado, durante muito tempo, e a trabalhar bastante sobre a dinâmica da palavra e do som, o movimento tinha de acompanhar essa dinâmica – que foi tida, precisamente, como calma e fluída.

CONCLUSÃO

Em síntese, eis o balanço das referências que motivaram a elaboração deste projeto, dos seus pontos mais importantes e as respectivas conclusões.

No Capítulo I, ao abordar a história do Teatro Música contemporâneo denoto um forte investimento na prática da pesquisa vocal, mas que, ainda assim, retirando os exemplos da ópera e do teatro musical, têm uma componente dramaturgica muito mais performativa e com outro tipo de preocupações cênicas e sonoras, que não eram o meu objetivo. A minha proposta era mais relacionada com a potenciação vocal e a potenciação textual (fosse texto verbal ou musical) num contexto de teatro da palavra. Esta pesquisa, associada à pesquisa de utilizações do *looping*, fez-me crer, não que estivesse a criar algo inovador, mas que estivesse, realmente, a apresentar soluções válidas para a prática teatral e que não são, sequer, muitas vezes consideradas, ou pela natureza estética dos projetos, ou pelo desconhecimento de tais práticas. Este interesse advém do interesse pela voz, por um percurso ligado a diferentes áreas artísticas, pela vontade de criar algo e, claro, pelo vínculo a um país em que as produções teatrais são muitas vezes condicionadas pela falta de meios e as soluções com pequenos elencos por vezes se esgotam.

No que diz respeito à escolha do TC, como abordei no ponto 1.2.2., esta apresentou as suas limitações ao projeto. Na verdade, dadas as possibilidades financeiras, nunca iria fazer exatamente o que tinha pensado e, nesse aspeto, qualquer aquisição apresentaria as suas limitações. Apesar da manipulação ao vivo ter sido feita por mim e ter abarcado um trabalho de coordenação e interpretação enriquecedor, foi diferente do que se possuísse mais recursos para ter, pelo menos, mais TCs, *head sets* ou alguém para fazer essa manipulação. Apenas isto, estabeleceria fusões de camadas de *loops* mais suaves, sem que o ator/cantor tivesse de fazer alterações volúmicas ou tímbricas na emissão vocal, e poderia ainda permitir jogar com outra técnica de som, podendo-se, por exemplo alterar a estereofonia de algumas camadas, fazendo com a experiência acústica estimulasse, ainda mais, a percepção do público.

A voz sem corpo, uma das inspirações iniciais que tive há precisamente um

ano quando descobri a tese e os artigos de Peter Verstraete, foi algo que quis imediatamente associar ao meu projeto. A forma de expor as qualidades vocais do intérprete e de limitar a atenção do público ao aspecto vocal pareceram-me interessantes de diversas formas. Sendo o meu trabalho de Teatro Música e o meu percurso artístico marcado por preocupações vocais, pareceu-me um aspeto a ter em conta na abordagem do meu projeto e que, definido o enfoque no trabalho de *looping*, só fez ainda mais sentido pelas possibilidades cénicas e vocais envolvidas. Correlacionou-se muito bem com a solução do Futuro na peça, onde não se via o corpo (o pretendido) e onde, pelo menos na 1ª Parte, duas qualidades vocais e técnicas eram usadas (sempre em parceria com o efeito de *looping*) – a voz falada, timbricamente alterada, mais grave e rouca, e a voz cantada.

Toda a referência beckettiana, desde as inspirações meramente conceptuais, até aquelas que se materializaram – as diretamente relacionadas com AUGK – foram tudo aquilo que procurava para este projeto. Uma premissa que me estimulasse a desenvolver algo tão pessoal como o meu primeiro espetáculo e que, *à priori*, não se apresentasse como algo muito pretensioso. Não tinha receio do número de personagens ou de nada em particular, pois achei sempre que a minha experiência poderia encaixar e enriquecer qualquer tipo de projeto, mas porque era, precisamente, o primeiro espetáculo em que me iria aventurar nestas experimentações. De referir que este olhar sobre a obra de Beckett me inspirou tanto que me estimulou a ir mais longe e a escrever. O texto e os personagens – especialmente a Gravação – são autobiográficos, mas, claro, uma extensão de mim e de acontecimentos.

O processo de trabalho, como todos os processos, teve momentos de alguma angústia ao nível da direção do texto, da direção da experimentação, da sua pertinência. No entanto, o conhecimento ao nível da tecnologia de som que me permitiu usar os efeitos pretendidos, e da relação da vocalidade e da narração com esses mesmos efeitos, foi muito gratificante. O trabalho com o Ruben Saints, foi, mais uma vez – pois não foi a primeira vez que trabalhámos juntos – uma oportunidade de enriquecimento e aperfeiçoamento artístico e, claro, uma ajuda preciosa para este projeto. Descobri mais da minha voz, descobri-me mais como ator, como cantor, como artista, e isso não tem preço.

Algo estabelecido e que me ajudou muito, tanto na estruturação e na dramaturgia do meu projeto, como na elaboração deste relatório, foi a definição dos sub temas/sub objetivos a incorporar no projeto: o *looping* em texto verbal, o *looping* em texto musical e o *looping* como fusão entre esses dois textos, assim como a voz sem corpo associada ao *looping* e a gestão e efeitos da pausa num projeto desta natureza. Nestes tópicos as preocupações eram semelhantes – potenciar a voz e a palavra. Ainda assim, existiram algumas preocupações técnicas inerentes a cada tópico:

- Nos *loops* de texto verbal, a preocupação era a inteligibilidade e o ritmo. Para isso, tinha que ter atenção ao volume, à clareza de gravação do *loop* e ao tempo que deixava entre a expressão gravada e o fim do *loop*. Foi uma surpresa perceber as soluções que estavam na relação do *loop* com o texto verbal, pois não pensei que pudessem ser tantas. Não imaginava na prática a renovação que existe com a repetição e, principalmente, quando esta existe paralelamente a outro texto. A possibilidade de significações que abarca, foi das maiores surpresas com as experimentações que este projeto exigiu e apresentou;

- Nos *loops* de texto musical algumas preocupações eram semelhantes – a preocupação com o silêncio depois dito/cantado, era a mesma e pelos mesmo motivos rítmicos - o tempo de início de *loop* e de fim eram uma preocupação eram uma preocupação maior nos *loops* de voz cantada porque esta tem uma cadência diferente, então o tempo do canto tinha de ser bem gerido, principalmente no bloco “*somehwere over the rainbow*”, porque o tempo de *loop* era limitado (15 seg.), tinha de ter o tempo controlado para juntar todas as partes do verso e como há muitas formas de se sentir a música, principalmente uma música na sua cadência final, como era o caso, era um factor em ter a atenção. Também aqui, nos *loops* de texto musical, a inteligibilidade e o controlo da vocalidade para não ser extremamente presente, eram uma preocupação, tal como nos *loops* de texto verbal, para não implicar o aumento de volume quando falasse/cantasse por cima do *loop*. Aliás, esta característica era mais presente nos *loops* musicais, em que tinha de fazer notas sustentadas (“Viagem”, *Mon Essentiel*), melodias base (“Viagem”, *Mon Essentiel* e *Somehwere Over the Rainbow*) e harmonias em que o ritmo do texto musical era mais preciso (“*tic tac*”);

- A fusão foi feita mais naturalmente do que imaginava. Queria apenas que

houvesse um momento em que se prolongasse um *looping* mais falado para um momento musical e vice-versa, para verificar se enriqueciam as transições, tal como a fluidez e união de ambos os textos, ou não. Achei que sim, que tornava tudo mais uno. Refiro-me, tanto às transições (do bloco da “cacofonia” para a canção *Mon Essentiel* e da canção para a narração do “sonho de Amor”) como aos blocos em que as linguagens foram misturadas (nos blocos do “*tic tac*” e do “*somewhere over the rainbow*”). Como constatei no ponto 3.2.5. em relação à pausa e o seu efeito, também na fusão se aplica a natural influência da linguagem do *looping* e da relação isolada deste efeito no texto verbal e no texto musical, com o estabelecimento de uma estética que facilmente funde ambos os mundos, do teatro e da música, porque a repetição é inerente a uma noção de musicalidade;

- A influência anterior, afecta, por oposição a pausa. Esta ganha mais força, assim como o texto que sucede ou é acompanhado do momento de pausa, quando há uma paragem desta linguagem envolvida num sistema de repetição. Esse foi a principal conclusão quando trabalhei a pausa por oposição, naquele que era dos meus momentos favoritos do texto e que, por isso, evidenciei, precisamente, pelo contraste da limpeza do som e da sua cadência mais pausada;

A corporalidade foi outro aspeto que me surpreendeu pela relação com a manipulação vocal e a fisicalidade a cuidar com o TC. Não que pensei que fosse fácil, este tipo de trabalho que envolve a gestão da voz, a sua manipulação e a movimentação corporal, acarretam um trabalho redobrado. Ainda assim, debruçar-me nesse trabalho, nessa construção, que já foi posterior à construção da partitura vocal, foi um ponto que me enriqueceu muito. Claro que, com outros meios técnicos e humanos, sem ser necessária a manipulação por parte do *performer* em palco, o cuidado seria outro, no entanto, isso fez parte das condições da experimentação, da estrutura e do desafio deste projeto.

Foi um projeto pessoal, com palavras e melodias pessoais, com ambições pessoais de fazer investigação no âmbito da voz, da música, da tecnologia e do teatro e chegar a um produto que não primasse pelo pretensiosismo, mas que unisse universos pelas qualidades e pela simplicidade que todos têm, cumprindo os propósitos de utilizar o *looping* como elemento de ligação dramaturgico-musical, potenciando a voz do ator/cantor e o texto verbal e o texto musical numa linguagem

una, mostrando, ainda, a versatilidade dos efeitos e recursos utilizados como opções não só para o Teatro Música, mas para o Teatro em geral.

Verifico, por fim, que o intuito com que me candidatei a este mestrado, se manteve ao longo de toda a minha formação na Escola Superior de Teatro e Cinema, materializando-se neste projeto artístico final. Acredito que o produto final não culminou num virtuosismo vocal ou tecnológico despropositado e excessivo, mas em algo que combinava com a proposta dramaturgica, criando diálogo e harmonia, de uma forma equilibrada, mostrando a utilidade e versatilidade dos recursos tecnológicos no âmbito teatral. É principalmente advinda dessa sensação de que algo funcionou e que tem condições para crescer, que a vontade de repetir o espetáculo, de evoluir com ele, de o levar novos públicos e dar a conhecer o trabalho elaborado, surge. À semelhança das últimas palavras de *#1 Adeus ao Amor*, fica a promessa de que o espetáculo, não só ganhará asas maiores, como dita o início de uma era pessoal em que ambição pelo crescimento e desenvolvimento artístico continuará a ditar o percurso profissional.

BIBLIOGRAFIA

- Andrade, M. F. A., Vasconcellos, C. M., & Master, S. (2014). Sonoridades beckettianas: reflexões sobre a voz e a fala no teatro de Samuel Beckett. *Urdimento*, v.1, n.22 (77-88);
- Biography. (2015). *Samuel Beckett*. Consultado a 29 de Julho, 2015 em <http://www.biography.com/people/samuel-beckett-9204239>;
- Connor, S. (2005). *Ears Have Walls: On Hearing Art*. Lecture in the series *Bodily Knowledges: Challenging Ocularcentricity*, Tate Modern, 21 Feb. 2003. *FO(A)RM* 4, Topography, 48-57;
- Corisco, V. L. (1996). *On The Air: voz, som e música na dramaturgia radiofónica e televisiva de Samuel Beckett*. Tese de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal;
- Deleuze, G. & Patton, P. (Trad.) (1994). *Difference and Repetition*. Londres: The Athlone Press;
- Duffell, Daniel (2005). *Making Music with Samples: Tips, Techniques, and 600+ Ready-to-Use Samples*. San Francisco: Backbeat;
- Essert, R. (2013). Why silence?. In *International Symposium on Room Acoustics*, 9th – 11th June 2013. Toronto, Canada;
- Fildes, S. (2006). *Repetition, revelation and transformation, the loop in video dance structure*. Investigação para a School of Media Arts and Imaging, Universidade de Dundee, Escócia;
- Garza Stephen. (2009). *Live Looping: The History And The Practice*. Consultado a 26 de Agosto, 2015 em <http://computermusic2008.wikidot.com/live-looping:history-and-the-practice>;
- Gontarski, S. E. (2014). On Beckett: Essays and Criticism. *Volume 1 of Anthem Studies in Theatre and Performance*. Londres: Anthem Press;
- Grammatikopoulou, C. (2014). Ritual, reality and representation: From ancient theatre to postmodern performance. *Interartive, a platform os contemporary art and*

thought. Consultado em 10 de Agosto, 2015 em <http://interartive.org/2013/01/theatre-and-performance/#sthash.3faalwIJ.dpuf>;

- Grotowski, J., Flaszen, L. (2007) *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva;
- Hewitt, D. G. (2003). EMIC - Compositional experiments and real-time mapping issues in performance. In *Australasian Computer Music Association Conference 2003 - Converging Technologies*, 5th - 7th July 2003, Western Australian Academy of Performing Arts at Edith Cowan University. Perth: Vickery, L.;
- Lang, B. (2002). *Loop aesthetics Darmstadt 2002*. Alemanha: Bernhard Lang;
- --- (2004). *Re-Volver: Re-Revolutionary Loop-Usage With Lutoslawsky; Dobrowolsky; Sikorsky; Schimansky And Haubenstock-Ramati*. Alemanha: Bernhard Lang;
- Lehmann, H., Süssekind, P. (Trad.) (2007), *Teatro Pós-Dramático*, São Paulo: Cosac Naify;
- --- (1997). From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy. *Performance Research*, 2 (1), 55-60;
- Lignelli, C. (2008). Sonoplastia e/ou Entorno Acústico, seu lugar na cena teatral. Criação e Reflexão Crítica. In *V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Belo Horizonte;
- Mannell, R.H. (1994). Channel Vcoders: Design and Parametric Scaling. *The perceptual and auditory implications of parametric scaling in synthetic speech*. Tese de Doutorado, Universidade de Macquarie, Sidney, Austrália;
- Margulis, E. H. (2014). One more time. *Aeon*. Consultado em Outubro 21, 2014 em <http://aeon.co/magazine/author/elizabeth-hellmuth-margulis/>;
- Mowitt, J. (1987). *The Sound of Music in the Era of its Electronic Reproducibility, Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Universidade de Cambridge. Cambridge: Richard Leppert and Susan McClary;
- Mestre, M. (2010). *Objectos poéticos*. Tese de Mestrado, Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, Portugal;

- Pinto, M.M.C.P. (2006). O silêncio em Beckett. In A. L. Amaral, G. Cunha, *Estudos de Homenagem a Margarida Losa*. (361-366). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto;
- Salas, J. N. (2012). *Da voz à composição: uma busca de técnica pessoal e cénica do ator*. Tese de Pós-Graduação, Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, Brasil;
- Salzman, E. (2000). Some Notes on the Origins of New Music-Theater. In *Theater*, V. 30, N. 2 (9-23). (S.l:s.n.);
- Smith III, J. O. *Spectral Audio Signal Processing*. Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA) Department of Music, Stanford University, Stanford, California, USA;
- Verstraete, P. (2009). Prologue: *tuning into the frequency of imagination*. Tese de Doutoramento, Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA), Amesterdão, Holanda;
- Verstraete, P. (2009, Novembro 5). *Radical Vocality in Performance: On Voices that Lay Bare their Bodies*. In Keynote Lecture @ *The Voice Seminar*, University of Copenhagen, Musicology Section. Copenhaga;
- Verstraete, P. (2012). *Vocal extensions, Disembodied Voices in Contemporary Music Theatre and Performance*. In Department of Public Sound, lim. ed. (Abril 2012). Roterdão: Peter Fengler;
- Vasques, E. (2003). *O Que É Teatro*. Lisboa: Quimera;
- Weiss, M. Vocal Tuning & Pitch Correction 101. *The Pro Audio Files*. Consultado em 22 de Setembro, 2015 em <http://theaudiofiles.com/vocal-tuning-pitch-correction/>.

ANEXOS

ANEXO I

#1 ADEUS AO AMOR

(Original inspirado n'A Última Gravação de Krapp de Samuel Beckett)

(Blackout. Contraluz sobre uma poltrona)

Futuro – *(Chega à poltrona, pega no gravador e senta-se)* Onde está aquela a gravação? Foi a primeira... Onde está? Gravação 33, 32, 30,... Não, se calhar para trás... Mais para atrás... Gravação 17, 16... Lixo... Não... Ah! Se calhar... Esta.// *(Canta: “if you wanna bem y loveeer”)* // Não, não! Se calhar, esta... / “O sol brilhava...” / Não! Foi a primeira, mas tinha um nome. Era... Adeus.// Era “Adeus ao amor”.

*(Viagem – improviso vocal cantado. Poltrona gira para a frente do público. Muda gradualmente para luz frontal)**

Gravação – Olá... *(tosse)* Eu... estou... Não... *(pausa)*

Olá. Estou aqui pela primeira vez, nesta situação a que me propus, porque... senti que precisava, senti a necessidade de o fazer. Senti as marcas do tempo. Acho que foi de ter feito 25 anos. 25... 25 anos. E 25 hoje são como dígitos que me imprimiram, que disseram meus. Parece tanto... Mais do que é, talvez, mas tanto num mundo em que se compra juventude a peso de ouro e onde esta é frequentemente premiada pelo seu valor inerente. Tanto para um Peter Pan que cresceu, deixou de ser aquele menino simples de corte à tigela, mas que ainda pede desejos a estrelas, que ainda gosta de desenhos animados, que ainda quer brincar às escondidas, que caminha só sobre as pedras brancas de calçada, porque as pretas são “más”. Que ainda acredita no amor eterno.// Que ainda quer acreditar no amor eterno, apesar de ter descoberto que este dificilmente existe. Apesar de ter descoberto que a vida pode trair a nossa ideia de amor e felicidade de tantas maneiras. Surreal, não é?// É que, inacreditavelmente, eu continuo a sentir-me como aquele menino simples de corte à tigela e olhos verdes esbugalhados (que a minha mãe continua a dizer que são azuis), mas... por quanto tempo? Por quanto tempo esta criança continuará presente, assim, desta maneira?

Esta criança consegue cansar-me. Ela persiste em mim, persiste em manifestar-se e cansa-me, impede-me de estar devidamente armado para enfrentar o mundo. Sinto-me cansado... *Cansado...* Cansado de dizer, continuamente, a esta criança:// cresce! É assustador como o tempo passa. E eu que sempre tive relógios à minha volta, constantemente a lembrarem-me da sua rapidez, a fazerem *tic tac (falado)* uma harmonia que se entranha, assombra. *(harmoniza)* Dizem que temos tempo. Temos tempo até o tempo passar, não se pode relaxar. E, por isso, decidi fazer algo! Algo que raramente senti que fiz verdadeiramente a 100%... *(undo)* Arriscar. Dizer algo de mim para mim e para fora, sejam quais forem as consequências dos sons e palavras proferidas. No entanto, este dizer tem de ser comedido – algo que aprendi com a minha mãe, “não se pode dizer tudo”. Não se pode dizer tudo o que se pensa, pelos motivos óbvios, porque depois sabe-se demasiado sobre nós, porque as pessoas tiram elações e tecem comentários de coisas que verbalizamos, mas que dizemos em desabafo, podemos não saber nada acerca do que estamos a falar... Mas, também, porque dizer é tornar real. Verbalizar é uma ponte para a materialização e nem sempre queremos essa materialização, por mais que achemos que sim ou por mais que apenas nos apeteça falar. Eu, por exemplo, normalmente, adoro falar. Mesmo! Nem dou pelo tempo passar! *Adoro conversar, às vezes não sei se as pessoas à minha volta reparam o suficiente nisso. Ou fingem não reparar, se calhar porque não querem responder. Hoje em dia já não se gosta de conversar... Conversar realmente. Podem, contudo, não reparar porque também oiço imenso! Sim, eu falo muito, mas também oiço bastante, que fique bem claro! E faço-o, porque gosto. Ouvir também é esquecer o motivo pelo qual queremos tanto falar, ouvir é dar amor, fazer o outro sentir-se amado, vivo, de alguma forma. Ouvir consegue ser melhor que falar. Ainda assim, sim, consigo falar muito. Eu até tenho este gravador para me ouvir! Não que não tenha alguém para me ouvir o suficiente, mas... (undo) tenho este gravador porque desenvolvi uma teoria que quando nos gravamos tornamo-nos um pouco imortais – ou é uma utopia que gosto de acreditar. Eu sempre me quis registar a cantar. A voz muda e eu quero ouvir a minha voz jovem quando for mais velho. O tempo não para.*

(nota sustentada)

(Canta.)

*Tu sais mon amour
Tu sais les mots sous mes silences
Ceux qu'ils avouent, couvrent et découvrent
J'ai à t'offrir des croyances
Pour conjurer l'absence
J'ai l'avenir gravé dans ta main
J'ai l'avenir tracé comme tu l'écris
Tiens, rien ne nous emmènes plus loin
Qu'un geste qui revient*

*Je fais de toi mon essentiel
Tu me fais naître parmi les hommes
Je fais de toi mon essentiel
Celle que j'aimerais plus que personne
Si tu veux qu'on s'apprenne
Si tu veux qu'on s'apprenne
Si tu veux qu'on s'apprenne...*

//Amor. No meio da minha vontade clara em acreditar no amor (no amor cliché, quem sabe) escondem-se outras questões.// *(harmoniza o verso em loop)* // Esta pode ser a minha primeira história: eu hoje tive um sonho. Um sonho, aparentemente, bom e alegre. Sonhei que caminhava por meio de campos, atravessava rios e montanhas sempre sob um sol melancólico... Um sol que fazia lembrar algo. Caminhava como se procurasse algo. Alguém. De repente encontro, sei que encontro. Encontro esse alguém, alguém que era o meu amor – o amor da minha vida. Um *deja vú* completo. Havia tanta coisa que sabia e não sabia ao mesmo tempo naquele momento. Tanta coisa implícita e não... Confuso, mas eu sabia apenas que o era – o amor da minha vida – não sei como, estava de alguma forma implícito naquela maneira esquisita dos sonhos que só o poderia ser, como que identificado por um rótulo energético. E ao me deparar com esse amor, só conseguia pensar: eu queria tanto amar esse amor... (Eu queria amar o amor que sonhei) O que é estranho! Grave! Eu não estava a usufruir desse amor, porque só pensava o quanto o queria amar. Por outro lado, estava a usufruir do silêncio da espera... familiar... cortante... o silêncio. *(Pausa. Contraluz. Pausa. Luz frontal)* Faz sentido? *(Luz frontal. Anda pelo espaço. Microfone afastado da boca)* Eu transladei para o amor os medos que sempre tive na minha vida, mas que sempre consegui objectivar no campo amoroso. O amor para mim era simples e claro. Porque é que o plano não pode ser simplesmente ficarmos

juntos? As coisas deixam de ser simples e claras quando as vivemos fora da teoria. As variáveis... A mudança... A luta... A perda... Como é que a minha vida vai ser se eu nunca tiver algo? Má... ou boa. *(Aproxima o microfone)* Ainda por cima, algo me era familiar no sonho... E eu podia ter, mas... estava com medo. *(Volta à poltrona)* Eu estava a racionalizar o meu amor ainda antes de o poder sentir. Estava com medo de não sentir amor antes de mo permitir sentir. Eu tinha asas e não as estava a utilizar a pensar o que poderia acontecer se voasse... *If happy little blue birds fly... (senta-se)* como se já tivesse voado e caído com asas que não tinha sentido como minhas, apesar de o serem... *beyond the rainbow...* É possível que a vida não nos deixe ficar com o amor da nossa vida? *Why...* Porquê...? É possível não se amar/ser amado pelo amor da nossa vida? *Oh, why...* É possível que, mesmo sendo o amor da nossa vida, a gente sofra? *Can't I?... //* Não era suposto. *(Levanta-se)*

(Poltrona vai girando e luz vai alterando entre contraluz, "Futuro", e luz frontal, "Gravação")

Futuro – *(baixo)* Demasiadas questões.

Gravação – Demasiadas questões...

Futuro – Tu assim.

Gravação – Eu assim...

Futuro – Só sofres.

Gravação – Só sofro. *(Avança)* Eu penso muito e sofro, mesmo antes dos motivos surgirem. E por mais que não os verbalize, estou em constante atração pelo que não desejo. Nós podemos ser tudo se nos focarmos nisso. No tudo. Eu podia ser tudo, mesmo não sendo nada, se ao menos não cortasse as minhas próprias asas.

Fica, então, aqui, a promessa registada de que a mente será educada. *Objectivos em vez de obstáculos. Presente realização em vez da preocupação. Voo e não queda.*

Amor em vez de...// *(Volta à poltrona)* Não. No amor. **Só no amor.** Apesar de lhe ter dito adeus. Adeus à minha concepção infantil de amor. Adeus. Por agora?... Mas... E...

(Poltrona gira. Luz muda gradualmente para contraluz. Blackout)//