

GEOGRAFIAS CULTURAIS DA MÚSICA DO SOM E DO SILÊNCIO

(eds.) ana francisca azevedo beatriz helena furlanetto carlos alberto augusto miguel bandeira duarte

Apresentação

O livro que aqui se apresenta nasceu em 2018 do encontro entre um conjunto de artistas e cientistas cuja fundamental motivação foi a paixão pelo fenómeno musical na sua relação com a experiência de paisagem. Deste encontro resultou uma proposta de trabalho que continha vários desafios, entre eles, o questionar de uma origem ou essência locativa para cada cultura musical, a exploração das veredas emocionais que se organizam em cada imaginação geográfica, e, talvez o maior deles, a tentativa de superação de uma tradição de aprisionamento da ideia de paisagem à dimensão puramente visual: da paisagem óptica à paisagem háptica. Desse encontro resultaram uma conferência internacional, um livro e um grupo de trabalho muito mais forte, que logo depois se lançou na preparação de uma segunda conferência e de um segundo livro, planeados para 2020. Resultou ainda, a confirmação de que estávamos perante uma área de conhecimento com vazios tão profundos que por si só reclamava todo o nossos esforço. O carácter interdisciplinar dessa experiência inicial, deu lugar a um projecto de carácter mais transdisciplinar passível de abarcar o complexo tema das configurações espaciais da música, do som, e do silêncio. Como referimos no breve texto de apresentação da publicação que resultou desse encontro; se a música faz espaço, produz viagens no tempo e no sentido, também ela resulta de uma profunda relação com os lugares tornados expressão. A entrada na ideia de paisagem, núcleo duro da Geografia Cultural, não dispensa mas antes reclama a conjugação atenta de todos os sentidos envolvidos na sua experiência pois, como salienta Alessandro Dozena, os sons se expressam como uma linguagem espacial, embora sejam igualmente linguagem das coisas e dos homens.

O aparelho epistemológico da moderna ciência geográfica descurou, em grande medida, o concerto dos sentidos. Porém, sobretudo a partir das duas últimas décadas do século passado, tornou-se claramente perceptível a contestação das barreiras edificadas dentro e fora dos tradicionais domínios do conhecimento, através da consolidação de campos de estudos com esta preocupação central. Umas décadas antes, a preocupação de R. Murray Schafer com os sons que interessavam para restaurar o equilíbrio do mundo recolocava a ideia de paisagem nos doldrums.

A geografia como evento sonóro. A sua obra como geógrafo permanece até hoje subestimada.

Preocupado com este rifte na produção do conhecimento científico, Carlos Alberto Augusto convoca-nos para os desafios da teoria da complexidade e da política acústica, quando autores como Daniel Sui alertam para a mudança no pensamento geográfico refletida nos discursos académicos que começam a transferir notoriamente os valores da visualidade para a auralidade. De facto, a 'natureza' do som é implacável relativamente à tentativa de edificar barreiras. A produção de conhecimento, nestes termos, configura uma relação constituída por vozes dissonantes que irradiam de posicionalidades diferentes e fracturadas, colocadas em plano de equivalência. Trata-se de perceber noções basilares como a de fluxo sónico, que ganha concrescência numa dinâmica relacional de planos de foco diversos, de diferentes taxonomias sonoras e de escalas espácio-temporais variáveis, como explica João Castro Pinto.

Daqui é estabelecido um pacto do encontro assente na ideia de cultura como estrutura de sentimentos partilhados, em que todas as instâncias envolvidas no acto de comunicação são mobilizadas e a metáfora

de fronteira funciona como modo de apelar ao movimento das margens, zona de contacto habitada por sujeitos móveis. Espaço intersticial eivado de tensões onde se negoceiam identidades múltiplas, desvelado por Mohammed Boubezari atento aos modos de ocupação do espaço público e às condições de constituição de um movimento revolucionário, tendo em conta o papel fulcral das manifestações sonoras e as condições antropológicas sensíveis da sua emancipação, até às condições sanitárias do seu silenciamento momentâneo.

O lugar em que os silêncios emergem e se apropriam dos corpos para possibilitar a sua reconstrução.

O trabalho do silêncio enquanto prática de hibridação cultural, lugar de intercepção entre o material e o imaterial, é um trajecto de enunciação de criaturas mais do que humanas envolvidas na produção de significados. Para a pianista Margareth Milani, os infinitos traçados ou trajetórias que delineamos e que são mediados pela partitura (um mapa coreográfico com limitações e incompletude gráfica), expõem parte da sensibilidade do compositor e parte da sensibilidade do performer, que, amalgamadas, constituem uma interpretação musical fundada na experiência carnal. Do impulso corpóreo nascem movimentos, plenos de vida e intensidade, possibilitando a criação de formas, nuvens de sentido e intencionalidades que se cruzam e ecoam no mesmo espaço e ao mesmo tempo. A música, o som e o silêncio ligam os corpos, configuram e desconfiguram sistemas simbólicos, accionam os arquivos da memória para nos catapultarem no inverosímel agora-já, antes do depois em que nos projectamos. Como salienta Lovering, a música não é apenas um hobby para o fim de um dia de trabalho, o consumo de um entretenimento ou uma porta pessoal que abrimos para o sublime.

Ainda que possa ser todas essas coisas, a música é um profundo exercício através do qual vemos o(s) nosso(s) mundo(s) e nos situamos a nós próprios na relação com os outros. A arte musical convoca as esferas do consciente e do inconsciente, do pensamento e do sentimento, do imaginário e do simbólico, instaurando novas modalidades de compreensão e de relacionamento com o mundo, afirma Beatriz Furlanetto. Ao potencializar a racionalidade e sensibilidade humanas, a música integra as dimensões

interna e externa do ser e constitui-se uma forma de conhecimento que se estende ao próprio sentido da vida. Os percursos de abertura do sentido de lugar, reconceptualizado no quadro de uma turbulenta espacialidade, não dispensam o som e a música, como o silêncio e o ruído, para articulação das relações entre sujeitos e sentidos, como esfera de possibilidades de existência.

Reflectindo uma miríade de contaminações, o sentido de lugar emerge de uma complexa rede de relações que é estabelecida entre o espaçotempo das práticas quotidianas e o espaço-tempo da narrativa artística. Daqui se reconfigura a experiência da realidade material imediata em que operam subjectividades residuais. Rodrigo Paglieri convida; vamos rumo aos espaços sonoros e narrativos da paisagem em caminhadas de longa distância e duração, ao encontro do Outro político, social e cultural, verdadeiro agente dos territórios existenciais. Esta é a paisagem nómada com os seus movimentos de desterritorialização, narrativa sonora e cartográfica em que o reconhecimento do lugar de fala é o motivo da viagem. Formulação alternativa a uma concepção tradicional de prática científica que busca uma objectividade neutra, inviolável e descorporizada. A concepção de prática científica como conhecimento situado estriba na ideia de conhecimento como processo enraizado na fisicalidade ou organicidade da matéria, dos corpos e artefactos, um conhecimento parcial, nunca total, completo, finalizado ou radicado em doutrinas de objectividade inocente. Como lembra Dona Haraway, num momento em que os desafios da experiência respondem às novas condições estabelecidas pelo desenvolvimento da sociedade da informação, da cibernética e da biotecnologia, o repensar das fontes de posicionamento remete para a releitura e reescrita da experiência em direcção a guiões alternativos de navegação. Tal como aliás nos mostram os designers sonoros Nils Meisel, Mariana Seiça, Amílcar Cardoso e Pedro Martins, indagando o som na era dos media computacionais. Reflectindo sobre as condições dos auditory displays, os autores afirmam que o significado intrínseco de um artefacto surge da união entre um organismo e o seu ambiente, sendo por isso mediado pelas interações corpóreas desse organismo inserido nesse ambiente. Num sentido diverso, da busca generativa dos circuitos de transferência das culturas cantantes esmagadas pelas sociedades industriais e pelas máquinas de registo, Luís Pipa revela as memórias do compositor Luiz Costa presentes na sua obra; o meu pai passeava muito pela aldeia e ouvia as mulheres a cantar enquanto lavavam as roupas nos tanques comunitários que eram alimentados por fontes de água corrente; esta melodia deverá ser mais flexível, como um canto popular. Sobre a experiência de natureza na música, o compositor Carlos Assis, aborda o jardim como espaço sagrado e domínio de reflexão, um fiel da balança que oscila entre as amargas consequências do reducionismo técnico-científico e a proliferação de um comportamento reacionário e teimoso que encontra num vazio e superficial espiritualismo uma frágil tábua de salvação. Os seus aspectos simbólicos conduzem-nos à percepção das relações que estabelecemos conosco, com os outros e com a terra.

Dispositivos de produção do conhecimento, sentimentos, emoções e histórias, os corpos não podem ser pensados como entidades fechadas pois o seu carácter é iminentemente relacional.

Encarados paralelamente como entidades ouvintes e cantantes, os corpos rejeitam definições ou construções monolíticas, dado que ao produzir espacializações da experiência instauram a carne do mundo. E se, nas suas congeminações, Merleau-Ponty recorre à ideia de carne do mundo como modo de elevar a invisibilidade ao mesmo estatuto ontológico da visibilidade, desestabilizando noções tradicionais de um sujeito observador e coerente implicado com as operações das imagens reflexivas e questionando as representações modernas do mundo com recurso à materialidade e carnalidade do imaginário, então o som e o silêncio levam bem mais adiante este desafio. A análise da história da subjectividade na 'cultura ocidental', tem mostrado que as posições de sujeito são construídas muito mais através de discursos sobre os corpos do que de discursos dos corpos, percorridos por sons e silêncios das mais diversas ordens.

O capítulo de Filipa Magalhães é disto testemunho. Como modo de exercer o controlo disciplinar, a descorporização dos sentidos, do prazer e do desejo, associa-se aos processos interligados de identificação e desidentificação da carnalidade da experiência. Daqui decorrem processos de identificação que apresentam constituição frágil e contraditória, funcionando como meios de estignatização do Outro sobre

o qual se recolocam as características embaraçadas ou rejeitadas pelo Eu. A desgeografização dos corpos como política de lugar não dispensa a revisão crítica do trabalho da música, do som e do silêncio na morfologia da paisagem.

Para Francisco Monteiro, tentar compreender ambientes, locais, projeções folclóricas e expressividades marcantes nas culturas atuais, implica a recuperação de obras desconhecidas, por vezes anónimas, que desafiam preconceitos geográficos correntes. Estudos que requerem uma demorada apneia que nos prepare para a inspecção das estratégias de proliferação de textos, paisagens sonoras e musicais registados nos corpos para que desempenhem o seu lugar na árvore do desconhecimento.

Decorrente dos processos de desnaturalização epistemológica das categorias dos sujeitos e dos sentidos, este livro resultou da necessidade de exploração de outros modos de leitura e escrita cultural alojados nas intercepções dos corpos e na explicitação das posicionalidades de escritores, poetas, compositores, tocadores, investigadores, cantores, artistas; homens e mulheres do terreno e do trabalho. Neste sentido, Ricardo Barceló mostra que é possível realizar uma interpretação efetiva de uma canção através da sua transcriação, passando por visões artísticas diferentes de diferentes intérpretes, e que a peça resultante possui, um pouco da região e da personalidade de cada um deles, que se revela nas escolhas realizadas, desde a primeira palavra até à última nota. Inspirados por muitos outros que antes de nós trilharam caminho por estes campos, discutimos hipóteses de substituição de uma cultura da verdade transcendental por uma cultura dos factos contingentes, passível de integrar uma polissemia de vozes e figuras implicadas no acto de conhecimento. Em Letter to Landscape Carl O. Sauer escrevia; (o) espírito da paisagem é tranquilo, observador, com sensibilidade e muitas vezes subtil. A seu modo, este livro, carinhosa e rigorosamente desenhado por Miguel Bandeira Duarte, reúne um conjunto de cartas à paisagem, também elas implicadas com a superação das convenções de auto-invisibilidade e de auto-silenciamento que percorrem a sua história.

Afinal, como diz Luísa Costa Gomes no capítulo de abertura, chegar a esse lugar que é a língua o livro é a experiência que funda a relação de todo o leitor com o livro que lê.





Chegar a um Sítio

Luísa Costa Gomes

"O vento, que é um pincha-no-crivo devasso e curioso, penetrou na camarata, bufou, deu um abanão. O estarim parecia deserto. Não senhor, alguém dormia encurvado, cabeça para fora no seu decúbito, que se agitou molemente. Volveu a soprar. Buliu-lhe a veste, deu mesmo um estalido em sua tela semi-rígida, e imobilizou-se. Outro sopro. Desta vez o pinhão, como um pretinho da Guiné de tanga a esvoaçar, liberou-se da cela e pulou no espaço. Que pára-quedista!".

Começa nesta veia cosmogónica o romance de Aquilino *A Casa Grande de Romarigães*. Romance e cosmogonia andam a par. No princípio é o nada, o magma, a ausência, o silêncio, o caos, o lugar vazio. Depois acontece qualquer coisa. Uma singularidade. Uma crise. Forçado pelo seu próprio crescimento e a insistência de um agente externo, um ser separa-se do seu estado, a semente cai, fermenta, abre-se ao renascimento. Mudança e que tipo de mudança são a matéria da narrativa. Aquele vento pinchano-crivo é uma encarnação paródica do espírito, uma *psyche* que permeia o cosmos, varrendo tudo, abanando coisas, trazendo-as ao solavanco do despertar. E o leitor não é, ele mesmo, menos abanado por esta língua. Primeiro pode pensar que há qualquer coisa de errado com ela. Depois, que

há qualquer coisa de errado consigo mesmo. É português técnico. Como quer que seja, um pinhão voa, há um gaio e uma bolota, depois dois gaios, depois um gaio, a mesma bolota, um licenciado, um pastor, um javali.

Também noutros momentos do espírito de Aquilino, Terras do Demo, ou o Malhadinhas, nos parece estarmos diante de um "crioulo beirão", que serve uma espécie de naturalismo brutal. Não será o mesmo em Aldeia, explícita na sua missão etnográfica: mas ali trata-se de um quase-dicionário, de um registo, anotando contra o esquecimento termos e maneiras de dizer que designam coisas, gestos, actividades. N'A Casa Grande tenta-se mais uma vez uma língua literária que seja site specific: segregada pelo lugar, fabricada para não dispensar a tradução e as suas impossibilidades, como todas as línguas. O paradoxo aqui presente é esse: criado numa língua quase adâmica, "una" com o sítio, o livro trabalha para a sua própria "radicalização". Só pode ser traduzido. Aquilino gosta de se mostrar como o escritor de uma língua local, quase querendo fazer dela uma exsudação, uma hormona segregada pelo sítio, a língua como mais uma realidade ao nível da terra da gente e dos bichos que lá habitam, propondo uma espécie de monismo em que tudo são emanações do lugar. Ele próprio conta essa anedota em que o povo "labroste e hostil" lhe vem pedir contas desta liberdade criativa. Aquilino é o obreiro dessa língua que deve ser usada em construções tão autênticas e tão antigas como as casas de pedra posta. Nisto faz por querer esquecer a sua literatura. Realista nos temas e nos processos, romântica e fantasista nos recursos, revolucionária nos projectos e protestos. A chegada a esta língua causa-nos um certo pasmo, reconhecemo-la "lauta e linda" como a propriedade do reverendo Gonçalo da Cunha. No seu rigor agrícola chama os bois pelos nomes, sabe construir frases que primam pela biodiversidade dos recursos estilísticos: sons, ritmos, tudo é arquitectado para funcionar em conjunto. Escrever é trabalho de campo e no campo. Forma-se uma língua literária que procura plasmar a riqueza, a superabundância, a produtividade. Vê-se que deu trabalho, como instalar a rega ou tratar da vinha. É uma poética da clareza do intuito. Nada que se não resolva com uma boa cena de pancadaria. Não há infernos psíquicos, e toda a fragilidade se trata com gemadas e ar livre. A sua felicidade não é romântico-amorosa, é grávida e próspera. Naturalmente, o arco desta frase procura a referência

clássica e escava no vernáculo: assim integra a ilusão etnográfica e pinta a ligação ao lugar. Em Aldeia, Terra Gente e Bichos, como nas Terras do Demo, Aquilino age e exprime esse mesmo impulso de plasmar a escrita no lugar, contra o abandono. A história da aldeia, "petrificada através de séculos de bronquidão" (é curioso comparar a bronquidão das aldeias herdeiras das citânias com a aurea mediocritas da Casa Grande, herdeira da lauta propriedade dos tempos clássicos), a história da aldeia tem duas partes: antes do macadame e depois do macadame. A estrada trouxe o petróleo, mas fundamentalmente trouxe a camioneta, que organizou e pôs minutos na vida serrana. Trouxe também a abertura por onde se sai para o mundo e entra o esquecimento. Aldeia, Terra, Gente e Bichos faz a história desse colectivo acanhado baseado na sobrevivência, na hostilidade da competição pelo pouco, descrevendo miudamente a casa fechada, sem janelas, sem ar, coberta do sarro do fumo da lareira e dos enchidos, toda a falta de frescura que segrega relações de vizinhança de inveja, atrito e conflito. A aldeia serrana opõe-se por um lado à cidade e por outro à Casa Grande. A terra da Casa Grande é vista de uma forma empolgada e quase apoteótica, o sítio por excelência para fundar uma linhagem e uma vida plena de exploração da riqueza. A língua da aldeia é um vernáculo da miséria, dando-se a entender que a gente, os bichos, a língua são realidades equiparáveis, criadas pelas serras; como se a gente e os bichos se unissem pela língua castiça e rústica, milenar, a mesma que se falava nas citânias. Há uma dimensão anhistórica que evoca a do Antigo Testamento. O isolamento da aldeia preserva um falar antediluviano.

Aquilo a que o leitor chega quando entra n'A Casa Grande é a um universo rigorosamente construído, uma paisagem estilisticamente complexa e "naturalizante" que mima a antiguidade intocada do lugar. Afinal, chegar a esse lugar que é a língua do livro é a experiência que funda a relação de todo o leitor com o livro que lê. A chegada é sobretudo feita de ignorância, ou seja, de nuvens de expectativas e preconceitos. De uns livros aproximamo-nos com ligeireza quase doméstica, e se não nos decepcionam, achamo-los bons. De outros com a deliberação de um esforço bem recompensado. Cada livro educa o seu leitor. Aquele "pincha-no-crivo" representa com precisão o movimento irrequieto, detalhado e pontilhado

de bater no crivo e ressaltar. É uma primeira impressão de parnasianismo e rigor ostensivo que nos deslumbra na chegada à leitura da *Casa Grande*. Um lugar harmonioso, evocando Virgílio e Camilo, entre muitos outros, ao mesmo tempo sonho de infância e realidade remota e estranha.

O voo do pinhão, empurrado para uma "mancheia de terra, removida de fresco", é o acontecimento inaugural que tem todas as condições para ser feliz. Mas seria improdutivo, caso não houvesse outras co-incidências, outras chegadas ao mesmo sítio. Curiosamente humana, "pretinho da Guiné" com um saiote que é pára-quedas, rodopiando no ar atento "às nuvens e à terra em baixo", a semente enterra-se, à espera do seu destino. Enquanto não é movida, está viva, mas quieta, é toda possibilidade: de geração ou rapto. É o livro em potência, que vive da vontade e da mão do escritor, ainda não tem a relação com quem o lê. Vem um gaio, que na cosmogonia não é um gaio, mas "o" gaio. Este gaio fundador "trazia no bico uma bolota, um pouco menor que o bolo que o corvo costumava levar à cova de Daniel, mas para ele mais importante. Dispunha-se a comer a merenda bem amargada, quando deu com os olhos no mariola do vizinho com quem bulhara uma Primavera inteira por causa da gaia, depois sua mulher. Já esse tal, rancoroso e mau, dava jeitos de querer investir, penas riças, garras desembainhadas, a asa possuída de frenesim. Que remédio senão preparar-se para o receber condignamente! E deixou cair a glande." Segue-se um ajuste de contas, arremedo de combate entre os dois gaios, o bom e o mau, por ciúmes antigos, salvando-se a bolota que lá bateu onde tinha de bater, saltou ao acaso para onde tinha de saltar e aninhou-se "num monte de folhas secas e argalhos". Ficou sem vista e invisível. Os gaios andaram por ali a fingir que se odiavam, duas faces da mesma moeda satírica e paródica do masculino, e cedo desistiram. Este universo não é para sempre hostil nem rancoroso, mesmo o rancoroso tem respeito à harmonia pré-estabelecida do lugar. O gaio procurou a bolota, não a encontrou e deu à asa. Sabe que mais à frente haverá outra bolota, este mundo não é do pouco, é de abundância, dá uma certa preguiça de pensar e esgravatar. O seu papel estava consumado na narrativa, fundador à contre coeur, trazendo um alimento necessário a outros. E esta aparição-desaparição, sobretudo de fundadores velozes e fortuitos, que se multiplicam e revezam, cada um fazendo a sua figuração, o seu bocadinho da história geral, gera o ambiente geracional em que todo o romance se irá desenrolar. São protagonistas fugazes, ligados um certo tempo pelo umbigo. Vem um homem, casa com uma mulher, têm uma criança, a criança cresce, torna-se homem, etc.

"Do pinhão, que um pé-de-vento arrancou ao dormitório da pinhamãe, e da bolota, que a ave deixou cair no solo, repetido o acto mil vezes, gerou-se a floresta." Estava cumprido o primeiro princípio mítico em que, como deuses, um pinhão e uma bolota geram uma floresta pela competência de um vento bem aplicado e os ciúmes de um gaio mal-disposto. Havendo floresta, segue-se que haverá visitantes. "Acudiram os pássaros, os insectos, os roedores de toda a ordem a povoá-la. (...) Vieram os lobos, os javalis, os zagais com os gados, a infinita criação rusticana. Faltava o senhor, meio fidalgo, meio patriarca, à moda do tempo".

Procurar e encontrar não são complementares. É o desajustamento entre o procurar e o encontrar que faz a peripécia, a carne da ficção. O Reverendo Abade licenciado Gonçalo da Cunha vinha de caçada. Andava atrás de um javali que lhe escapara. Chega ao lugar numa perspectiva puramente cinegética, cansado e salgado do almoço. Tem um momento de pasmo diante da água que desce pitorescamente em "regatinhos brancos, inocentes e tagarelas", o que nos faz pensar que há-de haver nele alguma sensibilidade artística. Pasma diante dos regatinhos antes de se lembrar que tem sede. Haverá o inconsciente da sede, na origem das casas há sempre uma latência de sedes, mas nele a sede é literal, para além de alegórica: e bebe a água, que rega um outro olhar. Esse primeiro fundador olhar-em-volta. E o que ele vê é a ideia rústica, terrenal e lavradora do paraíso: água, solo negro e fecundo, laparotos, trutas, "margaça, a leituga, a beldroega, a azeda, mais sôfregas do que vacas com fome". É um paraíso em que a mesa está posta para a cadeia alimentar dos carnívoros: o que é bom para a vaca é bom para o dono da vaca. É um universo de baixo para cima para poder ser de cima para baixo. O olhar-em-volta tem, na ficção narrativa, o papel psicogeográfico inaugural da constituição da personagem no romance. O reverendo abade era um homem que caçava, vinha com sede, ali chegou, olhou em volta, passou a ser outro homem, com um desejo novo, um novo foco, um novo interesse psico-patrimonial – e isto, curiosamente, depois de saciar a sede.

Olhar-em-volta é abarcar, é ser eixo de um outro horizonte: ver-se inserido no lugar, projectar-se nele, criar uma perspectiva geo-histórica. Constituir um território que não é mera topografia, mas materialização de um desejo de propriedade, humano, sedentário, organizador, criador. É uma conversão do olhar este processo para-religioso extremamente complexo em que um sítio passa de alheio a próprio. Em que se vai de transeunte a habitante. Em que quem vai de passeio, ou atrás de um javali, ali encontra uma outra dimensão de si próprio em alguma coisa que nem sabia que queria, que nem sabia que era. Neste caso, o olhar-em-volta do Gonçalo da Cunha saciado cria um momento serendipitoso, que gradualmente desenrola diante dos olhos que olham em volta itens bem mais proveitosos do que um simples terreno de caça e refúgio de javalis. O que se descreve então é esse processo de metamorfose do lugar projectado no olhar do fundador que cria para o tempo um interesse continuado, indo progressivamente do cálculo imaginoso de contas e rendas, ao ressentimento contra o javali que já lhe está invadindo a propriedade. A bolota originária reaparece como veículo de um castigo e reposição da verdadeira ordem, a humana, não a divina. "A bolota é que te há-de deitar a perder", resmungará o licenciado à partida, semeado no ponto de vista de uma ligação amorosa ao lugar. Entre o primeiro chegar ao sítio, o primeiro olhar-em-volta, o instinto patrimonial e a decisão da posse há toda a investigação que Gonçalo da Cunha deve fazer para a sedimentar. Estando reunidas as condições da viabilização do desejo criador (a água, o solo, a truta, o laparoto gordalhudo) faltava o guia espiritual, o pastor que já não é o poeta das éclogas, nem o romântico rústico que levava os poetas nas suas caminhadas iniciáticas aos lugares abstrusos e remotos que eles achavam que deviam ver, mas é um pastor que se comporta como arauto e jornalista, exaltando o lugar em termos espectaculares e sensacionalistas de alcateias de lobos e molossos, mostrando que ali também se trava uma luta feroz pela vida, não sendo aquele apenas um sítio quase amaneirado de tão harmonioso. É o pastor que o leva à confirmação daquilo que já tinha percebido (a terra é farta, o proprietário é absentista, há condições para avançar). É paisagem comestível. Não é pasto de javalis, é lugar para a instalação da casa humana. Curiosamente, não se fala mais de lobos, dando a entender que serão mais uma preocupação do escritor do que do personagem

propriamente dito. Talvez porque ele personagem se tenha identificado com os dois molossos (reencarnação talvez dos dois gaios primitivos), com o seu "rosnido ameaçador", e logo ali se tenha visto como proprietário de uma terra abençoada de que os lobos serão ou fantasia ou corridos a tiro. Mas enquanto o gaio trazia a bolota para a comer e por via de uma luta fugaz, acabou por perdê-la, fundando sem querer uma floresta e um romance, o licenciado chega ao lugar atrás de um javali com um propósito e parte para voltar mais tarde, ou seja, não vai para ficar longe sem nunca mais pensar nisso. Não abandona. E o romance faz-se, portanto, contra o abandono do lugar. Quando continua caminho, o seu desejo cresceu de tal modo que se tornou em ansiedade. Parando num nicho dedicado à Senhora do Amparo "surpreende-se a dirigir-lhe uma prece" e promete-lhe uma capelinha caso ela se empenhe em fazer seu tudo o que os olhos alcançam. Depois reinará sobre a "linda e lauta propriedade", do alto da sua peanha. O reverendo, que na missa se distrai a pensar em coisas e loisas, tem medo de perder o que aparentemente ninguém quer. O seu já é o olhar paranóico e ciumento do amoroso que julga universalmente desejável o que ele próprio deseja. O que até àquele momento nem sabia que existia. Desperta nele o instinto do molosso que rosna a todos os lobos. O instinto proprietário que traz ao peito a compaixão pela beleza abandonada, ou pelo menos deixada ao seu próprio critério de florescimento.

De Jardins em Música: para uma Hermenêutica das Relações

Carlos Alberto Assis

Não sou geógrafo. Quando imagino um lugar, ou dele me lembro ou nele me instalo e permaneço e dele participo e desfruto, não se descortinam em minha mente os conceitos e relações entre os elementos inerentes aos saberes específicos e especializados advindos da ciência. O lugar pensado e o lugar vivido são percebidos e apreendidos em meu universo de experiências, vivências e memórias e são tingidos e modulados por sensações, percepções e intuições, num amálgama de tudo aquilo que vivi e vivenciei e que constitui a minha leitura do mundo e meu modo único de nele ser. Essa percepção remete à ideia do pressuposto pretendido por Bachelard ao desenvolver sua ontologia direta a partir da emergência e da atividade da imagem poética, "[...] um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do sujeito tomado na sua atualidade." A beleza e a verdade dessa ideia residem não apenas no fato de sua imediaticidade, no acesso à pureza sem intermediários do verdadeiro cerne do indivíduo, mas também no aspecto daquilo que torna cada indivíduo único. A questão que se apresenta de início diz respeito à

^{1.} Bachelard, G. (2008). *A poética do espaço* (A. P. Danesi, Trad.). São Paulo: Martins Fontes, p.184.

possibilidade e à necessidade de comunicação entre universos tão únicos e tão distintos, a partir do estabelecimento de uma complexa relação dialética entre percepção e compreensão. Schleiermacher propôs, no início do séc. XIX, que não se pode compreender o todo sem conhecer as partes que o constituem. Em contrapartida, não é possível compreender as partes sem conhecer o todo da qual participam.² Esse processo, nominado círculo hermenêutico, dispõe que a visão geral do todo, mesmo que superficial inicialmente, permite perceber as partes que o constituem. Ao analisarmos as partes, aprofundandonos nos detalhes e estabelecendo relações entre elas, percebemos que o todo se enriquece e se ilumina, propiciando novas perspectivas sobre as partes. Esse ininterrupto processo de vai-e-vem, que praticamente nunca se esgota, é o que permite a compreensão do objeto que se nos apresenta e com o qual nos relacionamos.³ Além disso, esse processo requer ainda um grau elevado e intenso de interpretação, pois as relações e conexões estabelecidas entre as partes e entre o todo e as partes necessitam da interpretação como elemento essencial de atribuição de sentido e de significado. Assim, a comunicação como resultado pretendido dessa troca depende do refinamento da percepção das relações e da habilidade de interpretá-las.

Configuram-se, assim, elementos essenciais inerentes e consubstanciais ao processo de comunicação entre o eu e o outro: o que emerge na consciência como fruto da totalidade do ser no instante exato do agora, do presente; a percepção do que emerge na consciência do outro, através de sua expressão na linguagem compartilhada; a significação e a ressignificação dos conteúdos percebidos e expressos. Essa dialética, metaforicamente denominada por Gadamer como *fusão de horizontes*,⁴ visa estabelecer uma ponte entre esses universos interiores, a fim de preencher a lacuna e a distância que separa os indivíduos no tempo e no espaço.⁵ Esse processo permeou também as ciências, mesmo as exatas, mas

principalmente as humanísticas. A Geografia passa durante o séc. XX por profundas transformações conceituais, absorvendo abordagens de outras áreas, principalmente sociológicas e fenomenológicas e tem nas figuras de Sauer e Dardel os grandes precursores de uma abertura de pensamento que influenciou várias gerações de pesquisadores. A partir da concepção de paisagem como resultado da ação de transformação da área natural pela cultura, Sauer incorpora aspectos do subjetivo ao estudo da Geografia, desvinculando o conceito de lugar do sentido estritamente locacional, de influência positivista6 e Dardel acrescenta a visão fenomenológica ao estudo da geografia vivida no momento, compreendendo a construção do ambiente a partir do referencial do corpo, num conjunto de relações e trocas em direções e distâncias que fixam o lugar de existência do indivíduo.⁷ Nas décadas finais do séc. XX, aspectos simbólicos foram incorporados a partir de uma visão advinda da Psicologia, abrindo espaço para as relações com o sagrado e com as questões religiosas e de identidade, com sua carga de afetividade e profundidade, conferindo ao lugar a constituição de um centro de significados espaciais intra e intersubjetivos.8 Assim, erige-se um universo de conhecimentos que clama pela necessidade de compreendermos "[...] a inevitável lógica culturalmente incorporada dos lugares, a realidade simbolicamente pré-estruturada" e a indissolubilidade de espaço, tempo e lugar.10

Para Berque, a paisagem não é algo somente objetivo que existe isolada e exteriormente ao sujeito, nem algo completamente subjetivo que se constrói apenas a partir do olhar sobre o objeto, mas, antes, a complexa relação que se estabelece entre a constituição material do mundo e a construção mental erigida a partir da dimensão histórica e cultural do

^{2.} Schmidt, L. (2014). Hermenêutica (F. Ribeiro, Trad.). Petrópolis: Vozes, p.30.

^{3.} Schmidt, L. (2014), p.36.

^{4.} Gadamer, H. G. (2015). *Verdade e método I* (F. P. Meurer, Trad.). Petrópolis: Vozes, p.401; Schmidt, L. (2014), p.186.

^{5.} Gadamer, H. G. (2010). Hermenêutica da obra de arte (M. A. Casanova, Trad.). São Paulo: Martins Fontes, p.1.

^{6.} Holzer, W. (1999). O lugar na geografia humanista. *Revista Território*, Rio de Janeiro, IV (7), p.68.

^{7.} Holzer, W. (1999), p.69.

^{8.} Holzer, W. (1999), p.74.

^{9.} Pile, S. (1989). Depth hermeneutics and critical human geography. Environment and Planning. *Society and Space*, 8, p.230.

^{10.} Tuan, Y. (2011). Espaço, tempo, lugar: um arcabouço humanista (W. Holzer, Trad.). Geograficidade, 1 (1), p.5.

sujeito.¹¹ A paisagem se torna, assim, a mediadora entre a maneira como cada indivíduo estabelece essa relação e o meio natural em que se imprime essa projeção do sujeito enquanto tal, como dimensão simbólica e sensível da expressão da existência humana. 12 Além disso, Berque considera a paisagem como um registro impresso de uma civilização, resultado das características próprias das concepções perceptivas e ativas de uma sociedade e como uma matriz que canaliza um sentido da relação do indivíduo social e cultural, o sujeito coletivo, com o espaço e a natureza, definindo essa relação e dela participando.¹³ Berque ainda entende a paisagem como um constructo fundamentado em refinadas implicações simbólicas que envolvem diversas escalas de tempo e de espaço e que transcendem o visível. Não sendo uma concepção universal, torna-se necessário o estabelecimento de critérios para a existência do conceito de paisagem em determinada cultura. Esses critérios envolvem a presença de palavras para denominar paisagem, tratados, apreciações literárias e representações pictóricas de paisagem e a existência de jardins.14

Os assentamentos caracterizaram a transição da condição de caçador-coletor para a introdução da agricultura e domesticação dos animais, entre doze e seis mil anos atrás, um período conhecido como Revolução Neolítica, processo que conduziu ao nascimento das cidades, da cultura e das civilizações. ¹⁵ Questiona-se se essa transição tenha ocorrido por escasseamento da oferta de alimentos, por alterações climáticas, por mera comodidade ou acidente, ou se mudanças profundas no funcionamento cerebral, com alterações nas concepções simbólicas e religiosas, tenham antecedido as mudanças de comportamento. ¹⁶ Com a fixação do plantio, entretanto, estabelece-se o conceito de território e a necessidade de sua

delimitação, pela demanda natural do trabalho e por motivos de segurança: é preciso proteger o cultivo e os rebanhos de ataques e roubos. Surge assim a percepção do limite e a diferenciação entre o dentro e o fora, entre o doméstico e o selvagem: "dentro, a ordem, o cosmos; fora, o caos de um mundo sem forma em que as pequenas ilhas de ordem podem naufragar a qualquer momento."17 Não é, pois, fortuitamente que as concepções cosmogônicas iniciam pela diferenciação entre o caos e a criação como ato de vontade, o estabelecimento da ordem e do sequenciamento temporal e o surgimento dos limites. Assim, na tradição judaico-cristã, a sequência estabelecida no livro do Gênesis mostra a criação do universo, a criação do ser primevo e o plantio de um jardim (Gn 2, 8-17). O jardim parece, então, assumir simbolicamente a imagem do microcosmos que apropria os elementos externos da natureza cultivada e controlada e os elementos internos da psique que se insere nos limites perceptíveis do mundo. O jardim se torna, assim, a concretização da imagem do centro do universo, na dimensão que a consciência assume e se percebe neste momento, neste lugar, aqui e agora.18

Historicamente é impossível rastrear a origem dos jardins, embora existam registros bastante antigos, como os jardins representados em afrescos da civilização minoica, que floresceu entre 3000 e 1450 a. C.¹⁹ e uma planta baixa preservada do jardim de um alto oficial tebano, por volta de 1400 a.C.,²⁰ bem como descrições detalhadas em escrituras e mitos, na literatura, na tapeçaria e em outras formas de arte. Os jardins persas, que parecem ter estabelecido o padrão estrutural e a disposição dos elementos, tornam-se bem registrados desde o séc. VI a.C., a partir da área palaciana em Pasárgada, que remonta aos anos finais do reinado de Ciro, o Grande (559-530 a.C.).²¹ Etimologicamente, jardim deriva do radical proto-indo-

^{11.} Marandola, H. L.; Oliveira, L. (2018). Origens da paisagem em Augustin Berque: pensamento paisageiro e pensamento da paisagem. *Geograficidade*, 8 (2), p.142.

^{12.} Marandola, H. L.; Oliveira, L. (2018), p.143.

^{13.} Holzer, W. (2004), p.57.

^{14.} Holzer, W. (2004), p.61.

^{15.} Weisdorf, J. L. (2005). From foraging to farming: explaining the Neolithic Revolution. *Journal of Economic surveys*, 19 (4), 561-586.

^{16.} Lewis-Williams, D. e Pearce, D. (2005). Inside the neolithic mind: counciousness, cosmos and the realm of God. London: Thames & Hudson, p.23.

^{17.} Aliata, F.; Silvestri, G. (2008). A paisagem como cifra de harmonia: relações entre cultura e natureza através do olhar paisagístico. Curitiba, PR: EdUFPR, p.21.

^{18.} Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (orgs.) (1999). Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio,p.512.

Shaw, M.C. (1993). The Aegean garden. American Journal of Archaeology, 97 (4), 661-685.

^{20.} Aliata, F.; Silvestri, G. (2008).

^{21.} Farahani, L. M.; Motamed, B.; Jamei, E. (2016). Persian gardens: Meanings,

europeu *Gher-*, *Gherd-* (pronúncia com *h* aspirado), que originalmente significava e de onde se origina *agarrar* e, por extensão, aquilo que se detém dentro de um limite. Daí, por exemplo, os variados sentidos de *grasp*, no inglês (agarrar, alcance, domínio, poder, compreensão). Desse radical surge *Ghordo*, um terreno cercado, que no latim produziu *hortus*, e as derivações que chegaram através do germânico *Ghart*, *garten*, para o inglês *garth*, *yard*, *garden*, e sua variante latina *orchard* (de *hortus*), em português *horto*, *horta*. Esses termos começam a ser registrados na Europa central por volta do séc. XIII e produzem as variações *jardin*, *jardín*, *giardino*, *jardim*.²² Em chinês, o ideograma antigo para jardim, *Yuán*, mostra em sua constituição os elementos essenciais, vegetação, água e pedras contidos num espaço cercado (Fig. 1).



Fig. 1. Ideograma chinês para jardim (Yuán).

Do ramo semítico, de onde vieram o aramaico, o hebraico e o árabe, o termo para uma extensão de terra cercada veio pelo proto-iraniano parādaiĵah, importado do assírio pardesu, domínio, que ainda se mantém no armênio partez (), jardim, foi levado para o grego por Heródoto como parádeisos (παράδεισος) e nos chegou através do francês, paradis, como paraíso. O jardim, portanto, como símbolo e representação do Paraíso, coaduna as imagens da manifestação terrestre, como referência espacial de um Cosmo do qual é centro, da concepção celeste, da qual é imagem idealizada de perfeição e dos estados de consciência que evocam uma nostalgia sagrada²³ num presente mítico em que o tempo é abolido, um desejo "[...] de nos encontrarmos sempre e sem esforço no coração do mundo e da sacralidade e de superarmos de uma maneira natural a condição humana

symbolism, and design. Landscape online, 46, 1-19.

e de recuperarmos a condição divina". Essa nostalgia do Paraíso refere-se a uma condição humana universal que evidencia e ressalta uma percepção psíquica de um espaço sagrado, centro do mundo, ansiosamente desejado, como o desejo que moveu o esforço de Ulisses a regressar ao seu lar, à sua Ítaca, único lugar que o ser humano pode realmente habitar, "[E] sempre que este não se lhe revele através de uma hierofania, ele o constrói aplicando os cânones cosmológicos e geomânticos"25 ou seja, a partir de sua relação com o tempo e o espaço, Céu e Terra, representados pelo suceder de dias e estações e pelas localizações nas diversas direções. Enquanto representação do lugar sagrado por excelência, o jardim torna-se palco de profundos significados psíquicos, que se manifestam através de inúmeros mitos. Zeus e Hera se casaram no maravilhoso jardim das Hespérides (Εσπερίδες), as três ninfas do poente, anunciadoras de sua mãe, Nix, (Nύξ Nýks), a deusa da escuridão celestial noturna, rainha do tempo das gestações, das silenciosas germinações e dos sonhos, símbolo do inconsciente onde também habitam os monstros e pesadelos.²⁶ Junto a fontes onde corre a ambrosia, as Hespérides vigiavam os pomos de ouro, presente de núpcias que Hera recebeu de Geia.²⁷

No jardim se celebra, portanto, a *hierogamia*, o hierós gámos (ιερός γάμος), o casamento sagrado entre os princípios masculino e feminino, em muitos aspectos similar ao mito judaico-cristão, em que o casamento representa o retorno à condição original de *uma só carne*, imagem da união dos opostos complementares a partir de sua diferenciação: a Mulher (אָשָּאָה) é plasmada a partir do Homem (שִיא) îsha) é plasmada a partir do Homem (שִיא) îsha), no qual já se encontrava como unidade. Geia (Γαία Gea), a deusa cósmica primordial, a terra-mãe, *Tellus Mater*, da qual nascem todos os seres, oferece o pomo sagrado como presente, fruto da árvore da imortalidade e do conhecimento supremo. Nascida do Caos, suas virtudes são a doçura, a submissão aos princípios cósmicos, a firmeza cordata e duradoura, de onde provém a *humildade*,

^{22.} Nourai, A. (2013). An Etymological Dictionary of Persian, English and other Indo-European Languages: Etymological Charts (vol. 2). Xlibris Corporation, p.158.

^{23.} Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (orgs.) (1999), p.684.

^{24.} Eliade, M. (2008). *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, p.308.

^{25.} Eliade, M. (2008), p.308.

^{26.} Brandão, J. S. (1997). Mitologia grega. Vol. I. Petrópolis: Vozes, p.191.

^{27.} Brandão, J. S. (1997), p.229.

etimologicamente derivada de húmus, a terra, o solo fecundo de onde o homo foi modelado, 28 por isso, Adão (מדא Adam) foi nomeado a partir de sua origem, o solo, a terra (המדא adamah). As direções condicionam a orientação no espaço, enquanto presença no mundo, e a noção de tempo, enquanto relações de sucessões. Assim, olhamos para o leste, de onde surge o sol, e aí identificamos o futuro, para o qual nos dirigimos com a esperança de dias renovados. Os chineses consideram o futuro como estando às costas, pois não podemos vê-lo até que se torne passado à nossa frente.²⁹ O jardim hebraico situa-se, portanto, no oriente, de onde o sol ressuscita todas as manhãs, mantendo a fé e a esperança da continuidade; o jardim grego está no poente, no extremo ocidente, onde o sol morre deixando a terra nas trevas, esperança última de se alcançar a imortalidade antes da finitude total. No centro de ambos os jardins, encontra-se a árvore sagrada da vida, do conhecimento, da imortalidade, símbolo da renovação cíclica da vida, da perenidade e do sustento, e sua verticalidade evoca a ascensão e as relações entre o mundo subterrâneo, a superfície da terra onde se encontra a vida e o céu, para onde seus ramos se dirigem,³⁰ tornando-se assim eixo do mundo e pilar da vida.

Foi no jardim dos infernos que Perséfone, coagida por Hades, comeu um grão de romã, sendo privada da esperança de retorno ao mundo luminoso,³¹ assim como foi num jardim que o Cristo se preparou para seu derradeiro sofrimento e aí foi preso (Jo, 18, 1-11; Lc 22, 39-53; Mc 14, 32-52; Mt 26, 36-56), o Getsêmani, horto das oliveiras. A romã, como símbolo de fecundidade, evoca a perpetuação renovada na posteridade,³² e embora tenha condenado Perséfone à sua prisão, alimenta seu retorno com a primavera e a renovação da vida. Assim como a oliveira, árvore que carrega uma riqueza simbólica relacionada à reconciliação com o divino (uma pomba trouxe um ramo de oliveira a Noé no fim do dilúvio), sela a vitória sobre a morte psíquica, anunciando a ressurreição do espírito

vencedor.33 É, pois, no jardim dos sofrimentos que a alma se prepara para a catábase (κατάβασις), a descida à mansão dos mortos, aos infernos do inconsciente, para daí ressurgir renovada, transformada e vivificada. Por isso, para o cristão, o Gólgota é o coração do mundo, o local original do Éden primitivo que, desnudo e desolado desde a queda de Adão, é redimido e purificado pelo sangue do sacrifício do Cristo.³⁴ Além disso, o jardim persa estruturava-se numa divisão em quatro partes, influenciada pela divisão zoroastriana do universo: água, terra, ar (vento) e fogo (luz e calor);35 a união desses elementos condiciona a fecundidade e concretizase na agricultura. Essa divisão, em forma de cruz, era estabelecida por cursos de água, orientados nas quatro direções cardeais, como no jardim do Éden, e será retomada por Heidegger³⁶ como base da relação ontológica e metafísica do ser como mundo, na estrutura quadripartite (Geviert) terra/ céu, deuses/mortais. O quatro exprime, assim, a perfeição das ordenações e direções, através de sua relação com o quadrado e com a cruz, situando o ser no universo a partir de seu centro.³⁷ Como último elemento primordial dos jardins, a água carrega uma carga simbólica extensa e profunda, como origem e fonte de todas as coisas, como matriz primordial que encerra e na qual se identifica a própria vida.³⁸ Por tudo isso, não tardou a incorporar igualmente aspectos e elementos da vida espiritual, tornando-se meio de purificação e regeneração. Para os povos do deserto a água é uma benção que sacia a sede do corpo e do espírito, fertiliza e fecunda a terra ressequida e estéril e alivia a ânsia sedenta da alma por redenção. Assim, o peixe (ἰχθύς, ichthýs), acrônimo de Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Ἰιός Σωτήρ, (Iisoús Christós Theoú Yiós Soter, Jesus Cristo Filho de Deus Salvador), símbolo da vida imersa no espírito, torna-se um dos emblemas mais antigos relacionados ao

```
33. Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (orgs.) (1999), p.657.
```

^{28.} Brandão, J. S. (1997), p.185.

^{29.} Wilhelm, R. (1998). I Ching: o livro das mutações. São Paulo: Pensamento.

^{30.} Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (orgs.) (1999), p.84.

^{31.} Brandão, J. S. (1997), p.32.

^{32.} Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (orgs.) (1999), p.787.

^{34.} Brandão, J. S. (1997), p.60.

^{35.} Farahani, L. M.; Motamed, B.; Jamei, E. (2016), pp.1-19.

^{36.} Heidegger, M. (2008). Construir, habitar, pensar. In *Ensaios e conferência*. Petrópolis: Vozes, 125-141.

^{37.} Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (orgs.) (1999), p.758.

^{38.} Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (orgs.) (1999), p.19.

cristianismo.39

Obras musicais são, em grande medida, muito particularmente semelhantes a jardins. Assim como o jardineiro planeja e dispõe plantas, pedras e água e distribui esses elementos numa organização coerente do espaço, a fim de lograr uma concretização do belo, da mesma maneira o compositor tem de planejar e organizar os elementos musicais num texto coeso, num mesmo afã de plasmar o belo. Jardins são mutáveis, dinâmicos, fluidos e podem ser definidos como inebriantes esculturas vivas. A eterna ciranda das estações, a morte e o renovo da vegetação, a incidência da luz conforme a hora do dia ou o momento do clima somam-se à posição do sujeito que o contempla, à perspectiva que se estabelece do seu ponto de vista, às mudanças de cores, sons, perfumes. Obras musicais também apresentam seu charme de fluidez e dinamismo. Embora cristalizadas na partitura, devem ser vivificadas a cada performance, desenrolando-se no tempo como um passeio na audição e na imaginação.

O jardim como objeto de inspiração para obras musicais aparece mais recentemente na história da música, principalmente a partir do final do séc. XIX. *Jardins sous la pluie*⁴⁰ é a terceira peça da suíte *Estampes, L.100,* composta no verão de 1903, ⁴¹ época em que Debussy encontrava-se numa posição de reconhecimento público: *Pelléas et Melisande,* ópera inovadora, estreara com sucesso em abril de 1902, e em janeiro de 1903, Debussy foi condecorado *Chevalier de la Légion d'Honneur.* Embora inicialmente a peça nos transmita uma imagem de alguém "[...] à janela observando os jardins sob uma chuva de abril, intensa e benéfica chuva que confere à folhagem limpidez e brilho"⁴², essa obra nos reserva algumas surpresas sob uma escuta mais atenta. *Jardins* possui uma escrita clara em estilo de Tocata, denota uma influência dos clavecinistas franceses do séc. XVIII, principalmente François

Couperin, Claude Daquin e Jean-Philippe Rameau e exibe um virtuosismo agitado em que os rápidos crescendos e decrescendos e as mudanças súbitas de intensidade evocam o vento varrendo a chuva e castigando as folhagens. Possui 157 compassos e divide-se em três partes. A primeira ocupa 70 compassos e encerra uma tensão inquieta, impetuosa, quase violenta, que se avoluma da parte mais grave do piano até atingir um clímax pungente na parte aguda. A segunda parte compreende 55 compassos e faz despontar um contraste intenso ao manifestar uma delicadeza hesitante e introspectiva, como se as goteiras nos beirais dos telhados anunciassem o fim da tempestade. A terceira parte, que tecnicamente se chama coda, traz nos seus 32 compassos, com a mudança para a tonalidade maior, a abertura do sol que inunda o jardim, encerrando a obra num brilhante clímax sonoro. A sensorialidade é um aspecto fundamental da expressão musical de Debussy, principalmente na sua produção madura. As referências nos títulos de suas obras aos jogos de luz e sombra, ao vento, ao mar, aos perfumes, à chuva e à neblina evocam sensações, mais que imagens, que melhor expressam as experimentações harmônicas e as sonoridades exóticas e cambiantes obtidas de diferentes escalas e texturas, e o situam com muita pertinência em íntima relação com o Impressionismo. Além disso, sua profunda relação com o movimento simbolista na década de 1890 acrescenta uma profundidade significativa às intenções sonoras e suas relações com as imagens e sensações sugeridas. Os títulos são, portanto, menos enunciativos que evocativos, a música não se presta a explicá-los, mas intensifica e é intensificada pela carga poética destes, contribuindo para estabelecer uma teia de significados que captura a imaginação e enriquece e aprofunda a percepção e a fruição da obra.

O título do tríptico, *Estampes*, faz menção às estampas ou gravuras, extremamente populares na segunda metade do séc. XIX, especialmente as japonesas, bem como os títulos das peças remetem-nos aos títulos de várias delas. Para Jacques-Emile Blanche, pintor e amigo de Debussy, a quem a obra foi dedicada, *Jardins sous la pluie* foi inspirada por uma tempestuosa chuva de verão em sua casa, durante a qual todos buscavam refúgio no interior, exceto Debussy.⁴³ Debussy já havia escrito uma peça, cerca de dez

^{39.} Rasimus, T. (2012). Revisiting the ICHTHYS: A Suggestion Concerning the Origins of Christological Fish Symbolism. In *Mystery and Secrecy in the Nag Hammadi Collection and Other Ancient Literature: Ideas and Practices*, Brill, p.327.

^{40.} *Jardins sous la pluie*, executada pelo próprio Debussy, num piano Welte-Mignon, de 1912, pode ser apreciada em: https://www.youtube.com/watch?v=c0VZoprw03g

^{41.} Hinson, M. (1993). Preface to Estampes. Califórnia: Alfred Publishing Co.

^{42.} Gatti, G. M. (1921). The Piano Works of Claude Debussy. *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, 7 (3), 427.

^{43.} Jensen, E. F. (2014). Debussy. New York: Oxford University Press, p.212.

anos antes, no inverno de 1894, em que aborda a mesma temática de *Jardins*. Essa peça fazia parte de um tríptico também, do qual somente a segunda peça, Souvenir du Louvre, dedicada a Yvonne Lerolle, foi publicada no periódico Le Grand Journal du lundi, no suplemento de fevereiro de 1896, e se tornaria mais tarde a Sarabande da Suíte Pour le piano. As outras duas somente seriam descobertas em 1977, e hoje as três peças são conhecidas como Images oubliées, L87. A terceira delas, que desenvolve a mesma ideia de tempo tempestuoso, embora seja uma peça independente, autônoma, é considerada apenas um esboço prévio de Jardins. Seu título, Quelques aspects de Nous n'irons plus au bois parce qu'il fait un temps insupportable, menciona uma ciranda infantil francesa, 44 da qual utiliza partes da melodia (Fig. 2). A mesma melodia será utilizada em Jardins sous la pluie e retomada em outro tríptico, na terceira peça de Images pour orchestre, L122, de 1909, Ronde de printemps. Reza a tradição que Nous n'iron plus au bois foi criada por Madame Pompadour, certamente por um músico de seu círculo, no Natal de 1753, e por ela oferecida às crianças da região, quando recebeu de presente de Louis XV o antigo hotel do Conde d'Évreux, que mais tarde se tornaria o Palácio de L'Elysée, atualmente sede da Presidência da República Francesa e residência oficial do presidente da República.



Fig. 2. Tema da ciranda infantil Nous n'iron plus au bois.

A melodia é construída sobre o tema do *Kyrie*⁴⁵ da tradicional Missa natalina conhecida como *De Angelis*⁴⁶, apresentada em sua notação original (Fig. 3) e em notação moderna, com as notas utilizadas pela melodia de *Nous n'iron plus au bois* (Fig. 4).

- 44. https://www.youtube.com/watch?v=iFF_dLT0yyc
- 45. Kyrie VIII, da Missa De Angelis, cantado pelos monges beneditinos de Santo Domingo de Silos: https://www.youtube.com/watch?v=O4T4BkXvSPw
- 46. Romanum, G. (1921). *Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae*. Düsseldorf: SDN Pii X, Pontificis Maximi iussu restitutum et editum, p.905.



Fig. 3. Kyrie VIII, da Missa De Angelis, notação gregoriana.



Fig. 4. Notação moderna do Kyrie VIII, com notas de Nous n'iron plus au bois destacadas.

Em *Jardins sous la pluie*, Debussy utiliza os dois últimos compassos da ciranda (Fig. 5) como principal elemento temático de toda a primeira parte, no modo menor, em tom sombrio. A melodia principal surge na segunda parte, de maneira delicada e hesitante, e triunfante e luminosa na terceira parte, *Coda*.



Fig. 5. Últimos compassos da ciranda Nous n'iron plus au bois.

Embora a escolha dos temas, das referências e das motivações possam ser arbitrários e até aleatórios, subordinados à inspiração súbita e momentânea do artista, é precisamente a vinculação a processos total ou parcialmente inconscientes que acaba por revelar aspectos muito profundos da manifestação artística. Assim, a utilização da ciranda infantil como elemento estruturante de *Jardins* exterioriza uma questão que merece ser discutida. De um lado, num nível mais superficial e aparente, sobressai inicialmente a melodia que remete ao universo da inocência infantil; de outro lado, num nível profundo, não presente na malha musical, a poesia inerente à ciranda permanece implícita, não revelada. Atrevo-me a supor, então, que Debussy tenha se inspirado em outra poesia ao compor *Jardins sous la pluie*.

Théodore de Banville (1823-1891), poeta romântico predecessor do parnasianismo francês, foi o primeiro poeta a exercer uma substancial influência sobre o jovem Debussy, principalmente entre seus 16 e 25 anos, que musicou diversos de seus poemas.⁴⁷ Em 1845, publica Les Estalactites, que contém o poema Nous n'iron plus au bois48, que também faz referência à ciranda infantil, mas com um peso poético e simbólico que mais parece se aproximar do caráter de Jardins sous la pluie:

"Não iremos mais ao bosque, os loureiros foram cortados. Os cupidos nos tanques, as náiades em grupos Vêem cintilar ao sol em cristais decompostas As vagas silenciosas que fluem de sua ferida. Os loureiros foram cortados, e o cervo em desespero Estremece ao som da trompa de caça; não mais iremos ao bosque Onde as crianças graciosas divertiam-se com a louca trupe Sob os olhares dos lírios molhados pelo pranto do céu. Eis a relva que ceifamos e os loureiros que cortamos. Não mais ao bosque iremos, os loureiros foram cortados."49

O poema exprime um pungente clima de desolação que se exterioriza nas imagens utilizadas e que traduzem o luto, a perda. O loureiro é um arbusto aromático ligado, como todas as plantas que permanecem verdes no inverno, ao simbolismo da imortalidade.⁵⁰ Dafne era uma náiade,

47. Wenk, A. (1976). Claude Debussy and the poets. University of California Press.

48. Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés.

Les Amours des bassins, les Naïades en groupe

Voient reluire au soleil en cristaux découpés

Les flots silencieux qui coulaient de leur coupe.

Les lauriers sont coupés, et le cerf aux abois

Tressaille au son du cor; nous n'irons plus au bois.

Où des enfants charmants riait la folle troupe

Sous les regards des lys aux pleurs du ciel trempés,

Voici l'herbe qu'on fauche et les lauriers qu'on coupe.

Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés. (Banville, 1889, p.14)

49. Tradução livre do autor.

50. Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (orgs.) (1999), p.561.

ninfa das fontes e dos rios, que perseguida por Apolo, foi transformada no loureiro (δάφνη, dafne), que a imortalizou como símbolo do contrato firmado entre os deuses e os humanos, convertendo a planta em emblema da glória perene adquirida pela vitória.⁵¹ A floresta representa o sagrado inconsciente, a natureza indômita, não controlada, insubmissa em sua pureza, fonte e sustento de toda vida que, justamente por isso, tanto aterroriza o ser humano⁵² que sente um irresistível impulso de exploração, de destruição pelo prazer do controle e do lucro, ameaçando de morte todas as imagens de inocência e pureza: o cervo, as crianças, o lírio. Ceifar o próprio símbolo da imortalidade, além disso, decreta uma lúgubre sentença e revela um prognóstico desalentador para a existência humana. A mudança do sombrio modo menor inicial para o luminoso modo maior do final, o gesto ascendente do tema infantil que não por acaso é inspirado em uma súplica (Κύριε ελέησον, Kyrie eleison, Senhor, tem piedade!) cantada por tradição numa noite de Natal, sugere uma aspiração ardente de reconquista e retomada de um paraíso ideal, representado por um renascimento existencial. Os jardins, regados pela chuva redentora que abençoa e fecunda, completam a imagem desse sagrado desejo.

O jovem Debussy, então com 24 anos de idade, conheceu Franz Lizst (1811-1886) em Villa Medici, Roma, em janeiro de 1886, seis meses antes da morte desse que é considerado o maior pianista de todos os tempos. Após uma carreira de enorme sucesso como pianista e compositor, Liszt passa seus últimos 17 anos de vida dividindo a estada anual geralmente entre Pest, no início do ano, Weimar na primavera e início do verão e Roma, principalmente Villa d'Este, em Tívoli, seu reduto preferido, no restante do ano.53 Tendo recebido as ordens menores franciscanas, esses últimos anos marcam uma mudança em sua linguagem musical através da transformação interna em seu comportamento. No crepúsculo da vida, mais introspectivo e reservado, sua música torna-se, no entanto, mais ousada e experimental. Années de Pelerinage: troisiéme année, S.163, compostas entre 1867 e 1877 e publicadas em 1883 é um conjunto de sete peças elegíacas e de inspiração

^{51.} Brandão, J. S. (1997), p.87.

^{52.} Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (orgs.) (1999), p.439.

^{53.} Watson, D. (1994). Liszt. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.115.

religiosa. Desse ciclo, as quatro primeiras, Angelus! Prière aux anges gardiens, S163/1, as duas Aux cyprés de la Villa d'Este (Threnodie), S.163/2 e S.163/3, Les jeux d'eau à la Villa d'Este, S.163/4, e a última, Sursum corda, S.163/7, foram compostas em 1877. Nesse ano, Liszt ainda compôs mais cinco peças, a Segunda Elegia, S.197, À memória de Petöfi (Dem Andenken Petöfis), S.195, Sancta Dorothea, S.187, Recueillement, S.204 e Resignazione, S.187a, todas para piano solo, além de alguns arranjos e peças corais. Em março de 1877, em Viena, por ocasião da comemoração do quinquagésimo aniversário da morte de Ludwig van Beethoven, Liszt executou o Concerto Op.73, a Fantasia Coral, Op.80 e os arranjos das canções escocesas, mesmo com um dedo machucado. Apesar da boa saúde, atormentavam-no períodos de depressão e desalento, em que sentia uma profunda tristeza e dificuldades para expressar suas ideias musicais. Esse estado de espírito perpassa as obras desse ano, que evocam uma delicada e sensível aridez atrelada a um profundo senso de religiosidade.⁵⁴ Em 30 de julho de 1865, Liszt recebe as quatro ordens franciscanas menores, por intermédio do cardeal príncipe Hohenlohe, em sua capela particular da Villa d'Este. Anna Maria Liszt, sua mãe, falece em 6 de fevereiro de 1866. Em 5 de março de 1876, morre Marie d'Agoult, mãe de seus três filhos. Laconicamente, Watson (2004) afirma que Liszt não se abalou com sua passagem, mas não é difícil perceber que o conflito entre morte e redenção, tendo por palco o jardim de Villa d'Este, perpassa o terceiro ciclo de Années de Pelerinage.

Das sete peças do *Anné de Pelerinage III*, três fazem referência a jardim e podem ser consideradas um tríptico. Duas levam o título de *Aux cyprès de la Villa d'Este* e carregam o subtítulo de *Thrénodie*, ode triste ou canto fúnebre. A segunda foi inicialmente inspirada pelos ciprestes de *Santa Maria degli Angeli*, em Roma.⁵⁵ A terceira, *Les Jeux d'Eau à la Vlla d'Este* é a mais luminosa e faz referência às fontes e repuxos de água dos jardins de *Villa d'Este*, em Tívoli. A árvore e a fonte constituem uma relação de complementaridade, agregando uma simbologia profundamente ligada aos aspectos mais essenciais da sobrevivência: a dádiva da natureza, a sustentação da vida, a fecundação da terra, o vicejar das espécies. As

qualidades da água, da sombra, do fruto abarcam os elementos de proteção, sustento e abrigo que se estendem por analogia à vida psíquica interna. O cipreste, árvore longeva e sempre verde está associada à imortalidade e à eterna juventude do espírito, e por isso pertence às regiões subterrâneas da morte, conecta o inferno e o céu e está ligada ao culto de Hades, deus dos infernos. Por estabelecer essa relação simbólica, ainda hoje é plantada em cemitérios. ⁵⁶ Além disso, os mistérios órficos consideravam a existência de duas fontes às portas do inferno: a da memória e a do esquecimento, que se encontra ao lado de um cipreste branco.

Ao escrever esse tríptico, Liszt parece ter em mente a adorada Divina Comedia, de Dante, a partir da qual se inspirou para escrever várias obras, apresentando o mesmo esquema da jornada da alma pelo Inferno e pelo Purgatório em direção ao Paraíso. A primeira *Thrénodie*⁵⁷ possui 214 compassos e está dividida em três partes: uma Introdução, com 62 compassos (30 + 32), em que é apresentado um angustiado tema que se esforça para elevar-se do sofrimento; um Desenvolvimento, com 68 compassos (24 + 20 + 24), em que o tema, fragmentado cada vez mais, instaura uma angustiante luta manifestada por um cromatismo acirrado e culmina num violento trítono, um intervalo vazio de quarta aumentada ou quinta diminuta, tradicionalmente associado ao diabo e ao inferno; e uma Coda, com 84 compassos, em que é apresentada somente a parte final do tema, e ocorre aí um conflito entre a ascensão e o descenso, e mesmo que a obra conclua no modo maior, não há vencidos, a alma parece ter sido atirada ao inferno, uma catábase inevitável e resignada. A segunda Thrénodie,58 a mais complexa das três obras, possui 244 compassos e está dividida em quatro partes. A primeira parte expõe os dois principais temas, um melancólico e cromático (30 compassos), e outro ascendente e triunfal (30 compassos). A segunda parte possui 94 compassos, e introduz duas novas ideias musicais: uma seção harpejada que evoca lembranças celestiais e uma longa melodia que se estende pela região aguda do piano, perpassadas pelo tema cromático inicial. Essa seção repete-se por três vezes. A terceira parte, com 45

^{54.} Watson, D. (1994), p.129.

^{55.} Watson, D. (1994), p.212.

^{56.} Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (orgs.) (1999), p.250.

^{57.} https://www.youtube.com/watch?v=PilBvsU0iJA

^{58.} https://www.youtube.com/watch?v=wJN8JakKPAM

compassos, é uma reexposição do triunfal tema do início seguido do trágico tema cromático. A quarta parte, Coda, possui 38 compassos e reapresenta os arpejos e o tema inicial que, agora no modo maior, perde seu caráter trágico e adquire um tom de súplica e a obra finaliza sem concluir, suspensa numa solitária dúvida. É no purgatório que a alma anseia pela redenção e sofre com a memória do Paraíso perdido, uma mistura de esperança e nostalgia.

A terceira peça, Les Jeux d'Eau à la Villa d'Este, 59 ao contrário das anteriores, tem sua luminosa e brilhante tonalidade de Fa # maior definida já desde o início e mantida durante todos os seus 278 compassos. Está dividida em três partes. Após uma delicada introdução de harpejos ascendentes na região aguda do piano, com 39 compassos, segue um grande desenvolvimento de 212 compassos, em que são apresentadas duas ideias principais: um pequeno motivo formado pelas notas do acorde principal da tônica, que representa a redenção vinda do alto, e uma longa melodia na mão esquerda do piano, na região média, representando o eu lírico ou a alma que anseia pela redenção. No compasso 144, Liszt anota na partitura, sobre o motivo da redenção, uma citação do Evangelho de João (4, 14), em latim: "pois a água que eu lhe der tornar-se-á nele fonte de água jorrando para a vida eterna".60 Por fim, após uma apoteose sonora, uma Coda de 27 compassos encerra a jornada da alma, trazendo a paz à terra, na região grave do piano. O jardim incorpora e assume, historicamente, as projeções simbólicas e psicológicas de diversas dimensões que envolvem o questionamento sobre as relações entre natureza, arte, identidade e ação humana.⁶¹ Em seus aspectos de delimitação, como ilhas, mundos em miniaturas, reflexos da imagem do cosmos, torna-se espelho do pensamento, dos propósitos, das intenções e ideologias projetadas e absorvidas ao longo dos séculos. Assim, os jardins dos mosteiros e os jardins secretos renascentistas tornam-se templos e santuários em que a paz e o silêncio são protegidos da ignorância e da agitação do mundo profano; as villas e os jardins de herança romana refletem a ostentação e a manifestação do poder de controle sobre a natureza; os jardins urbanos e os jardins domésticos dos séculos XIX e XX assumem a função de urbanizar a natureza e naturalizar a cidade. E mesmo parques e praças, no seu papel de espaço de lazer e saúde, representam no passeio e nas práticas esportivas ao ar livre, uma débil alternativa à confinação sufocante da vida aglomerada em apartamentos.

O termo latino para sagrado (sacer, sacrum) vem do grego sakro (σακρο), um alforje ou cantil originalmente de couro que servia para transportar água em viagens. Por extensão, sacro representa aquilo que contém e que é contido como elemento precioso a ser preservado, e em seu sentido próprio, representa aquilo que não pode ser tocado sem ser manchado. 62 Além disso, sacer possui um segundo sentido, completamente oposto, mostrando que o que é sagrado ostenta o duplo aspecto daquilo que é a um tempo divino, inviolável e venerável, e por sua praticamente inacessível fragilidade, aquilo que pode se tornar ímpio, infame e execrável. Essa dolorosa polaridade representa a grande crise da existência humana em toda sua história, na tentativa de compreender que o que está fora é o que está dentro, como reflexo e projeção. Em meio ao afã humano de destruir impensadamente o espaço, a matéria e a vida em prol de vantagens e lucros efêmeros, esta reflexão não trata apenas de "esquecer a dor real de nossa própria condição"63, ou de buscar refúgio e consolo em fantasias bucólicas, mas de compreender a real necessidade de integração e equilíbrio entre nossas necessidades e nossos anseios, e de reconhecer os limites e os alcances de nosso poder. O jardim como espaço sagrado vem a ser, pois, por todas as questões que abrange, um espaço de reflexão, um fiel da balança que oscila entre as amargas consequências do reducionismo técnico-científico e a proliferação de um comportamento reacionário e teimoso que encontra num vazio e superficial espiritualismo uma frágil tábua de salvação. Seus aspectos simbólicos nos conduzem à percepção das relações que estabelecemos conosco, com o outro e com o mundo e a natureza. O jardim é espelho, reflexo do cosmos perfeito e organizado e da natureza dadivosa e exuberante; é ilha que protege e nos convida ao repouso e à meditação; é ponte que nos conduz ao respeito à diversidade

^{59.} https://www.youtube.com/watch?v=WwQYnz6WZ2Y

^{60.} Sed aqua quam ego dabo, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam.

^{61.} Aliata, F.; Silvestri, G. (2008), p.231.

^{62.} Rezende, A. M.; Bianchet, S. B. (2014). *Dicionário do latim essencial*. Belo Horizonte: Autêntica, p.427.

^{63.} Aliata, F.; Silvestri, G. (2008), p.256)

e à preservação. A preconizada fusão de horizontes proposta por Gadamer pressupõe a construção inicial de pontes que unam margens separadas por espaço, tempo, concepções e visões de mundo diversas. Mitos e lendas conferem à ponte um simbolismo que indica sempre uma passagem difícil sobre um local perigoso e indica um perigo a ser superado e a premência de se dar um primeiro passo, o inefável dilema da via estreita que nos conduz à inevitável obrigação da escolha,⁶⁴ como sabiamente percebeu Nietzsche⁶⁵. Nossa sobrevivência depende de nossas escolhas.

Portugalma, do compositor Carlos Alberto Assis: do devaneio ao eterno feminino

Reatriz Helena Furlanetto

No teu poema Existe um verso em branco e sem medida Um corpo que respira, um céu aberto Janela debruçada para a vida.¹

As obras de arte, especialmente a música, são criações que preservam o aspecto intuitivo dos seres humanos, nos remetem às dimensões simbólicas do sonho e da imaginação. A arte musical convoca as esferas do consciente e do inconsciente, do pensamento e do sentimento, do imaginário e do simbólico, instaurando novas modalidades de compreensão e de relacionamento com o mundo. Ao potencializar a racionalidade e sensibilidade humanas, a música integra as dimensões interna e externa do ser e constitui-se uma forma de conhecimento que se estende ao próprio sentido da vida. Sons e silêncios, inundados de sentimentos, vibram nas relações dos homens entre si e com o ambiente. Os sons nos envolvem, nos seduzem, mobilizam sensações, emoções, ideais, fantasias. A música toca as camadas mais profundas do ser, nos convida a experienciar uma realidade íntima e singular, universos sonoros infinitos e particulares. Como geógrafa e pianista, minha interpretação do mundo e da música traz a marca de uma feminilidade, uma tônica afetiva. A intenção de pensar uma geografia da música como instrumento de reflexão sobre o sentido da vida me faz adentrar

1. Tinoco, J. L. (1976). No teu poema. Portugal: Festival da Canção 1976.

^{64.} Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (orgs.) (1999), p.729.

^{65. &}quot;O humano é uma corda estendida entre o animal e o além-do-humano, uma corda sobre um abismo. Perigosa travessia, perigoso caminhar, perigoso olhar para trás, perigoso estremecer e parar. Grande, no humano, é ser ele uma ponte e não um fim; o que se pode amar no humano, é ser ele uma passagem e um ocaso." Nietzsche, F. (2011). Assim falou Zarathustra: um livro para todos e para ninguém (P. C. L. de Souza, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, p.13.

a dimensão da altura e profundidade, que são a mesma coisa, escavam-se no lugar íntimo; "(t)odos os espaços de intimidade designam-se por uma atração"², carregam a essência de uma topofilia. Destarte, mobilizada pelas expressões simbólicas e subjetivas sonorizadas em Portugalma, entrego-me ao verso sem medida, ao êxtase de um céu aberto. No devaneio, onde tudo é acolhimento, encontramos a profundeza do feminino, "é no devaneio que somos seres livres".³

Do devaneio à liberdade

Como afirma Gaston Bachelard; "(o) devaneio nos põe em estado de alma nascente. [...] uma alma que descobre o seu mundo, o mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver." Para o filósofo, a poesia (e incluímos a música), em seu ímpeto de devir humano, nos ensina a habitar a fronteira entre o real e o imaginário. A vida ativa, animada pela função do real, é uma vida fragmentada, nos atira para fora de todas as coisas, oculta a profundeza humana. É a força poética do devaneio que nos mantém em um espaço de intimidade, espaço de um volume, de uma plenitude de densidade ligeira; "(h)abitando verdadeiramente todo o volume de seu espaço," o ser do devaneio "está em toda parte no seu mundo, num dentro que não tem fora,"5 o sonhador está imerso em seu devaneio. O sonho é noturno e o devaneio⁶ ocorre na claridade do dia, o sonho pode desorganizar uma alma, mas o devaneio ilustra um repouso do ser, um bem-estar, uma felicidade; "(a) quem deseja devanear bem, devemos dizer: comece por ser feliz. Então, o devaneio percorre o seu verdadeiro destino, torna-se devaneio poético: tudo, por ele e nele, se torna belo"7 Entregues ao devaneio poético, a música nos convida a esse ímpeto de devir humano, esse desejo de plenitude íntima, de liberdade.

- 3. Bachelard, G. (2009), p.95.
- 4. Bachelard, G. (2009), p.15.
- 5. Bachelard, G. (2009). A poética do devaneio. (A. P. Danesi, Trad.). 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, p.161.
- 6. La rêverie (devaneio) é uma palavra feminina na língua francesa e, quando Bachelard (2009) apresenta o sonhador de palavras, no primeiro capítulo do ensaio, a desinência gramatical reforça o caráter feminino atribuído ao devaneio.
- 7. Bachelard, G. (2009), p.13.

Portugalma é uma suíte inédita do compositor brasileiro Carlos Alberto Assis, constituída por quatro peças para flauta e piano.8 A obra foi inspirada em sua viagem às terras portuguesas, o que demonstra a influência dos lugares no processo de criação musical. Segundo Assis,9 o título das peças - 1. ...uns castelos, 2. ...umas igrejas, 3. ...uns rios, 4. ...umas ruas - remete ao haicai, no sentido da concisão de significados e da abertura para diversas ideias. Haicais são poemas mínimos, poucas palavras dizem o essencial no lirismo tecido com densidade poética. As entrevistas com o compositor realizadas em novembro de 2019, e a análise da partitura musical orientada pelo maestro Osvaldo Colarusso em aula particular no mês de fevereiro de 2020, servem como subsídios para interpretar a dimensão simbólica e as emoções que emergem das paisagens sonoras da obra. As declarações de Assis apontam os significados atribuídos aos lugares visitados em Portugal, experiências do espaço vivido que ganham tonalidades afetivas em sua composição. Trilhar o caminho da arte musical rumo à geografia como ciência capaz de potencializar uma escuta artística do mundo implica a flexibilidade de fronteiras conceituais e de formas de escuta. A interdisciplinaridade na produção do conhecimento, notadamente os estudos geográficos que se articulam com a música,10 com a etnomusicologia,11 com a literatura,12 com o cinema, 13 ou com a filosofia, 14 têm contribuído para o alargamento

- 8. Assis, C. A. (2019). Partituras musicais. Curitiba: Originais do autor.
- 9. Excerto de entrevista ao compositor realizada em novembro de 2019.
- 10. Azevedo, A. F.; Furlanetto, B. H.; Duarte, M. B. (eds.). (2018). *Geografias Culturais da Música*. Portugal: Lab2PT, Universidade do Minho; Dozena, A. (org.). (2016). *Geografia e Música*: *Diálogos*. Natal: EDUFRN.
- 11. Giuriati, G. e Tedeschini Lalli, L. (orgs.). (2010). Spazi sonori dela musica. Palermo: L'Epos.
- 12. Marandola Jr., E.; Gratão, L. H. B. (orgs.) (2010). Geografia e Literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação. Londrina: EDUEL; Olanda, D.A.M. (2008). "Memórias do vento" e as paisagens citadinas. In almeida, M. G.; Chaveiro, E. F.; Braga, H. da C. (orgs.). Geografia e cultura: a vida dos lugares e os lugares da vida. Goiânia: Ed. Vieira, 255-283.
- 13. Azevedo, A. F. (2009). Geografia e cinema. In Corrêa, Roberto Lobato; Rosendahl, Z. (orgs.). *Cinema, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 95-127; Bruno, G. (2006). *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*. Parma: Bruno Mondadori.
- 14. Bollnow, O. F. (2008). O homem e o espaço. (A. L. Schmid, Trad.). Curitiba: Ed. UFPR.

^{2.} Bachelard, G. (2008). *A poética do espaço*. (A. P. Danesi, Trad.). 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, p.31.

da compreensão do fenômeno espacial em outras áreas e a inovação das metodologias de pesquisa.

A geografia emocional, uma das tendências mais ferteis da geografia cultural actual, destaca o sentimento como característica essencial da existência humana no mundo, rompendo as amarras do positivismo lógico, da racionalidade científica e dos pressupostos quantitativos. Geografias escritas com ou sobre emoção e afeto, ¹⁵ apresentam um mapeamento dos estados emocionais nas relações entre o ser humano e o ambiente físico a partir de diferentes abordagens metodológicas. No presente texto, inspiradas pela arte, as paisagens sonoras da obra Portugalma ganham traços emocionais e liberdade poética. Carlos Alberto Assis (1965-) é brasileiro, natural da cidade de Jacarezinho, no Estado do Paraná, Doutor em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atua como professor, pianista, regente, arranjador e compositor na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, atual Campus I da Universidade Estadual do Paraná, em Curitiba. ¹⁶ Assis estudou com orientação profissional, mas é

15. Andreotti, G. (2011). Amazzonia emozionale. Bolletino della Società Geografica Italiana, Roma, XIII (III), 241-272; Furlanetto, B. H.. (2017). Paisagem sonora do Boi de Mamão paranaense: uma geografia emocional. Curitiba: Editora UFPR; Nogué, J. (2015). Emoción, lugar y paisaje. In Luna, Toni & Valverde, I. (orgs.). Teoría y paisaje II: paisaje y emoción. El resurgir de las geografias emocionales. Olot: Observatorio del Paisaje de Cataluña. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 137-148.; Persi, P. (2014). Geografia e emoções. Pessoas e lugares: sentidos, sentimentos e emoções. (B. H. Furlanetto, Trad.). Geografar, Curitiba, 9 (1), 200-218; Tuan, Y. (1980). Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. (L. de Oliveira, Trad.). São Paulo: Difel; Tuan, Y. (1983). Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência. (L. de Oliveira, Trad.). São Paulo: Difel.

16. Entre os prêmios concedidos à obra de Carlos Alberto Assis destacam-se o 2º lugar no I Prêmio de Composição Guerra Peixe da Escola de Música Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, em 1998, e o 3º lugar no III Prêmio de Composição Guerra Peixe, da mesma escola, no ano 2000. Integrou o corpo docente de diversos Festivais e Oficinas de Música de Curitiba, Londrina, Maringá, Cascavel, entre outros, e participou como pianista correpetidor da montagem de diversas óperas no Brasil, Uruguai, Paraguai, Argentina e República Tcheca. Entre os anos de 1986 a 1997, aproximadamente, trabalhou em todas as óperas apresentadas no Teatro Guaíra, em Curitiba, e de 1999 a 2010 atuou como pianista nas aulas da cantora Neyde Thomas, professora que se notabilizou pela formação de uma geração de cantores líricos. Assis também se destaca como pianista solista e, em 2018, realizou o concerto de encerramento do Encontro Geografias Culturais da Música em Braga, Portugal, promovido pelo Museu Nogueira da Silva e Universidade do Minho.

basicamente autodidata, e demonstra sólidos conhecimentos não apenas na área musical, mas também na pintura, ciência, filosofia, hermenêutica, literatura e cinema. A bagagem intelectual e a sensibilidade artística do compositor marcam sua atuação e produção musicais. Além de notabilizarse na área musical, Assis é médico - com especialização em Homeopatia e Acupuntura - e praticante de Tai Chi Chuan. A arte marcial chinesa, o Taoísmo, a meditação e a especialização no ramo da medicina chinesa constituem traços da cultura oriental presentes na visão de mundo do compositor e, consequentemente, em suas obras; Quando fiz medicina homeopática estudei a cultura chinesa, o idioma, a escrita, a arte, a história e as artes marciais da China. Isso influenciou meu modo de pensar. A escrita chinesa tem um desenho que não é fechado, é interpretado: todos olham o desenho e sabem o que quer dizer, mas cada um interpreta como quer. Meu professor explicava essa forma aberta do ideograma, e essa também é minha maneira de ver as coisas. Por exemplo, pensar em castelo e pássaro é um jeito amplo de ver as coisas. O Feng Shui¹⁷ apresenta uma simbologia dos espaços e da nossa integração com os espaços. Na visão oriental, o ser humano é um espaço entre o céu e a terra, o ser humano é um espaço. 18

A produção musical de Assis evidencia sua posição como um compositor independente que não utiliza, necessariamente, procedimentos musicais que balizam determinadas correntes estéticas contemporâneas, opção que reitera seu comprometimento aos próprios ideais musicais e à liberdade de expressão. Suas músicas circulam entre o popular e o erudito, 19 demonstrando um perfeito conhecimento do piano e uma veia romântica. A criatividade e expressividade poéticas do compositor sonorizam mais de cem obras para diversas formações instrumentais, como piano solo, piano e voz, piano e flauta, piano e sax, piano e clarineta, coro misto, orquestra, ópera, além de arranjos musicais. O compositor utiliza a notação musical tradicional e em seu acervo destacam-se a voz e o piano, provavelmente

^{17.} Segundo o Feng Shui, uma técnica milenar desenvolvida na China, há uma relação entre a nossa casa e a nossa vida e, para termos uma vida harmoniosa e saudável, nossa casa deve refletir isso.

^{18.} Excerto de entrevista ao compositor realizada em novembro de 2019.

^{19.} Usa-se o termo erudito para as músicas de diferentes culturas, elaboradas com um modelo ou disciplina formal, que não pertencem às tradições folclóricas ou populares.

pela rica paleta emocional desses instrumentos, os quais se mostram continuamente presentes em sua atuação profissional. As músicas de Assis mesclam a utilização dos procedimentos composicionais modais, tonais e atonais, onde as influências de Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart e Robert Schumann soam junto às cores brasileiras dos temas folclóricos e da bossa nova. Também se percebem nuances jazzísticas, que acrescentam refinamento rítmico e harmônico à sua obra. Entretanto, em Portugalma, ora o compositor parece dialogar com os compositores franceses, ora revela traços da cultura ibérica, talvez por sua ancestralidade espanhola e moura, reminiscências que afloraram em sua viagem. A suíte retrata, musicalmente, a verticalidade dos castelos e das igrejas e a horizontalidade dos rios e das ruas. As poucas indicações de andamento e de dinâmica nas partituras de Assis revelam certa autonomia concedida aos intérpretes, os quais podem definir a intenção e interpretação musicais. Em suas composições há uma dificuldade que não se percebe em uma primeira leitura musical, um virtuosismo velado que se torna desafiador à excelência musical e exige domínio técnico e instrumental, maturidade emocional e uma longa jornada de estudos. É nesse processo de estudo e reflexão musicais que suas obras, como Portugalma, revelam sutilezas e complexidades, se agigantam. Hans-Georg Gadamer sustenta que o contato com a arte é o encontro com nós mesmos, declara o compositor. Particularmente, o convívio com a música de Assis também é um conhecimento que implica em autoconhecimento, uma flor que desnuda lentamente sua beleza oculta. Pensar e sentir as inúmeras possibilidades de vivificar a música silente no papel é como recriar uma obra, clama inteireza e profundidade, uma liberdade que nasce do autoencontro.

O educador, compositor e musicólogo Carlos Kater, no prefácio de Santos,²⁰ afirma que "toda música, assim como toda e qualquer atividade criativa humana, é fecundada por um anseio fundamental: liberdade". Para o autor, música e criação, paisagens e ambientes sonoros são estímulos para a ampliação de nossa capacidade de observação, de percepção e de conhecimento sobre nós mesmos e o mundo. Para a artista plástica

Fayga Ostrower,²¹ a criação é uma intensificação da vida, e a liberdade de criar é a mais essencial potencialidade humana. Ser livre significa um entendimento de si, e "a vivência desse entendimento é a mais plena e a mais profunda interiorização a que o indivíduo possa chegar. Ser livre é ocupar o seu espaço de vida."22 O ato de criar, de dar uma forma a algo, abrange a capacidade de compreender, relacionar, significar, e nessa busca de ordenações reside a profunda motivação humana de criar. O ser humano é um ser formador, capaz de estabelecer relacionamentos entre os múltiplos eventos que ocorrem ao redor e dentro de dele. A partir da interlocução com Assis, constata-se que certos temas e frases musicais de Portugalma evocam lembranças da sua viagem. Por exemplo, na segunda peça da suíte ouve-se o sino da Igreja do Carmo, próxima ao hotel onde o compositor se hospedou, em Braga. Também nesta cidade, para ir do hotel ao Museu Nogueira da Silva, eu passava por uma floricultura que ficava no Largo do Centro Histórico, antes do chafariz. Jamais me esquecerei de uma cena que daria um quadro lindo: o vendedor, um senhor de bigode, conversando com uma senhora idosa, a delicadeza do cotidiano e das flores.²³ É perceptível que o artista tem o sentido de lugar como elemento constitutivo das suas obras e as palavras auxiliam a compreensão do seu papel na atividade criativa; alguns músicos tocam como aqueles turistas que tiram fotos rapidamente sem apreciar a riqueza de detalhes dos lugares visitados, não percebem que música é como poesia. É preciso mergulhar e sentir a obra, deixá-la amadurecer lentamente, ir descobrindo suas camadas e sonoridades sutis. Música tem que ser assim, dentro de cada frase tem muita coisa, não se pode passar por cima. Há um tempo de imersão, de mergulho na obra. Poesia também é assim, fico meses digerindo.²⁴ A profundidade de um poema decorre da ressonância e da repercussão: "na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser. [...] o poema nos toma por inteiro."²⁵ A poesia e a música

^{20.} Santos (2002), F. C. (2002). Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua. São Paulo: EDUC, p.12.

^{21.} Ostrower, F. (2014). Criatividade e processos de criação. 30. ed. Petrópolis: Vozes.

^{22.} Ostrower, F. (2014), p.165.

^{23.} Excerto de entrevista ao compositor realizada em novembro de 2019.

^{24.} Excerto de entrevista ao compositor realizada em novembro de 2019.

^{25.} Bachelard, G. (2008), p.7.

mostram que somos seres entreabertos, nos abrem para o mundo e abrem o mundo para nós. A obra de Assis provoca ressonâncias e repercussões, é complexa e, ao mesmo tempo, simples. Simplicidade no sentido de um adensamento – e não de uma redução – onde tudo se mostra elaborado com precisão e multiplicidade. Simplicidade de um haicai, onde o essencial é rico de significados, abre-se para várias ideias. Simplicidade de uma estética que condensa o grande no pequeno, ligando o íntimo ao imenso. Em Portugalma, sons e silêncios vibram em nossos mundos internos, na liberdade poético-musical reside o sagrado.

Da liberdade à sacralidade

Portugalma é a alma de Portugal, das experiências que tive lá, declara Assis. O título da obra já nos remete à esfera do sagrado, do invisível. A alma, conforme Nicola Abbagnano,26 é considerada o princípio da vida, da sensibilidade e das atividades espirituais. Segundo Chevalier e Gheerbrant, a alma evoca um poder invisível: "parte de um ser vivente ou simples fenômeno vital; material ou imaterial, mortal ou imortal [...]. Por seu poder misterioso, sugere uma força supranatural, um espírito, um centro energético."27 As representações simbólicas da alma são tão numerosas quanto as crenças que existem sobre ela: a teologia simbólica utiliza a imagem da alma-espírito como o sopro que sai da boca de Deus. Na tradição cristã a alma é animada pelo Espírito Santo e na tradição egipcía, "um pássaro com cabeça de homem ou de mulher simboliza a alma de um defunto ou a de um deus que visita a terra."28 No Corão e na poesia, o pássaro é tomado como símbolo da imortalidade da alma; para os Upanixades, a própria alma é um pássaro. Quando visitamos o Castelo de Guimarães, olhei para o alto e vi os pássaros. Muralhas funcionam como proteção durante uma guerra, mas acima das muralhas não há barreiras, há pássaros. Percebi o contraste entre

parede sólida e algo que pode subir e ter uma vista privilegiada, a amplitude da visão. Não quis ser descritivo na música, não retratei a força física das pedras do castelo, por exemplo, isso é evidente, preferi uma concepção impressionista. O que é evidente não se discute, já o sutil se abre para várias interpretações e possibilidades simbólicas. Castelos em lugares altos me remetem à visibilidade que se contempla de um nível superior, à visão de passarinho.29 No início da primeira peça da suíte, o tema musical (parte A) com acordes - duas ou mais notas que soam simultaneamente - de duração prolongada na região grave do piano sonorizam a solidez, a verticalidade e a imobilidade dos castelos, e as frases melódicas ascendentes e rápidas da flauta anunciam o voo dos pássaros (Figura 1). Na partitura, o próprio desenho dos acordes - com as notas sobrepostas verticalmente - se assemelha aos alicerces ou às colunas que sustentam uma edificação, evidenciando a fortaleza das muralhas. O andamento lento do tema e a duração prolongada dos sons reiteram a simbologia de força e poder, como as tradições portuguesas que se mantém ao longo dos anos. O tema A aparece no início, no meio e no final da peça: os acordes iniciais representam os pilares de sustentação da obra arquitetônica e da obra musical, por isso são recorrentes na música.³⁰ Entre as reapresentações do tema A ouve-se um segundo tema (parte B) delicado, com cores impressionistas, uma melodia que dissolve os contornos da progressão tonal tradicional com aspectos cromáticos, apresentando rápidas modulações e uma melodia em contínuo desabrochar para sonorizar a mobilidade e a leveza dos pássaros.

De acordo com Colarusso, a estrutura formal dessa peça caracterizase pela alternância entre as partes A e B, sendo a primeira mais estável e a segunda mutável em termos de escala. Na harmonia inicial (compassos 1 ao 10) observa-se a utilização da escala de si menor antigo, o modo eólio, e apenas o quinto e o décimo compassos são tonais, na escala de si menor harmônico. O caráter predominantemente modal e a utilização de intervalos de quintas e oitavas paralelas acrescentam uma atmosfera arcaica ao início da música. Na parte B, predominantemente tonal (si menor), as modulações harmônicas dão mobilidade à melodia. A alternância entre a escala modal

^{26.} Abbagnano, N. (2007). *Dicionário de filosofia*. (A. Bosi, Trad.). 5. ed. São Paulo: Martins Fontes.

^{27.} Chevalier, J. e Gheerbrant, A. (2009). Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. (V. C. Silva, Trad.). 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, p.31.

^{28.} Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (2009), p.689.

^{29.} Excerto de entrevista ao compositor realizada em novembro de 2019.

^{30.} Excerto de entrevista ao compositor realizada em novembro de 2019.

À Srª Ana Francisca Azevedo 1. ...uns castelos



Fig. 1. Partitura inédita cedida pelo compositor Carlos Alberto Assis.

e a escala harmônica é um recurso que se verifica nessa peça de Assis e em algumas obras de compositores franceses, como Gabriel Fauré (1845-1924), Claude Debussy (1862-1918), Erik Satie (1866-1925) e Maurice Ravel (1875-1937). Enquanto a primeira peça sonoriza a amplitude de visão que caracteriza o espaço externo dos castelos medievais, na segunda peça os sons referenciam a amplitude do espaço interno das igrejas. A verticalidade se traduz, novamente, na utilização de acordes para o piano, mas ao invés de uma longa duração, os acordes soam sequencialmente em andamento moderadamente lento. Agrupados sonoramente através da utilização do pedal de sustentação do piano,³¹ os acordes formam uma massa sonora, como sons que reverberam no ambiente acústico de grandes catedrais. A vastidão sonora se evidencia, ainda, nas frases musicais frequentemente ascendentes na melodia do piano, cujas sonoridades vão da região grave à aguda traçando um caminho que liga a terra ao céu. Poeticamente, a música pode ser interpretada como uma jornada espiritual que se percorre lentamente, degrau por degrau, uma elevação rumo à plenitude anunciada pelos sinos³² da redenção, no final da peça.

Para Colarusso, a segunda peça pode ser pensada, em termos de forma musical, como um tema com variações: o tema principal (em dó sustenido menor) vai até o vigésimo quarto compasso, a primeira variação inicia-se no vigésimo sétimo compasso – com figuras de tercinas³³ na flauta em contraponto com o piano – e no trigésimo segundo compasso observase a segunda variação na escala homônima (ré bemol maior). Nesta parte, considerada o clímax da peça, o piano apresenta bordaduras na voz superior (com as notas lá bemol, si bemol, lá bemol, ré bemol) e uma nova melodia na voz do tenor sonoriza o sino da Igreja do Carmo, de Braga, enquanto a flauta executa a mesma melodia inicial, agora em modo maior. Para finalizar, há

^{31.} Pedal direito do piano que, quando pressionado, produz um efeito de sustentação das notas ao permitir que as cordas do piano vibrem livremente, prolongando os sons.

^{32.} Na melodia do piano ouvem-se os sons do sino da Igreja do Carmo, na cidade de Braga (sequencialmente as notas ré bemol, si bemol e lá bemol nos compassos 32 e 33, e nos compassos 42 ao 44); a nota mais aguda da obra é um sino (lá bemol 5, nos compassos 37 ao 39); e as oitavas dos baixos (dó sustenido nos compassos 1 ao 29, ré bemol nos compassos 32 ao 44) soam como sinos graves que permeiam toda peça.

^{33.} Tercina é uma quiáltera, ou seja, uma alteração convencional no valor das figuras musicais que indica a execução de três notas no tempo que pertenceria a duas.



Fig. 2. Partitura inédita cedida pelo compositor Carlos Alberto Assis.

uma coda³⁴ (compassos 42 ao 45) que reapresenta os elementos musicais – bordaduras, tercinas e sinos – e funciona como uma síntese musical. Além dos sinos, a atmosfera de sacralidade é obtida através de procedimentos composicionais observados na música da Idade Média, como as citações do canto gregoriano na parte melódica da flauta (compassos 7 ao 14), as frases musicais irregulares, a utilização do modo eólio, a recorrência de intervalos de oitavas e quintas e o paralelismo das harmonias.

A simbologia do sagrado na música se evidencia também no título da peça e na recorrente presença do ternário: há várias frases com três compassos, tercinas na melodia da flauta, três notas sonorizam o sino da Igreja do Carmo e três vezes soa a nota mais aguda da peça, como outro sino. A Igreja cristã representa a imagem do mundo, o reino dos eleitos, e o som dos sinos evoca a sacralidade de tudo o que está entre o céu e a terra. O número três expressa a totalidade e sintetiza a triunidade do ser vivo. Na doutrina cristã, Deus é Um em três Pessoas: o Pai, o Filho (Jesus Cristo) e o Espírito Santo.

Castelos e igrejas são construções arquitetônicas complementares, como duas faces de uma mesma moeda, templos de riqueza e grandiosidade que abrigam a nobreza e reforçam, mutuamente, as funções de poder, força e dominação. Compartilham essa igualdade de solidez de poder, grandiosidade, amplos espaços internos e externos. O Tao Te King³5 cita que a roda da carroça e a da bicicleta tem raios, mas o que faz ela funcionar são os espaços vazios, ou seja, a utilidade da roda vem dos espaços vazios. Castelos e igrejas também. A fachada externa já desperta em nós uma sensação de poder e opressão. Há alguns anos, quando estive na Alemanha, entrei em uma igreja e senti algo sufocante: era o espaço, não a pedra. Castelos e igrejas têm a mesma função de nos deixar pequenos, nos sentidos positivo e negativo. Atualmente ficamos maravilhados com essas obras arquitetônicas, mas na época era opressão e dominação. Na minha música, nos castelos há a visão de pássaro, a liberdade, e nas igrejas há o sino, a liberdade do som que

^{34.} Coda é a última parte de uma obra musical, um acréscimo a uma forma padrão.

^{35.} O Tao Te King, Tratado do Caminho e da Virtude, foi escrito entre 350 e 250 a.C. e sua autoria é atribuída a Lao Tzi. Esta obra reúne provérbios chineses sobre o tao – a realidade última do universo – e inspirou o surgimento do taoísmo, do budismo chan e da sua versão japonesa, o zen.

corre. Pássaros e sinos se complementam na liberdade e leveza, em contraste com a pedra.³⁶

As referências culturais se entrecruzam e adensam quando estudamos e praticamos as obras de Assis, em que a complementaridade faz parte da sua visão do mundo. Em Portugalma também se verifica a forte influência da cultura oriental presente no trabalho do compositor, o que no caso não colide mas reverbera esse emaranhado de cruzamentos históricos que marcam a portugalidade. O simbolismo do yin e do yang, conforme Chevalier e Geerbrant, condensa a filosofia do espírito chinês e designa o aspecto obscuro e o aspecto luminoso de todas as coisas, o terrestre e o celeste, o feminino e o masculino, é a "expressão do dualismo e do complementarismo universal. Yin e yang só existem em relação um ao outro. São inseparáveis e o ritmo do mundo é o ritmo de sua própria alternância."37 Embora representem dois contrários, o yin e o yang jamais se opõem de modo absoluto, pois entre eles há sempre uma continuidade. Neste sentido, na suíte Portugalma, os contrastes são organizados de forma integrativa, dão coesão à obra como um todo. Os diferentes temas musicais de cada peça soam como complementares, comunicam a força subterrânea da raiz e a leveza dos galhos, unem a vertente sombria yin à vertente ensolarada yang. Nos castelos e nas igrejas, força e suavidade, mobilidade e imobilidade, solidez e leveza, masculino e feminino, aspectos aparentemente antagônicos convivem lado a lado, se complementam.

Da sacralidade ao encantamento

Na sua obra intitulada "Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra", Mia Couto condensa na metáfora do rio e do tempo, o sentido, o fluxo, a poética da vida. Nessa obra o autor escreve: "Há um rio que nasce dentro de nós, corre por dentro da casa e desagua não no mar, mas na terra. Esse rio uns chamam de vida." A presença dessa metáfora na obra Portugalma é também forte e expressiva. *Não descrevo o rio, mas me inspirei em Aveiro para*

compor a terceira peça. Uso uma espécie de cantochão meio gregoriano, meio nordestino, uma melodia de som primitivo, e no meio tem um ritmo espanhol. Em Aveiro, quando passeamos de barco, fiquei imaginando o que eram os Moliceiros³⁹ antigamente, lembrei-me das gôndolas venezianas, trouxe algo muito antigo, mas a tônica ibérica não foi proposital. Na viagem a Portugal passei mais tempo em Braga e não vi muita influência espanhola lá, mas na Catedral tem uma figura de um sujeito da Idade Média que ainda sai nas procissões da Páscoa, segundo me informaram, com capuz e uma catraca, e isso me lembrou a raiz comum ibérica, cujo ritmo parece que ouvi em músicas antigas do Alentejo. Certas coisas você vê e não enxerga, mas ficam guardadas na memória, não foram percebidas conscientemente, mas depois emergem.⁴⁰ O papel da memória na produção de obras de arte é bem conhecido e o seu tratamento tem sido alvo de inúmeras publicações ao longo do tempo. A memória integra a paisagem e faz parte das nossas vidas de forma indelével, sendo acordada, consciente ou inconscientemente, quando ouvimos, interpretamos ou compomos música; "(o)s acontecimentos mais ricos ocorrem em nós muito antes que a alma se aperceba deles. E, quando começamos a abrir os olhos para o visível, há muito que já estávamos aderentes ao invisível."41 A poesia primordial reside nessa adesão ao invisível, tem a função de despertar, pois "todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético. É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta"42 e que depois revivesce, musicalmente, como impulso criativo. Carregadas de matéria onírica, as lembranças de Assis nascem do espaço vivido e ganham liberdade poética em seus devaneios. Em Portugalma, os rios musicalizam o sensualismo feminino da água, que serpenteia como uma dançarina embalada pelo mobilismo heraclitiano.

^{36.} Excerto de entrevista realizada ao compositor em novembro de 2019.

^{37.} Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (2009), p.968.

^{38.} Couto, M. (2002). *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, p.258.

^{39.} Moliceiro é o nome dado aos barcos que circulam na Ria de Aveiro, região lagunar do Rio Vouga. Entre os barcos típicos da região, o moliceiro é considerado o mais elegante. Apesar da decoração colorida e humorística, é um barco de trabalho para a apanha do moliço, que era a principal fonte de adubagem nas terras agrícolas de Aveiro.

^{40.} Excerto de entrevista realizada ao compositor em novembro de 2019.

^{41.} D'Annunzio apud Bachelard, G. (2002). A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. (A. P. Danesi, Trad.). São Paulo: Martins Fontes, p.18.

^{42.} Bachelard, G. (2009), p.6.

A analogia entre rio, terra, casa e vida pode também ser vislumbrada na imaginação material da água, de Bachelard.⁴³ Quando o devaneio se liga à realidade, ele a humaniza, a engrandece, a "canta", criando paisagens sonoras de territórios afetivos, como na suite de Assis. No devaneio da água, ela converte-se na heroína da doçura e da pureza. A água do céu, da fonte, do rio, é a água que refresca, que dessedenta, é uma água privilegiada à qual se atribui as qualidades da primeira bebida, o leite, água maternal. A água corrente, que jorra, é primitivamente uma água viva, refere-se à purificação, ao poder de uma força fecunda e renovadora. A união da terra e da água dá a massa, onde começa a experiência da ligação. Esse poder de ligar, pela comunhão de vínculos, é atribuído à água e à terra, e ambas se associam à categoria de elementos nutritivos e à simbologia materna. Dos quatro elementos – terra, água, fogo e ar – somente a água pode embalar; "(e)ste é mais um traço de seu caráter feminino: ela embala como uma mãe. [...] A água leva-nos. A água embala-nos. A água adormece-nos. A água devolvenos a nossa mãe."44 Ela torna-se devaneio do artista, viajando absorto nos ardis da paisagem, da composição e da vida. Em Aveiro, no passeio com os moliceiros, o fluxo está ali, como no Moldava,45 naquela parte da música que o rio passa por uma aldeia e ouve-se a dança. Você passeia pelo rio e a paisagem se abre, pára ao vislumbrar a dança, sente êxtase: o tempo pára, mas o movimento não, parece que a percepção do tempo muda, entra-se em outra dimensão, mas tudo continua.46 Ela torna-se devaneio poético da pianista, executando a obra, da geógrafa, escrevendo sobre ela. Assis parece sentirse embalado pelas águas de Portugal, como se o moliceiro fosse um berço redescoberto, uma embarcação que conduz à outra margem do tempo. Do som primitivo jorra a água atávica, adormecida no inconsciente coletivo, fonte de tantas forças nascentes; "(o) passado de nossa alma é uma água

profunda,"⁴⁷ uma memória, ondas de um mar subterrâneo que atravessa nossas vivências.

A terceira peça da suíte enfatiza esse caráter feminino e a sensualidade de uma dança. Uma tônica ibérica destaca-se na música, insinuando uma referência às nascentes dos rios portugueses – o Tejo e o Douro – localizadas na Espanha, como se uma unidade vocal ecoasse no canto das águas que atravessam os países, um rio chamado tempo, uma casa chamada terra. Atendendo à dimensão formal da obra, segundo Colarusso, a peça estrutura-se na forma musical ternária (*ABA*). Inicialmente, na parte *A*, o piano e a flauta cantam, alternadamente, melodias distintas: no modo frígio (em ré), o piano sonoriza o delicado movimento da água e, na tonalidade de sol menor, a flauta aparece em ritmo de dança (Figura 3).

O tema modal do piano remete ao cantochão, à melodia de som primitivo citada pelo compositor. O modo frígio surgiu na Península Ibérica como herança dos mouros, e sua principal característica é a utilização do meio tom entre a primeira e a segunda nota, como se observa no tema inicial da peça, que destaca as notas ré e mi bemol. Entre os modos rítmicos dos mouros, a Espanha incorporou a alternância do 6/8 e 3/4, muito presente nas obras do compositor e pianista espanhol Manuel de Falla (1876-1946), o que resulta em um acento rítmico ora binário ora ternário, um movimento sensual, como se verifica na parte B da peça de Assis, na qual o piano e a flauta executam frases irregulares, quase como uma improvisação. O ritmo espanhol é realçado pela utilização do compasso 6/8 com uma semínima e uma colcheia, ao invés de tercinas, e pelas frequentes síncopes - nota em tempo fraco que se prolonga no tempo forte seguinte - nas melodias da flauta e do piano, que produzem um efeito de deslocamento da acentuação natural e acrescentam leveza à dança. O retorno da parte A no modo frígio (compassos 44 ao 61) apresenta elementos musicais desenvolvidos, portanto denomina-se A', e a flauta toca uma nova melodia. Verifica-se uma segunda seção de A' (compassos 69 ao 79) delimitada por solos de flauta que constituem uma ponte (compassos 62 ao 68) e uma transição (compassos 79 ao 84). O retorno da parte *B* resumida (compassos 85 ao 102) antecede a coda (compassos 103 ao 110), onde a flauta e o piano voltam a

^{43.} Bachelard, G. (2002). A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. (A.

P. Danesi, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.

^{44.} Bachelard, G. (2002), p.136.

^{45.} O Moldava (em tcheco Vltava) é uma obra orquestral do compositor Bedrich Smetana (1824-1884), retrata o rio que atravessa a cidade de Praga, capital da Tchéquia.

^{46.} Excerto de entrevista realizada ao compositor em novembro de 2019.

^{47.} Bachelard, G. (2002), p.55.

3 ...uns rios

Fig. 3. Partitura inédita cedida pelo compositor Carlos Alberto Assis.

tocar alternadamente, como no início da música, mas aqui o tema A ecoa na flauta e o tema B no piano (Figura 3).

Da leveza e fluidez das águas, do feminino e da infância, a música nos conduz ao fluxo de pessoas, às ruas que transbordam vida intensa. As lembranças vivenciadas na cidade do Porto inspiraram Assis a compor a última peça da suíte. No Porto, você anda pelas ruelas e, de repente, abre-se uma paisagem ampla, um rio, algo que causa deslumbramento. O movimento de pessoas e de carros era intenso, mas lembro-me de caminhar com um olhar infantil onde tudo é novo e tem sabor de surpresa, um olhar de encantamento, com o espírito aberto para a transcendência.48 Na alma humana há uma infância sempre viva que se manifesta nos instantes de sua existência poética, nos devaneios de alçar voo, quando se contempla uma grande beleza no mundo; "(n)a nossa infância, o devaneio nos dava liberdade. E é notável que o domínio mais favorável para receber a consciência da liberdade seja precisamente o devaneio."49 É inescapável esta poética do espaço quando se interpreta a obra de Assis. O encantamento é a tônica afetiva desta peça, com temas musicais repletos de jovialidade, em andamento rápido. Na introdução (compassos 1 ao 8), os acordes do piano sonorizam um relógio anunciando o movimento incessante do tempo, tal qual o ritmo vibrante da cidade do Porto. O compasso composto agrega leveza ao desenho melódico, e o caráter tonal - na escala de mi bemol maior - torna mais coeso o diálogo entre a flauta e o piano. A obra se estrutura como um rondó, forma musical em que a seção ou tema principal (A) retorna entre as seções subsidiárias (B e C) e conclui a composição. Ainda em diálogo com o maestro Colarusso, no tema A (compassos 9 ao 33), a flauta e o piano cantam, sequencialmente, frases ascendentes com notas ligeiras, uma melodia que roda feito uma ciranda lúdica, como se as ruas ficassem cada vez mais animadas, cheias de pessoas (Figura 4).

As poucas modulações deste tema reforçam a estabilidade do caráter tonal (mi bemol maior) da música. No final do tema *A* (compassos 27 ao 32; 72 ao 77; 118 ao 124), há uma sessão conclusiva com aspecto de transição, na qual a alegria torna-se contida devido à substituição das frases

^{48.} Excerto de entrevista realizada ao compositor em novembro de 2019.

^{49.} Bachelard, G. (2009), p.95.

ascendentes e rápidas por acordes sustentados na parte do piano e poucas notas na melodia da flauta. O tema B (compassos 33 ao 54), na mesma tonalidade de A, constitui o primeiro momento de contraponto da suíte, onde o piano e a flauta executam frases de caráter intimista em forma de cânone. Para o maestro, o pedal (de mi bemol nos compassos 33 a 42 e de lá bemol nos compassos 43 a 50) nos baixos do piano pode ser pensado como pessoas que param na rua para uma conversa que, musicalmente, se mostra mais séria. Particularmente, o tema B parece soar contemplativo e remeter à cena da floricultura perto do chafariz, em Braga, mencionada pelo compositor. O tema A (compassos 54 a 77) retorna com modulações que levam à tonalidade de sol bemol maior no tema C (compassos 78 a 95), o qual apresenta um modo rítmico ibérico, com alternância do acento binário e ternário, e um bordão – som habitualmente grave mantido continuamente em um trecho musical - nos baixos do piano. O tema A (compassos 96 a 125) é novamente reexposto com modulações, mas a tonalidade de mi bemol maior se mantém até o final da música. Nos últimos compassos, observam-se a reapresentação da introdução (compassos 125 a 132), mas agora os sons do relógio se misturam ao tema A na melodia da flauta; há um pedal de dominante (nota si bemol) na parte do piano (compassos 133 ao 145) que funciona como uma retransição; e uma coda (compassos 146 ao 155) que reapresenta, pela última vez, o tema principal.

A quarta peça de Portugalma funciona como uma síntese da suíte, as emoções e os elementos musicais ouvidos anteriormente são retomados de forma inovadora. Os contrastes sonoros animam as tonalidades afetivas da aquarela urbana, feito um passeio pelas ruas mobilizado por temas musicais que evocam desde a alegria de uma ciranda lúdica até um sentimento contemplativo, sonoridades fluidas que nos remetem ao voo do pássaro, da primeira peça da suíte. Mas, agora, o voo é mais pleno, mais amplo, como se o mundo estivesse mais iluminado, ou seria o próprio ser – compositor, intérprete, ouvinte – voando mais livremente? "Toda alma é uma música que se toca", e todo poeta deseja "fazer soar de novo a melodia esquecida. [...] O poeta é aquele que ama o pássaro em voo. O poeta voa com ele e vê as terras desconhecidas a que o seu voo leva." 50 Música e poesia surgem, assim,

50. Alves, R. (2016). Se eu pudesse viver minha vida novamente. São Paulo:

4. ...umas ruas

Fig. 4. Partitura inédita cedida pelo compositor Carlos Alberto Assis.

61

como um fenômeno de liberdade. Nos sons e silêncios de Portugalma, a expressividade e a sutileza poéticas agregam ao discurso musical uma dimensão de profundidade. Nas complementaridades e contrastes sonoros, a música conforma a verticalidade dos castelos e das igrejas e a horizontalidade dos rios e das ruas, a densidade dos espaços fechados e a fluidez dos espaços abertos, a solidez das pedras e a leveza das águas. No devaneio de todos os cantos, sussurra a feminilidade sagrada.

Do encantamento ao eterno feminino

Ao longo de várias entrevistas, Assis mencionou sua infância poucas vezes; A Dona Elza, uma vizinha japonesa nossa lá em Jacarezinho, amamentou meu irmão mais novo porque minha mãe teve problemas quando ele nasceu. Ela morava com a Dona Maria, sua sogra. Desde pequeno, eu ia na casa delas e me sentia em outro mundo, ouvia falarem baixinho em japonês, sentia o cheiro peculiar da culinária oriental. Todas as culturas são machistas, a cultural oriental também, mas ela é feminina, tem a delicadeza feminina na escrita e nos jardins, na maneira de falar baixinho.⁵¹A expressividade das suas lembranças, a descoberta de um novo universo adornado pela delicadeza vislumbrada na figura feminina, no falar baixinho, na escrita e nos jardins orientais, tornam seu depoimento ainda mais significativo. Parafraseando Carl Gustav Jung,⁵² um espírito superior carrega em si as características do feminino, o colo receptivo e gerador, o carisma de uma natureza maternal. Talvez, a escolha profissional da medicina homeopática e a influência da cultura chinesa em sua concepção de mundo sejam reflexos desse encantamento vivenciado na infância. De qualquer modo, esses aspectos da feminilidade que marcam as memórias de Assis são notáveis também em sua produção musical, como em O Monarca⁵³, obra camerística que

Planeta, pp.21-22.

reverencia às avessas o poder do simbolismo feminino e nos Epigramas⁵⁴, canções para voz e piano que musicalizam poemas de Cecília Meireles. Nesta obra, os sentimentos se vestem de lirismo, matizados por uma concisão e densidade poéticas que são também delicadeza e abertura para múltiplas interpretações. Os poemas de Meireles e as canções de Assis convidam a refletir sobre a vida, o tempo, o amor, a solidão, temas filosóficos que cintilam nas paisagens sonoras dos autores, uma viagem que demonstra como a música (e a literatura) transforma cada um de nós. Nos Epigramas, a fluidez das águas canta a efemeridade da vida, tema que permeia a obra da poetisa. A água associada ao elemento feminino, é fecundidade, é maternidade, é um nascimento contínuo. Em Portugalma, particularmente, não é o infinito que encontro nas águas mas a profundidade, a água que escava o fundo do ser, a água como o sangue da terra, a água como um ser total, com "um corpo, uma alma, uma voz."55 Na música, ouvem-se as águas superiores e as inferiores, do céu e da terra, águas da alma viva representada pela perfeita combinação dos princípios masculino e feminino enquanto aspectos complementares ou unificados do ser e do espaço. Na suíte, as verticalidades e as horizontalidades se complementam, os elementos rítmicos e melódicos contrastantes se articulam coerentemente, as paisagens culturais dos castelos, das igrejas, dos rios e das ruas de Portugal que inspiraram e intitularam as quatro peças se revigoram reciprocamente e denotam a ideia de totalidade. A forma musical também expressa complementaridade: a suíte pode ser pensada como uma sonata, peça musical quase sempre instrumental e em vários movimentos que caracteriza grandes obras-primas, como esta, de Assis. As quatro peças seguem a estrutura lógica dos quatro movimentos de uma sonata clássica: a primeira em andamento moderado com alternância de temas contrastantes; a segunda, um tema com variações em andamento lento; a terceira, uma dança em forma ternária; e a quarta, um rondó em andamento rápido, caracterizando o conjunto da obra como um movimento crescente de apelo emocional que termina de maneira brilhante.

^{51.} Excerto de entrevista ao compositor realizada em novembro de 2019.

^{52.} Jung, C. G. (2013). O segredo da flor de ouro: um livro de vida chinês. (D. F. da Silva e M. L. Appy, Trads.). 15. ed. Rio de Janeiro: Vozes.

^{53.} Furlanetto, B. H. (2020). In Rego, N. e Kozel, S. (orgs.); Azevedo, A. F. (colab.). *Narrativas, Geografias e Cartografias: para viver é preciso espaço e tempo.* IGEO, Departamento de Geociências da UFRGS. Porto Alegre: Compasso Lugar-Cultura, v.1, 435-463.

^{54.} Furlanetto, B. H. (2020). In Torres, M. A. (org.). Fronteiras da Paisagem. Campo Mourão: Ed. Fecilcam, 2021, 201-219.

^{55.} Parafraseando Bachelard.

Portugalma oferece uma expansão do ser em gestação. Entregue ao devaneio poético, encontra-se o feminino desdobrado em toda a sua amplitude, da liberdade à sacralidade, do encantamento à transcendência. O eterno feminino representa o desejo sublimado, o encontro de uma aspiração humana em que se manifesta a fonte de todo potencial afetivo, "uma energia eminentemente apta a aperfeiçoar-se, a enriquecer-se de mil matizes cada vez mais espiritualizados."56 Na suíte, o eterno feminino soa musicalmente como o desejo humano no sentido de ir além, de buscar o essencial. A feminilidade ressoa musicalmente como a face unitiva dos seres, uma inerente capacidade de amar, uma sublimidade. O devaneio do voo impulsiona a obra, dos pássaros aos sinos, das águas às aquarelas urbanas, a música de Assis é como um universo em emanação, desperta um sentimento de profunda humanidade. Como mulher e intérprete da obra de Carlos Alberto Assis, posso afirmar que com ela, "(um) mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é o nosso."57 Um verso em branco, repouso e desabrochar do verdadeiro ser, Portugalma é corpo e alma, devir e plenitude, imensidão e profundidade. Desvelada no devaneio da interpretação artística, na intimidade da entrega, suas sonoridades pulsam a feminilidade latente que emerge das águas primordiais, invade os ares, voa com os pássaros, gesta a sacralidade da vida.



П

^{56.} Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (2009), p.421.

^{57.} Bachelard, G. (2002), p.17.

Da aldeia para o mundo: as evocações das raízes minhotas de Luiz Costa em "Murmúrios das Fontes" e "Campanários" do ciclo Poemas do Monte para piano

Luís Pipa

Ao longo da história, muitos compositores têm recebido as suas inspirações do meio que constitui o seu entorno. Reportando-nos a tempos mais remotos, em que a massificação da indústria e o crescimento exponencial das grandes metrópoles poderia estar embrionária apenas nas mentes de alguns visionários, a convivência das cidades com a natureza era uma constante, e mesmo as grandes urbes detinham nos seus entornos a possibilidade de uma vivência plena do universo campestre. Durante os anos oitenta do século XX, tive o privilégio de viver e estudar em Viena, uma cidade que acolheu alguns dos mais extraordinários vultos do mundo da música. Em cada esquina é possível encontrar monumentos, museus ou casas em que viveram compositores como Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Mahler, Schönberg, entre muitos outros. A cidade hoje expandiu-se, e integra como um dos seus distritos Heiligenstadt, no tempo de Beethoven uma pequena aldeia rural nos arrabaldes, para onde o compositor gostava de se retirar de modo a estar em pleno contacto com a natureza. Numa carta em 1807 à sua amiga Therese von Malfatti, Beethoven escreveu:

Estou feliz como uma criança com a ideia de vaguear por entre aglomerados de arbustos, na floresta, no meio de árvores, ervas, rochas. Nenhum homem ama o campo mais do que eu; pois as florestas, árvores e rochas não refletem mais do que aquilo por que a humanidade suspira. ¹/²

Falo especificamente de Beethoven por estar a escrever este texto no ano de 2020, em que se celebram 250 anos do seu nascimento, mas também porque pude perceber, ao vaguear eu próprio por aquelas redondezas, quão importantes terão sido as caminhadas que Beethoven empreendia pelo meio de bosques, veredas e riachos, munido do seu livrinho de esquissos, para as maravilhosas criações que deixou para a posteridade.

Vem este preâmbulo a propósito da vontade de escrever sobre duas peças para piano de um compositor português, de nome Luiz Costa, que estão integradas no ciclo *Poemas do Monte*, um conjunto de quatro peças inspiradas na aldeia minhota Monte de Fralães, onde nasceu em 1879. Estas intitulam-se "Murmúrios das Fontes" e "Campanários", e são as segunda e quarta peças do ciclo que se completa com "Pelos Montes Fora" (primeira) e "Ecos dos Vales" (terceira). Se bem que estas últimas são bem evocativas da atmosfera bucólica e campestre que o ciclo pretende representar, escolhi as anteriores por pensar que contêm elementos mais objetivamente identificáveis numa perspetiva programática. Tive ocasião de, ainda estudante, tocar "Murmúrios das Fontes" para a filha do compositor, a emérita pianista Helena Moreira de Sá e Costa, durante uma masterclasse de piano. Esta foi a primeira peça de Luiz Costa que estudei, a qual viria mais tarde incluir num CD que dediquei à obra para piano do compositor.³/⁴

Naturalmente foi para mim uma emoção forte poder ter recebido, ainda muito jovem, os valiosos conselhos de uma descendente direta do autor daquelas notas que eu tentava executar e interpretar, alguém que tinha intimamente privado com o mestre e que teria um profundo conhecimento da sua obra. Desse precioso momento duas coisas ficaram indelevelmente gravadas na minha mente: a primeira, a chamada de atenção para um conjunto de notas erradas na partitura que, apesar de me parecerem algo estranhas e dissonantes em relação ao contexto da peça, eu tocava obedientemente tal como estavam impressas. Tratava-se, objetivamente, de um erro editorial que eu na altura não tinha conhecimentos suficientes para descortinar; a segunda, uma alusão particularmente feliz a propósito da primeira linha melódica da mão esquerda que emerge envolta nos tremolos da mão direita, a qual nunca mais deixei de evocar sempre que a toco: "o meu pai passeava muito pela aldeia e ouvia as mulheres a cantar enquanto lavavam as roupas nos tanques comunitários que eram alimentados por fontes de água corrente; esta melodia deverá ser mais flexível, como um canto popular". Não assumo o rigor textual das palavras, ao fim de mais de quarenta anos; mas o seu sentido foi rigorosamente este, e a inspiração que na altura me provocaram manteve-se até hoje inalterada.

Esta menção ao sabor a música popular e o contexto descritivo de uma espécie de "cenários" de uma aldeia minhota que compõe este ciclo poderá indiciar que a música de raízes "folclóricas", por assim dizer, seja, de uma forma mais ou menos explícita, uma marca destas peças; não é assim, na verdade, e também não o é na restante obra do compositor. Mesmo as *Três Danças Rústicas* para piano, peças que pelo seus títulos poderiam apontar para uma clara aproximação aos elementos mais facilmente identificáveis do universo folclórico, afastam-se deliberadamente do seus contextos tonal, rítmico e harmónico, estando curiosamente nesse aspeto em contraciclo com figuras cimeiras da sua época como José Vianna da Motta ou Luís de Freitas Branco, entre muitas outras que poderia mencionar. Na verdade, a

^{1. &}quot;I am happy as a child at the thought of wandering among clusters of bushes, in the woods, among trees, herbs, rocks. No man loves the country more than I; for do not forests, trees, rks re-echo that for which mankind longs."

^{2.} Eaglefield-Hull, A. (Ed.) (1972). Beethoven's Letters with explanatory notes by Dr. A. C. Kalischer. Nova York: Dover, pp.68-69.

^{3.} No folheto que integra o CD, a pianista Helena Sá e Costa teve a amabilidade de inserir o seguinte depoimento: "Luís Pipa merece a nossa adesão não só ao seu talento, mas também à cruzada que empreendeu em relação à música portuguesa [...] O esclarecimento com que aborda a música, a sua análise necessária e a arte com que sabe erguê-la provocam a nossa admiração". Costa, H. (2001). Depoimento para CD. Luiz Costa, Obras para piano. Luís Pipa (piano). Paços de Brandão: Numérica. .

^{4.} Pipa, L. (2001) Luiz Costa, Obras para piano. Luís Pipa (piano). [CD Audio]. Paços

de Brandão: Numérica.

^{5 &}quot;Cenários" é também o título de um outro ciclo de peças para piano de Luiz Costa. Catalogado como op. 13, inclui as seguintes quatro peças: "Serranias Brônzeas", Sobre as Cumeadas Reina a Paz", Nuvens no Vale" e "Cachoeiras da Serra".

frase melódica de "Murmúrios das Fontes" acima descrita é de um carácter tão discreto, subtil e universal, que o seu alegado cariz popular assinalado na altura por Helena Costa me tinha até então passado completamente despercebido. As palavras sábias do antigo aluno de Luiz Costa, Luís d'Albuquerque Couto dos Santos, corroboram essa característica: "Sem recorrer à canção popular, a obra do Mestre Luiz Costa revela profundamente a terra portuguesa."

Luiz Costa: breve contexto biográfico

Importará, neste ponto do texto, invocar alguns aspetos biográficos do compositor português que, como disse acima, nasceu na aldeia Monte de Fralães, freguesia minhota do concelho de Barcelos, no dia 25 de setembro de 1879. Foi no Porto, no entanto, que cresceu e teve as primeiras lições musicais com a sua mãe, Adosinda Amélia que, como era comum em muitas famílias cultas da época, interpretava ao piano transcrições de óperas e outras seleções de música italiana, muito em voga na altura. A sua formação prosseguiu com Bernardo Valentim Moreira de Sá, figura musical cimeira daquela cidade de quem viria, curiosamente, a tornar-se genro por via do casamento com a sua filha Leonilda, também ela um enorme talento musical. Moreira de Sá, por coincidência um igualmente minhoto nascido em Guimarães, para além de excelente violinista, era também um extraordinário pedagogo, e os ensinamentos que transmitiu ao seu jovem discípulo incidiram particularmente sobre o piano, embora tivessem igualmente passado pelo violino e a viola d'arco. O sucesso dos seus estudos pianísticos levaram-no a interpretar o mais exigente repertório, tornandose numa figura altamente referenciada no meio musical portuense ainda antes do final do século XIX. Em 1899, por exemplo, pode encontrarse uma menção altamente elogiosa no jornal o Comércio do Porto à sua interpretação de um trio de Beethoven com Moreira de Sá no violino e o grande Pablo Casals no violoncelo, ainda antes de completar os vinte anos

6. Como citado em Freitas, J. M. (1994). Luís Costa, o Encontro Com o Meio – elementos para o estudo de um compositor local junto dos alunos do 2º ciclo do ensino básico. CEFOPE, Universidade do Minho, Braga, p.19.

de idade.⁷ Em 1905, seguiu para a Alemanha, onde passou dois fecundos anos a aperfeiçoar-se com figuras cimeiras como Conrad Ansorge, Ferruccio Busoni, Bernhard Stavenhagen e José Vianna da Motta. Este último, tornar-se-ia um amigo próximo de Luiz Costa, como são prova as frequentes trocas epistolares entre ambos, muitas delas publicadas no abrangente livro de João de Freitas Branco sobre Vianna da Motta.⁸

A sua dimensão pianística pode ser testemunhada nas palavras de Luiz de Freitas Branco por ocasião de um concerto em Lisboa no ano de 1920, inteiramente dedicado a Liszt, em que Luiz Costa participou a convite de Vianna da Motta, interpretando com orquestra o concerto nº 2 em Lá maior e as obras a solo "Aprés une Lecture de Dante" e "Les Jeux d'Eau a la Villa d'Este". O eminente compositor português salienta em Luiz Costa "a maneira sóbria e ao mesmo tempo expressiva de interpretar, a técnica perfeita, brilhante, infalível que, no entanto, é sempre um meio a servir uma intenção artística superior [...]" Seguramente que à sua maestria como intérprete lisztiano, aqui testemunhada por Luís de Freitas Branco, não terá sido alheia a formação alemã com três dos mais distintos discípulos de Liszt: Ansorge, Stavenhagen e Vianna da Motta. Também a primeira audição em Portugal de um concerto de Tchaikovsky¹⁰ mereceu, cerca de dois anos mais tarde em A Capital, as mais elogiosas referências da crítica, que salientou o talento do pianista, assim como a dificuldade da obra e o brilho da interpretação.11

Por ocasião do falecimento de Moreira de Sá em 1924, Luiz Costa sucede-lhe na direção do Orpheon Portuense, uma sociedade de concertos que trouxe a Portugal alguns dos mais proeminentes artistas internacionais do seu tempo, e que deixou uma marca indelével na vida musical do Porto. 12

- 7. Freitas, J. M. (1994), p.16.
- 8. Branco, J. F. (1987). Viana da Mota. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- 9. Como citado em Freitas, J. M. (1994), p.. 18.
- 10. Embora não haja referência específica na fonte consultada, tratar-se-á provavelmente do concerto nº 1, op. 23, aquele que acabou por atingir a preferência de intérpretes e de público.
- 11. Freitas, J. M. (1994), pp.18-19.
- 12. Terá sido verdadeiramente notável o papel de Moreira de Sá à frente do Orpheon Portuense, a julgar pelos inúmeros testemunhos de enorme apreço de alguns dos

Eu próprio tive oportunidade de testemunhar, através das inúmeras fotos de grandes músicos com dedicatórias pessoais, o enorme apreço que estas enormes figuras tinham, tanto por Luiz Costa como pela sua filha Helena, que lhe viria por sua vez a suceder no cargo após a sua morte. Tal observação ocorreu por diversas vezes durante as minhas visitas ao nº 53 do Largo da Paz, no Porto, casa onde o compositor viveu desde 1917 e que eu visitei por diversas vezes, inicialmente para ter aulas com Helena Sá e Costa, e posteriormente em amáveis visitas de cortesia, nomeadamente no ano 2000, por ocasião da preparação do meu CD dedicado ao compositor.

No concerto dedicado a Liszt acima referido, Freitas Branco referiu um bis executado por Luiz Costa, uma "interessante e bem escrita composição sua intitulada «Conto de Fadas», que nos deixou maravilhados."¹³ Na verdade, trata-se da última das três peças, op. 1, que Costa havia publicado na editora alemã Schlesinger de Berlim, na sequência dos contactos que manteve por ocasião dos seus estudos nessa cidade, designadamente com Vianna da Motta. Estas três peças, de finíssimo recorte pianístico e apurada sensibilidade romântica, abrem o meu já mencionado CD dedicado ao compositor, sendo interessante a sua comparação com uma evolução posterior já visível nas que integram Poemas do Monte, em que se tornam evidentes alguns laivos de influência do impressionismo francês. Apesar da sua importante carreira de concertista, mas também de professor, muito especialmente no Conservatório de Música do Porto, cuja equipa docente integrou desde a sua fundação em 1917 até à jubilação por limite de idade em 1949, Luiz Costa manteve uma atividade regular de compositor ao longo de toda a sua vida. Embora não tenha produzido uma obra vasta, ela é de inegável valor artístico, com a característica de ter quase sempre o piano como protagonista, quer como instrumento solista, quer formando conjunto com a voz ou outros instrumentos. Esta notável figura da música portuguesa viria a falecer a 7 de janeiro de 1960 na sua casa do Porto, aos oitenta anos de idade.

maiores vultos nacionais e, sobretudo, internacionais, reunidos na publicação de 1947 *In Memoriam Bernardo B. Moreira de Sá*.

13. Como citado em Freitas, J. M. (1994), p.18.

O contexto expressivo da música de Luiz Costa

A música de Luiz Costa tem um lado afetuoso, sensível; conforme descreve a sua filha Helena, o pai possuía uma natureza meiga, e quando punha a mão ao piano, "aquilo soa que é uma maravilha, nunca soa frio." A interpretação da música de Luiz Costa, muitas vezes parca em indicações para o intérprete, tem de ser imaginada assim, ligada ao carácter afável do compositor, mas também a um certo sentimento nostálgico, em que a palavra "saudade", tão portuguesa, emana das suas harmonias quentes e ressonantes. As palavras de José Manuel Freitas, um homem que viveu e ensinou muito próximo do local de nascimento de Luiz Costa, vertidas no folheto que integra o meu CD dedicado ao compositor, não poderiam ilustrar melhor este envolvimento expressivo:

Compreendem-se melhor algumas das sua obras para piano quando se conhece a terra onde nasceu, ou os ambientes do norte de Portugal por onde passou, cuja influência se descobre nos títulos e nas sonoridades. As atmosferas campesinas, os montes, as névoas, as águas, as fontes, estão presentes em muitas composições de uma forma intimista e com um profundo lirismo e sabor nostálgico. À sua maneira, como pintor sonoro dos ambientes da sua terra, Luiz Costa foi também um nacionalista¹⁵

Carlos Manuel Ramos, um professor e escritor do Porto que chegou a ser governador civil da cidade, melómano com um vasto conhecimento e cronista musical do jornal *O Primeiro de Janeiro* durante dez anos, refere, a propósito da primeira audição pelo próprio compositor de *Poemas do Monte*, que o carácter franco e saudável da sua personalidade fazia o encanto da sua arte. Nesta crónica, publicada no mesmo jornal na véspera da estreia a 5 de junho de 1925, Ramos escreve ainda:

Dir-se-ia que existe um camponês sobre o músico requintado. As suas composições, complexas como são e submetidas a um gosto muito exigente, têm, no entanto, um tom de grande simplicidade. Estão impregnadas de

^{14.} Marques, A. J. (1999). Helena Sá e Costa, Uma Vida de Incomensurável Riqueza. *Arte Musical 15*, p.46.

^{15.} Freitas, J. M. (2001) Notas ao Programa para o CD. Luiz Costa, Obras para piano. Luís Pipa (piano). Paços de Brandão: Numérica, p.7.

inconfundível lirismo rural, que as localiza, não só portuguesas, mas portuguesas do norte $^{"16}$

Por sua vez, o compositor Filipe Pires destaca a sensibilidade de Luiz Costa que, segundo ele, se extasiava "perante a Natureza e os encantos paisagísticos de que estava rodeado, na sua quinta, nos arredores de Barcelos", salientando sobretudo as influências francesas da sua obra, assentes em "bases tonais e modais de cunho impressionista", caracterizandose por uma "expressão amável e amena, num clima de espontânea frescura e elegância." As influências da obra de Luiz Costa são evidentes: o romantismo e a ascendência dos mestres com quem estudou na Alemanha transparecem no carácter emocional da sua obra; o impressionismo francês vai-se intrometendo nessa linguagem, emprestando-lhe um colorido por vezes esbatido, que irá mais tarde evoluir para um neoclassicismo de formas mais extensas como as da sonata para piano solo e outras com diferentes instrumentos, sem nunca, no entanto, deixar cair a sua marca afetuosa e expressiva.

Poemas do Monte

Até à publicação de *Poemas do Monte*, op. 3, editada pela editora Valentim de Carvalho (sem data), este ciclo passou por diferentes versões, sendo as peças que acabaram por figurar nesta edição impressa as seguintes: 1. "Pelos Montes Fora"; 2. "Murmúrios das Fontes"; 3. "Ecos dos Vales"; 4. "Campanários". No entanto, na primeira audição, a 6 junho de 1925, para além destas quatro peças, constavam do ciclo *Poemas do Monte* como nº 3, "Canção do Moleiro", nº 5, "Conduzindo o Rebanho", e nº 7, "Malhadores na Eira", conforme programa anunciado integrado no texto de Carlos Manuel Ramos, já acima referido, que apresenta o concerto. ¹⁸ Este cronista teria conhecimento do conteúdo de todo o ciclo, uma vez que faz nele uma breve descrição de cada uma das peças. É bem possível que o compositor as tenha tocado privadamente ao próprio Carlos Ramos, ou mesmo enviado a este

previamente as partituras. A verdade é que Luiz Costa escreveu, para além das sete que foram tocadas na altura da estreia, mais peças com intenção de as incluir em *Poemas do Monte*, como pode ser comprovado nos manuscritos constantes do seu catálogo trabalhado por Christine Wassermann Beirão, incluído no espólio disponibilizado em 2020 pela Casa da Música. ¹⁹ Umas, como as três que tocou na estreia mas que não chegaram a figurar na edição da Valentim de Carvalho, não as terá chegado a dar como finalizadas para publicação; ²⁰ uma outra, "Luar dos Açudes", inicialmente apontada no manuscrito para integrar *Poemas do Monte*, acabou por ser integrada noutro ciclo, figurando como a segunda de quatro peças de *Telas Campesinas*, op. 6.

O musicólogo Macário Santiago Kastner refere, numa crónica publicada no *Jornal do Comércio* de 31 de outubro de 1943, ter recebido as três últimas das quatro peças de Poemas do Monte para apreciação naquele jornal, salientando o seu género "descritivo e evocativo", aplicando mais adiante no texto o termo alemão "Stimmungsbild", que ele próprio traduz como "cenas de expressão", classificando o seu estilo como movendo-se entre o "postromantismo [*sic*] e o impressionismo". Curiosamente, Kastner refere ter dúvidas sobre se situaria os "montes, as fontes, os vales e os campanários [...] dentro de Portugal", estando induzido pela sua harmonia e estilo a colocá-los algures entre a França e a Alemanha.²¹ A ideia compreende-se: como disse acima, Luiz Costa não utiliza o recurso, porventura fácil, de inserir motivos de raízes folclóricas facilmente identificáveis com a sua região minhota, tão rica nessas tradições. Ao invés, a clara postura de evitar precisamente essas referências óbvias, é a que empresta à sua obra uma dimensão global, podendo, neste aspeto, ser entendível como laudatória a reflexão de Santiago Kastner.

^{16.} Como citado em Freitas, J. M. (1994), p.170.

^{17.} Pires, F. (1996). *Helena Costa, Tradição e Renovação*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, p.15.

^{18.} Freitas, J. M. (1994), p.170.

^{19.} Beirão. C. W. (2020). Luiz Costa, Compositor – 1879-1960 (Catálogo da Obra).

^{20.} Uma das peças que supostamente deveria figurar em *Poemas do Monte* tem o título "À Beira da Fonte". O seu manuscrito, bastante completo, não chegou a ver a luz do dia, a exemplo de muitos outros, apesar da anotação de que a peça terá sido estreada em 1922 (Beirão 2020). Um estudo cuidado dos manuscritos poderá reabilitar algumas das obras nunca dadas como terminadas pelo compositor, a exemplo do que eu próprio fiz com a sonata para piano em Fá sustenido menor, que gravei em CD (Pipa, 2001).

^{21.} Como citado em Freitas, J. M. (1994), p.144.

"Pelos Montes Fora" e "Ecos dos Vales"

Por uma razão de enquadramento do conjunto que compõe as quatro peças de *Poemas do Monte*, falarei de seguida muito brevemente das primeira e terceira peças do ciclo.

A peça nº 1, "Pelos Montes Fora", tem uma forma ABA com duas pequenas codas: a primeira no final da parte B, servindo simultaneamente de transição para o retorno da parte A, e a segunda no final da peça. O andamento indicado para o início é Allegretto grazioso, mudando na parte B para Andante. A primeira coda tem a indicação Piu tranquillo e a segunda Andante, surgindo na sequência do Allegreto grazioso correspondente ao regresso da parte A. A tonalidade inicial (parte A) é de Lá menor, alterandose para a distante tonalidade de Fá sustenido maior na Parte B. Enquanto o allegretto da parte A tem um ritmo mais continuado, dando a sensação de alguém caminhando ("pelos montes fora"), a parte B é mais lírica e expressiva, como se de uma reflexão poética se tratasse. A coda desta parte B que serve, como referido acima, de transição ao regresso da parte A, utiliza o material temático da parte A, estando escrita em fá sustenido menor. Por sua vez, a coda final usa o material temático da parte B, juntamente com o motivo da mão esquerda da parte A, terminando a peça tranquilamente na tonalidade de Lá maior, relativa da tonalidade principal.

A peça nº 3, "Ecos dos Vales", é uma peça profundamente atmosférica, inundada de profusas ressonâncias evocativas de sonoridades longínquas, sustentadas por longas notas-pedal e uma melodia única e lenta que se vai estendendo, acompanhada por doces filigranas no registo agudo, quais ecos distantes de doces memórias. A tonalidade de Si maior mantém-se constante do primeiro ao último som, não havendo nenhuma nota alterada no seu percurso imutável e sonhador, em que as afetuosas harmonias dos graus I, III, IV e VI da tonalidade, enriquecidas com intervalos de 2º, 6ª, 7ª, 9ª, ou 11ª, em diferentes combinações, lhe emprestam uma sensação de suave intemporalidade. Será, de entre as quatro, pela riqueza constante do seu colorido sonoro, a peça que porventura mais fará transparecer as influências impressionistas do seu autor.

"Murmúrios das Fontes"

A peça nº 2, Murmúrios das Fontes", sobre a qual relatei a minha experiência de a ter tocado, ainda estudante, para a filha do compositor, Helena Sá e Costa, sintetiza, na minha opinião, as influências que marcaram este período composicional de Luiz Costa: por um lado, a influência da tradição pianística e estética do romantismo alemão; por outro, o universo sonoro profusamente colorido do impressionismo francês. ²² A estrutura da peça assemelha-se, no essencial, à de "Pelos Montes Fora". Escrita igualmente em ABA, termina também com uma coda. A diferença principal em termos estruturais reside apenas na não existência de uma coda/transição para o retorno da parte A. A tonalidade inicial é de Ré maior, mudando igualmente na parte B, neste caso para Si bemol maior.

O tremolo que percorre toda a parte A desde o início, poderá sintetizar os dois universos de influência que referi há pouco, sendo interessante constatar que o ambiente sonoro que Luiz Costa cria no início da peça reporta-nos a uma obra emblemática de Liszt, "Les Jeux d'Eau a la Villa d'Este". Esta colorida peça, que integra o terceiro e último volume de Années de Pelerinage, representa o chamado estilo tardio de Liszt, sendo vista como uma espécie de percussora do impressionismo, em particular da música de Debussy e Ravel, em que o elemento água tem um papel fulcral. Sabe-se que fazia parte do repertório pianístico de Luiz Costa, que a interpretou em 1920, a convite de Vianna da Motta, no concerto já anteriormente referido. Não é por acaso que refiro a data desse concerto e o nome de Vianna da Motta; por um lado, existe já em 1923 um manuscrito de "Murmúrios das Fontes,"23 data que não dista muito desse concerto; por outro lado, Vianna da Motta, com quem Luiz Costa estudou na Alemanha, foi um dos mais importantes discípulos de Liszt e, por coincidência, o editor dessa mesma peça na primeira edição completa das obras de Liszt para a prestigiada editora Breitkopf und Härtel, não sendo mesmo de descartar a possibilidade de o jovem Luiz Costa já a ter estudado na altura em que recebeu em Berlim os ensinamentos do grande mestre português, a quem aliás, são dedicadas as

^{22.} Costa, H. (2001).

^{23.} Beirão, C. W. (2020).





Fig. 1. Luiz Costa: manuscrito inicial de "Murmúrios das Fontes" (1923), compassos 1-2 (Beirão. C. W. 2020); Franz Liszt: "Les Jeux d'Eau a la Villa d'Este", compassos 48-53, Edição de Vianna da Motta.



Fig. 2. Luiz Costa: "Murmúrios das Fontes", versão final, compassos 1-4 (Beirão. C. W. 2020).

quatro peças de *Poemas do Monte*. Vianna da Motta viria ainda a interpretar em Lisboa a integral dos *Annés de Pelerinage*, em 1927, curiosamente no mesmo ano do centenário da morte de Beethoven, em que também tocou as trinta e duas sonatas do compositor de Bona.²⁴

Não é apenas pelo simbolismo de uma espécie de fusão de estilos (romantismo e impressionismo) que evoquei esta peça de Liszt; na verdade, encontrei nela uma fonte de inspiração muito próxima, em termos de recursos de escrita pianística. Não querendo, naturalmente, comparar as obras, nem na dimensão, nem na complexidade, os primeiros manuscritos da peça aparentam um desenho próximo da escrita de Liszt (Fig. 1).

Neste excerto do manuscrito, o *tremolo* utiliza notas duplas alternadas, tal como o faz Liszt nesta passagem, embora neste, a separação dos intervalos permita uma execução mais solta, utilizando um movimento de rotação. A melodia vem ainda num registo acima do *tremolo*, obrigando a um cruzamento da mão esquerda sobre a direita, o que não acontecerá na versão definitiva, em que esta passa a ser tocada num registo mais grave. Neste aspeto, a imagem sonora da versão final aproxima-se ainda mais deste fragmento da obra de Liszt, sendo que, pelo contrário, o recurso encontrado para o *tremolo* se afasta de alguma maneira por abdicar da alternância continuada de notas duplas, que surge apenas esporadicamente em dois compassos mais adiante no texto; apesar do movimento técnico ser diferente do requerido para a peça de Liszt, esta solução possibilita uma execução mais leve e fluída, estando eu seguro de que o domínio do instrumento por parte do compositor terá sido decisivo neste aspeto (Fig. 2).

Aliás, nos dois únicos compassos (13 e 14, repetindo com regresso da parte A) em que é mantido esse desenho de alternância de notas duplas, Luiz Costa indica expressamente uma dedilhação cruzada, alternando os 2º e 4º dedos com os 1º e 5º, o que permite vencer a passagem com eficácia. Em alternativa, o compositor parece indicar no compasso 14 a possibilidade de utilizar o 3º dedo em lugar do 4º, mantendo o mesmo princípio técnico (Fig. 3); esta segunda opção acabou, no entanto, por não figurar na edição impressa da Valentim de Carvalho.

^{24.} Branco, J. F. (1987). Viana da Mota. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p.210.



Fig. 3. Luiz Costa: "Murmúrios das Fontes", versão final, compassos 11-17 (Beirão. C. W. 2020).

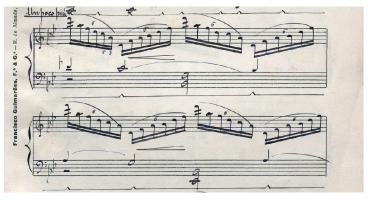


Fig. 4. Luiz Costa: "Murmúrios das Fontes", versão final, compassos 18-19, início da parte B (Beirão. C. W. 2020).



Fig. 5. Franz Liszt: "Les Jeux d'Eau a la Villa d'Este", compassos 145-147, Edição de Vianna da Motta.

A parte A termina com um pequeno arabesco que fica suspenso numa nota aguda (lá), dando lugar a uma sequência de arpejos na mão direita, que acompanham uma melodia singela pontuada por acordes no registo grave, que vão definindo o contexto harmónico. Mais uma vez se pode ver a influência de uma técnica lisztiana no desenho dos arpejos e na indicação de utilizar o 5º dedo por cima do polegar no movimento descendente (Fig. 4). Este era também um recurso utilizado frequentemente por Vianna da Motta, podendo precisamente ser observado na sua edição já referida da mesma obra de Liszt, desta vez numa sequência da mão esquerda (Fig. 5).

Após o retorno da parte A, a Coda final surge num ambiente mais tranquilo usando, tal como em "Pelos Montes Fora" o material temático da parte B²⁵, terminando com uma sequência de delicados arpejos ressonantes, que antecipam o suave acorde final em ré maior. Apesar das harmonias ricas, que ao longo da peça afloram por breves instantes a escala de tons inteiros, tão característica do impressionismo na sua fase madura, é apenas no último desses três arpejos que o compositor a utiliza explicitamente (Fig. 6).

"Campanários"

A peça que encerra o ciclo, "Campanários" evoca o toque dos sinos das igrejas, tão característico da vivência das aldeias minhotas, que permanece ainda nos dias de hoje. Ao contrário de muitas obras do romantismo e pós-romantismo russo, cuja presença dos sinos é uma constante e que se distinguem pela sua opulência (veja-se, por exemplo, a obra *Quadros de uma Exposição* de Modeste Mussorgsky), esta evocação de Luiz Costa tem o carácter melancólico e nostálgico de um certo lusitanismo, tal como referi no início deste texto. A indicação de andamento, *Lentamente*, e a preferência pelas dinâmicas suaves em *piano* ou *pianissimo*, comuns, aliás, a todo o ciclo, impregnam a música de um bucolismo profundamente comovente.

A estrutura da peça está mais próxima da que o compositor usou na terceira peça, "Ecos dos Vales", sobretudo pela continuidade do seu discurso;

^{25.} O erro na partitura que referi no início tem que ver com a ausência do bemol no Si e do bequadro no Fá, no primeiro acorde da mão esquerda do início da Coda; este deverá ser idêntico ao que surge no primeiro compasso da parte B, que suporta harmonicamente uma melodia idêntica.

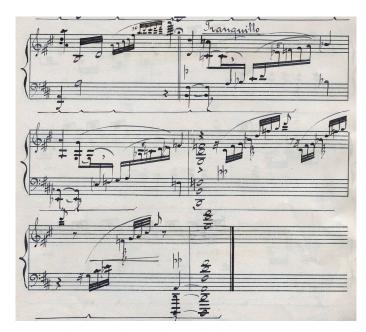


Fig. 6. Luiz Costa: "Murmúrios das Fontes", versão final, compassos 41-46 (Beirão. C. W. 2020).



Fig. 7. Luiz Costa: "Campanários", versão final, compassos 1-8 (Beirão. C. W. 2020).

no entanto, é possível distinguir dois temas, que regressam sequencialmente, com modificações, extinguindo-se o discurso musical gradativamente, após uma sucessão de acordes em movimento paralelo que atingem, num *crescendo*, uma sonoridade plena. A escrita oscila entre a tonalidade de mi maior e o modo lídio de mi. Esta convivência tonal e modal é bem um exemplo das palavras de Filipe Pires que mencionei anteriormente, em que este refere as "bases tonais e modais de cunho impressionista" da linguagem composicional de Luiz Costa.²⁶

A peça inicia-se com uma sequência de acordes de sexta e sétima em posição fechada na mão direita, estabelecendo desde logo a atmosfera nostálgica que a caracteriza; em particular, o acorde inicial da tónica com a sétima maior na segunda inversão, cria uma ideia de melancólica distância, que tão bem poderá simbolizar a ideia de "saudade". Uma melodia descendente no registo médio irrompe por entre os acordes colorida com sons agudos, antecipando o tocar dos sinos, que surge mais explicitamente em três claras badaladas, envoltas em múltiplas ressonâncias. Tal como nas peças anteriores, a utilização do pedal, meticulosamente indicada pelo compositor, tem um papel fundamental na criação do envolvimento sonoro (Fig. 7).

Um segundo tema surge em *pianissimo*, com uma incidência num intervalo de terceira menor descendente. Derryck Cooke, no seu clássico *The Language of Music*, conota este intervalo com "conformismo estoico" e "tragédia"²⁷/²⁸; na verdade, existe nesta melodia suavemente insistente uma espécie de fatalismo contido, uma tristeza bravamente suportada, talvez a memória saudosa de um passado longínquo, entretanto irremediavelmente perdido. A mesma melodia evolui para um conjunto de intervalos diferentes, mas sempre próximos, não deixando de perseverar no mesmo ritmo obstinado, desesperançoso (Fig 8).

^{26.} Pires, F. (1996). Helena Costa, Tradição e Renovação. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, p.15.

^{27. &}quot;[...] stoic acceptance, tragedy".

²⁸ Cooke, D. (1959). The Language of Music. Oxford: Oxford University Press, p.90.



Fig. 8. Luiz Costa: "Campanários", versão final, compassos 9-11 (Beirão. C. W. 2020).

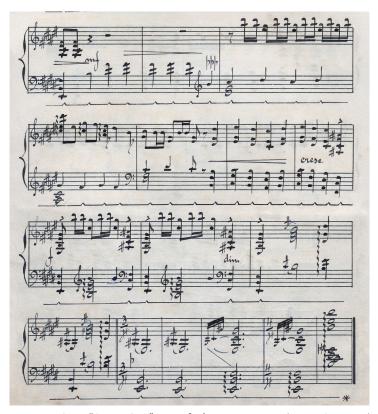


Fig. 9. Luiz Costa: "Campanários", versão final, compassos 25-40 (Beirão. C. W. 2020)

O retorno do primeiro tema desemboca numa aparição mais curta desta melodia pungente, numa outra tonalidade e com um desenho melódico e rítmico mais liberto, que dá lugar a um momento mais intenso dinamicamente onde se vai diluindo o tema da terceira menor em fugazes aparições, terminando tranquilamente em acordes longos da tónica docemente coloridos com a sexta e com apogiaturas da quarta aumentada, fundindo harmoniosamente a tonalidade de mi maior com o suave aroma do modo lídio (Fig. 9).

Desde muito jovem que me identifiquei com a música de Claude Debussy. As peças que interpretei nessa altura datavam de um período inicial do compositor francês, tendo eu particular recordação da peça Reverie, que representa uma fase ainda muito influenciada pelos ecos da tradição romântica, mas já revelando traços do que viria a ser o universo sonoro do compositor na sua maturidade. De algum modo, quando contactei com a música de Luiz Costa através de "Murmúrios das Fontes", e mais tarde com "Campanários" e as restantes peças de Poemas do Monte, reconheci traços idênticos aos do jovem Debussy, que eu tanto tinha apreciado. Como disse anteriormente, também Luiz Costa passava nessa fase por uma evolução da sua estética de influência romântica, consequência natural da forte preponderância da tradição alemã na sua formação, mesclando-a com os ventos inovadores que emanavam do impressionismo francês, por essa altura já firmemente estabelecido como um importante movimento estético. O seu regionalismo discreto, mas profundamente sentido, emanado das vivências da sua aldeia natal minhota e plasmado em ciclos como *Poemas do* Monte, assume uma dimensão universal, fruto não apenas das influências cosmopolitas da sua abrangente formação, mas também como resultado das suas cuidadosas opções estéticas, que tornam a sua obra para piano numa das mais relevantes no contexto dos compositores do século XX. As peças "Murmúrios das Fontes" e "Campanários" são disso um inequívoco e inspirador exemplo.

A transcriação musical de *El Poncho*: O nativismo uruguaio de Fabini e Silva Valdés na Guitarra de Rapat e Carlevaro

Ricardo Iván Barceló Abeijón

Em primeiro lugar, consideramos importante realçar que o poeta Fernán Silva Valdés e o compositor Eduardo Fabini, ambos uruguaios e nascidos por finais do século XIX, são figuras muito destacadas da cultura do Uruguai, o país natal do autor deste capítulo. Para o efeito, também é pertinente referir que há muitos anos ouvimos várias histórias interessantes do guitarrista Atilio Rapat, quando o professor de guitarra Alfredo Puig, rememorava, com admiração, acontecimentos da época em que era aluno desse músico. Mais tarde, em diversos encontros com o famoso concertista e pedagogo Abel Carlevaro, surgiram conversas sobre o mesmo tema que alimentaram a nossa curiosidade. De diferentes modos, estes mestres foram balizas importantes para a nossa formação, e as vivências referidas, ligadas ao conhecimento da metamorfose que sofreu a canção *El Poncho* da mão de Rapat, serviram como inspiração e estímulo para investigar sobre o novo semblante da obra de Fabini.

El Poncho: letra e música

O autor do poema *El Poncho* (1921), publicado no ano 1951 no livro Poemas Nativos, é o poeta uruguaio Fernán Silva Valdés (1887-1975). Este

escritor, nascido na cidade de Montevideo, é considerado uma referência do nativismo literário uruguaio, pois foi um dos responsáveis da renovação estética da poesia rio-platense, partindo do tópico do *gaucho* em direção a um novo género nativista.



Fig. 1. Fotografia de Fernán Silva Valdés (1920). Biblioteca Nacional: Montevideo.

Entre outros dados biográficos, podemos destacar que Silva Valdés cooperou, na primeira metade do século XX, com o compositor conterrâneo Gerardo Matos Rodríguez¹ (1897-1948), para criar um género musical local denominado *Canción Montevideana*. Este poeta foi membro da Academia Nacional de Letras do Uruguai, um dos fundadores da Associação Geral de Autores do Uruguai), e também colaborou durante vários anos com diferentes jornais e revistas de Montevideo e Buenos Aires. É importante ressalvar que o compositor Eduardo Fabini (1882-1950) e o poeta Silva Valdés, ambos nascidos no último quartel do século XIX, compartilhavam uma visão nativista e americanista da arte, assim como o desejo de exaltar o património cultural da sua terra, especialmente do ambiente rural.

1. O autor da música do famoso tango La Cumparsita.

Considerando tal facto, não é casual que Fabini tenha escolhido o poema *El Poncho*, de Silva Valdés, como letra da sua canção homónima, para canto e piano. O título da obra musical *El Poncho* (1928) faz referência a uma das indumentárias utilizadas pelos homens do campo que trabalham com o gado nas pampas², habitualmente denominados *gauchos*³ na Argentina e no Uruguai, ou gaúchos⁴ no sul do Brasil. O poncho é um tipo de capa constituída por uma manta quadrada ou retangular, geralmente de lã, com uma abertura no centro para passar a cabeça, que cobre o corpo desde os ombros até abaixo da cintura⁵. Silva Valdés, fala, no seu poema, de um



Fig. 2. Poncho tradicional uruguaio (fotografia anónima).

- 2. Grandes áreas de vastas planícies na América do Sul.
- 3. Esta denominação deriva do termo quíchua uájcha, que significa pobre e órfão, segundo Corominas, J. (1997). Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. 3ª ed.. Editorial Gredos: Madrid, p.306.
- 4. Existe uma outra aceção de "gaúcho" em português, usada também no género feminino, que se refere ao território brasileiro de Rio Grande do Sul e às regiões lindeiras.
- 5. Segundo Corominas, J. (1997), p.468., é desconhecida a origem certa do vocábulo "poncho", embora este termo seja muito comum em referência à indumentária indígena de certas regiões de América do Sul. Segundo o mesmo autor, em 1530 este termo já aparece na língua castelhana identificado como uma "especie de capote sem

poncho velho, provavelmente similar ao que aparece na figura seguinte, com franjas e faixas castanhas e claras, guardado numa arca e quase esquecido.

Nos seus versos, Silva Valdés dá voz a um narrador, talvez um gaucho⁶. No princípio do poema, o protagonista fala de um objeto guardado há bastante tempo: um poncho, que reencontra casualmente e que decide arejar. A partir da segunda estrofe do poema, a personagem começa a falar com o seu velho poncho com nostalgia e intimidade, humanizando-o, como se fosse um antigo amigo com quem conviveu muito tempo. À medida que aprofunda as suas lembranças, o gaucho parece ficar esperançado revivendo as experiências felizes do passado longínquo, associando as memórias da sua juventude com o seu querido poncho. Quando volta ao presente, o dono do poncho começa a identificar-se paulatinamente com a condição real do seu agasalho: gasto, abandonado e esquecido. Ele assume estar resignado a viver na vila, mas consciente de que a sua alma saudosa de liberdade é demasiado grande para se ajustar às limitações da sua vida atual. Aqui se



Fig. 3. *Gaucho*, Juan Manuel Blanes (1830-1901), pintura a óleo. Fotografía anónima, Artnet (s.d.).

mangas".

6. Podemos deduzir isto mediante a leitura de um verso do poema *Gaucho*, do mesmo autor, escrito em 1930: "[...] *alas en tu caballo, alas en tu sombrero, alas todo tu poncho* [...]".

revela a imagem tradicional e romântica da unidade *gaucho-poncho-cavalo* deambulando pelos campos solitários, explorada largamente pela poesia gauchesca e nativista da região do Río de la Plata.

Apresentamos uma tradução livre para português do poema *El Poncho*, que poderá ajudar a situar melhor a parte musical de Fabini.

O poncho

Coitado do meu velho poncho, já o estava esquecendo! Para que se arejara eu o deixei estendido na cerca; e depois de uma noite ao ar livre, ele acordou coberto de orvalho, húmido de alvorada, húmido e esticado como se o vento o tivesse usado.

Coitado do meu poncho velho, estás perdendo a cor!
Também, não é para menos
com as chuvas e tempestades
que te lavaram;
com os sóis e verões
que te secaram;
e ainda tens cardos presos nas franjas;
cardos amarelos
que parecem sementes de lembrança.

Na arca davas uma impressão de abandono, mas agora exposto à noite, e ao céu, e ao sol, és quase o mesmo de antes, ainda conservas o sabor da crina do potro, e do campo, e do fogão.

Mas então tinhas algo de heroico; o inverno e o vento tornavam-te romântico; Com as tuas faixas castanhas e com as tuas faixas claras, flamejavas no meu corpo, como uma bandeira da qual eu era o mastro.

Então

eras uma bandeira e um bater de asas.

Ainda estás saturado de outro tempo;

do tempo em que minha vida se agitava

sob o teu grande quadrilongo

e as pontas do meu lenço abriam-se no ar, enlaçando-me o pescoço como se fossem dois bracinhos brancos.

Poncho, quando te estendo, não cabes no quarto;

Acontece-te o mesmo que a mim me acontecia:

quando eu vim do campo não cabia na vila.

Poncho

que depois de uma noite à intempérie

acorda coberto de orvalho,

húmido de alvorada,

húmido e esticado

como se o vento o tivesse usado.⁷

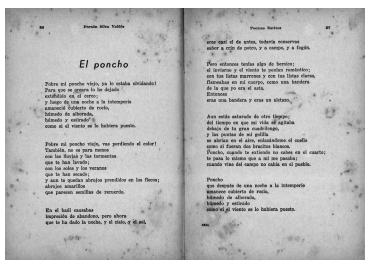


Fig. 4. El poncho. Fernán Silva Valdés. Montevideo - Uruguai, 1921.

7. Valdés, F. S. (1951). El Poncho e Gaucho (publicados originalmente em 1921 e em 1930, respetivamente). *Poemas Nativos*. Montevideo: A. Monteverde & Compañía.

Como sabemos, apesar do seu grande poder de comunicação, a música é uma arte abstrata. Para o movimento formalista promovido pelo musicólogo Eduard Hanslick (1825-1904), a música não significa nada em sentido estrito, e devia ser apreciada segundo a sua estrutura formal e construção técnica, não apenas pelas sensações superficiais que pudesse produzir.⁸ No entanto, quando Fabini musicaliza os versos de Silva Valdés, é transmitida, na voz de um cantor, uma mensagem facilmente inteligível. Com efeito, os versos do poema *El Poncho*, embora através de uma linguagem poética, expressam ideias concretas inspiradas em elementos reais assimilados numa atmosfera particular.

Revela-se uma combinação de elementos abstratos e concretos numa intrincada simbiose, misturando-se as palavras com diferentes gestos melódicos e harmónicos, tudo justaposto para transmitir uma mensagem coerente. A conexão do compositor com o ouvinte começa desde o título da obra musical, como sustenta López Montes; Já antes da primeira nota, o título é uma intervenção substancial que atua como um modificador da receção. A importância do nome de uma composição tem sido evidente para os editores. Portanto, ler a palavra "poncho" no título da obra, além de propiciar a visualização dessa vestimenta, poderá fazer-nos viajar imaginariamente até ao continente americano.

É possível reparar que na canção *El poncho*, Fabini evoca musicalmente a idiossincrasia do seu povo, os seus costumes e o seu meio-ambiente num momento histórico particular, mediante um discurso estético similar ao resto da sua produção, recorrendo quase sempre à écfrase musical. Na obra de Fabini, a orografia da região de Minas, onde ele viveu os primeiros anos da sua vida, bem como os elementos tradicionais da vida

Tradução livre pelo autor do capítulo.

93

^{8.} Hanslick, E. (1947). De lo bello en la Música (1ª ed. 1854, título original *Vom Musikalisch-Schönen*). Ricordi Americana: Buenos Aires.

^{9.} López-Montes, J. (2014). El papel de la partitura. M. José de Córdoba, Dina Riccò (et al.). Sinestesia. Los fundamentos teóricos, artísticos y científicos. Segunda edición. Granada: Ediciones Fundación Internacional Artecittà, p.253.

^{10.} Tradução livre pelo autor do capítulo, do original em castelhano: "Ya antes de la primera nota, el título es una intervención sustancial que actúa como un modificador de la recepción. La importancia del nombre de una composición ha sido evidente para los editores. (López-Montes 2014, p.253)

rural, são descritos graças a diversas impressões musicais. Contudo, não existe o uso recorrente de elementos que, de alguma maneira, introduzam diretamente o ouvinte na descrição, sendo este apenas um recetor externo da mesma, e isto caracteriza a figura retórica da écfrase.¹¹ Para perceber melhor o significado desta expressão citamos Montiel,¹² que no seguinte extrato resume acertadamente o que significa écfrase musical.

A écfrase musical (estudada por Siglind Bruhn) baseia-se na ligação entre linguagens que coexistem num único objeto comunicativo, e é útil para lidar com composições musicais que remetem ou são inspiradas em textos literários, bem como obras líricas ou narrativas que guardam uma relação estreita com a esfera musical.¹³

A arte, como construção simbólica, é a representação das diversas inflexões emocionais do ser humano, e percorre os territórios das formas, das palavras, das cores e dos sons. Neste contexto, a poesia, a música e a pintura são, provavelmente, algumas das linguagens estéticas mais eloquentes, na medida em que condensam a observação, a inspiração, a imaginação, e a capacidade intrínseca de interpretação que o artista deve necessariamente possuir. No entanto, essa manifestação não se esgota na mera reprodução de experiências e vivências e adquire uma dimensão alegórica que advém da análise e decantação das várias relações causais. Como já comentamos, Fabini, para compor as suas obras, inspira-se no ambiente rural uruguaio e

11. Bruhn, S. (2000). Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting. Music and Humanities. University of Michigan, Ann Arbor.

Bruhn, S.(2001). A Concert of Paintings: Musical Ekphrasis in the Twentieth Century. https://www.academia.edu/9423238/A_Concert_of_Paintings_Musical_Ekphrasis_in_the_Twentieth_Century, consultada a 16 de agosto de 2020.

Blanco, L. F. C. (2017). *Urdimbre: La Metáfora en el Discurso Musical*. Tese de mestrado: Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras.

http://luisfelipecamacho.com/wordpress/wp-content/uploads/2017/12/Urdimbre.-La-met%C3%A1fora-en-el-discurso-musical.-Luis-Felipe-Camacho-Blanco.pdf, consultada a 16 de agosto de 2020.

12. Montiel, U. (2016). Escanciar el verso: écfrasis musical. https://juaritosliterario.com/2016/06/14/escanciar-el-verso-ecfrasis-musical/ .

13. Tradução livre pelo autor do capítulo, do original em castelhano: "La écfrasis musical (estudiada por Siglind Bruhn) tiene como fundamento el enlace entre lenguajes que coexisten en un solo objeto comunicativo y es útil para lidiar con composiciones musicales que se refieren o se inspiran en textos literarios, así como con obras líricas o narrativas que guardan una estrecha relación con la esfera musical."

no seu folclore, de forma que as paisagens sonoras das serras, as personagens locais, o canto dos pássaros nativos, e toda a natureza, entranham-se nele, tornando-se melodias nas suas criações. ¹⁴ Para entender isto de uma forma mais racional, recorremos ao conceito de cognição situada. Tal conceito faz parte de uma teoria que sustenta que corpo, mente e meio-ambiente são codependentes na criação de sentido na aquisição de conhecimento. Assim, a cognição pode ser influenciada fortemente pelo contexto, não existindo de facto uma separação nítida entre o corpo e as funções cerebrais. Tal como expõe Restrepo, ¹⁵

A cognição situada é uma consequência lógica e natural da cognição incorporada. Se a cognição depende do corpo, então também dependerá do ambiente em que existe aquele corpo. Mais do que uma relação organismo-ambiente, o que existe é uma unidade. Uma unidade que é configurada durante a ontogenia e reconfigurada durante a filogenia. Os organismos são produtos e produtores do meio-ambiente. O mundo que habitam não é um espaço estranho a eles, mas uma construção histórica e cultural que foi criada para otimizar a sobrevivência e a reprodução. O organismo, o seu corpo e a sua mente estão incorporados (*embedded*) num ambiente. ¹⁶

Percebemos que Fabini usa a écfrase musical para realizar uma descrição emocional e cognitiva de coisas e lugares.¹⁷ Poncho, gaucho, chuva, serra e cavalo, terão então reflexo na expressão musical do compositor e, de forma velada, as diferentes sensações e emoções evocadas

^{14.} Torres, M. A; Kozel, S. (2010). Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em geografia. *RAè GA*, 20, 123-132.

^{15.} Restrepo, J. E. (2018). Cognición corporeizada, situada y extendida: una revisión sistemática. Revista *Khatarsis*, 26, 106-130.

^{16.} Tradução livre pelo autor do capítulo, do original em castelhano: "La cognición situada es una consecuencia lógica y natural de la cognición corporeizada. Si la cognición depende del cuerpo, entonces dependerá igualmente del ambiente en el que está ese cuerpo. Más que una relación organismo-ambiente, lo que existe es una unidad. Una unidad que se configura durante la ontogenia y se reconfigura durante la filogenia. Los organismos son producto y productores del ambiente. El mundo que habitan no es un espacio ajeno a ellos, sino una construcción histórica y cultural que se ha creado para optimizar la supervivencia y la reproducción. El organismo, su cuerpo y su mente, están incrustados (embedded) en un ambiente". Restrepo, J. E. (2018). p.116.

^{17.} Bruhn, S. (2000) (2001).

tornar-se-ão imagens sonoras no ouvinte, em sintonia com as suas próprias experiências pessoais. Da mesma forma, Héctor Tosar¹⁸ afirma que a música de Fabini possui um marcado sotaque regional, mas que, longe de ser uma reconstrução mais o menos estilizada das melodias e ritmos mais característicos do Uruguai, resume, de forma geral, e por meios difíceis de explicitar, as características predominantes da sua terra e os sentimentos que ela provoca nos seus habitantes.

Fabini e o nacionalismo musical



Fig. 5. Fotografia de Eduardo Fabini (1937). Biblioteca Nacional: Montevideo.

Eduardo Fabini tornou-se uma figura que simboliza e sintetiza a música uruguaia no seu nível mais elaborado, pelo que conhecer alguns dos dados biográficos fundamentais deste músico permitirá compreender melhor o contexto em que surgiram as suas composições. Fabini nasceu na localidade uruguaia de Solís de Mataojo, Lavalleja, a 18 de maio de 1882 e, desde muito novo, começou a estudar música com o seu irmão que o iniciou

18. Tosar, H. (1960). Las obras sinfónicas de Eduardo Fabini. Revista Clave, 37.

no estudo do violino, mas também improvisava com a guitarra e o acordeão por conta própria.

Em 1900, Fabini viajou para ampliar os seus estudos musicais em Bruxelas e já em 1903 obteve o Primeiro Prémio de violino no Conservatório Real de Bruxelas. Durante a sua permanência na Bélgica, Fabini compôs, entre outras obras, o Triste nº 1 para guitarra (1901), não só para evocar a sua terra natal distante, mas para que os seus companheiros belgas pudessem conhecer a música do seu país. A partir do ano 1922 Fabini conseguiu bastante fama e reconhecimento graças à estreia do seu poema sinfónico Campo, embora, segundo o pianista Hugo Balzo, as canções e as obras para piano que comporá posteriormente são as obras que melhor refletem a sua qualidade como compositor. Em 1927 Fabini viaja rumo aos Estados Unidos, como adido cultural da Embaixada do Uruguai, e aproveita essa oportunidade para divulgar as suas obras no país norte-americano. Durante esse percurso a Orquestra Filarmónica de Nova Iorque gravou as suas obras sinfónicas Campo e La isla de los ceibos. No ano 1928 regressou ao Uruguai, apresentando-se em concertos realizados nas localidades de Montevideo e Solís de Mataojo. Pela mesma altura compôs, entre outras obras, Fantasía para violino e orquestra, e Mburucuyá, um poema sinfónico originalmente pensado como um bailado de temática indígena. Escreveu ainda uma série de canções escolares, algumas com versos de Silva Valdés. Fabini faleceu en Montevideo, a 17 de maio de 1950.19

O Uruguai viveu um nacionalismo musical tardio, entre o final do século XIX e o início do século XX, quando na Europa este movimento já tinha atingido o seu clímax. Este nacionalismo musical tem a particularidade de manifestar-se em dois aspetos: um campesino, inspirado no folclore, e outro cidadão, nutrido da música popular de Montevideo. Dentro do primeiro aspeto podem incluir-se as obras de Fabini, que através de sugestões musicais refletem as imagens do campo, os desenhos rítmico-melódicos das danças tradicionais e o sentimento melancólico da música do *payador.*²⁰

^{19.} SGAE (2002). Fabini, E. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Tomo 4. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp.871-874.

^{20.} Figura popular em vários países de América do Sul que improvisa e canta versos, acompanhando-se com a guitarra, envolvido frequentemente em "cantigas ao desafio" ou "desgarradas".

Fabini pertence à geração de artistas que, por volta de 1920, abriu caminho no resgate do autêntico apoiada numa visão nativista e americanista, mas, sem dúvida, Fabini foi o maior dos músicos uruguaios da sua geração e um dos maiores de toda a história da música nacional do Uruguai.

É interessante ligar as experiências do artista com a sua música, pois Fabini gostava de compor imerso num ambiente de serras suaves e zonas verdes cortadas pelas rochas de granito e mármore. O músico viveu a solidão que proporciona o afastamento desejado, rodeado do panorama serrano natural da vila de Solís de Mataojo e da textura material típica desse ambiente, que pode ser considerada como a fonte visível da sua arte. Apesar do perfil cosmopolita que o compositor adquiriu com as suas experiências internacionais, ele não perderia nunca a sua condição provinciana, tendo a necessidade de voltar sempre à terra da sua infância. Fabini, na sua música, alegorizou as paisagens multifacetadas, as personagens do lugar, e a variedade do Sul.²¹

O conceito de transcriação

O procedimento para obter uma partitura exequível e funcional para guitarra a partir de uma composição destinada a outros instrumentos musicais tem sido chamado normalmente de adaptação, arranjo, transcrição ou versão. A questão é que não tem havido consenso acerca do significado exato destas expressões sem mediar uma definição *ad hoc* prévia de quem as utiliza. As práticas denominadas com os termos mencionados podiam ser consideradas equivalentes, por exemplo, à tradução dos diálogos de um filme de uma língua para outra. Mas, entretanto, reparamos que existia um conceito extramusical que também poderia ser muito útil para identificar alguns processos criativos de transformação musical. Este é o conceito de *transcriação*.

Transcriação é um neologismo proveniente do inglês (*transcreation*, da conjunção de *translation* e *creation*)²². Este termo designa um conceito

relativamente recente, que procede do setor do marketing e da publicidade. A transcriação implica um olhar minucioso sobre a obra, uma compreensão perfeita da mesma e uma adaptação criativa adequada ao contexto cultural de chegada, sem perder a intenção, o sentido, nem o estilo do conteúdo original. Tendo isto em consideração, achamos que um procedimento deste tipo também pode ser aplicável à transformação de composições musicais. Para uma melhor compreensão, vamos afastar-nos um pouco da área da música para ver um exemplo bem-sucedido de transcriação, extraído da página de uma empresa dedicada à realização de transcriações comerciais. Pensamos que este exemplo ilustra bem os objetivos da transcriação, pois procura a equivalência perfeita da mensagem que se quer passar quando esta se dirige a um novo público

O fabricante de chips para computadores mudou o seu *slogan* de sucesso "Intel: Patrocinadores do Amanhã" para o mercado brasileiro. Porquê? Porque a pesquisa mostrou que, no português do Brasil, "Patrocinadores do Amanhã" podia implicar que a Intel não cumpriria as suas promessas imediatamente. No Brasil, o *slogan* passou a ser então "Intel: Apaixonada pelo Futuro". Os bons transcriadores usarão o seu conhecimento do mercado-alvo, pois eles sabem o que funciona e o que não funciona.²³

É interessante verificar que nas campanhas de publicidade as transcriações são desenvolvidas habitualmente por vários especialistas, por vezes de diferentes áreas. Coincidentemente, para que a transcriação de *El Poncho* para guitarra solo chegasse a existir houve uma conexão espontânea entre o trabalho de quatro artistas numa larga janela temporal: inicialmente um poeta, mais tarde um compositor, e ainda dois guitarristas.²⁴ De facto, essa interação favoreceu a transmissão da mensagem original através de um meio alternativo para um novo público, e assim, a canção *El poncho*

^{21.} Ayestarán, L. (1957). A propósito del nacionalismo musical. *Clave*, Año VI (25), 5-7. Ayestarán, L. (1967). El folklore musical uruguayo. Montevideo: Ediciones Arca.

^{22.} Williams, L. (2020). *Transcreation Examples: The Good, the Bad and the Ugly.* The Translator's Studio. https://translatorstudio.co.uk/transcreation-examples-good-bad/.

^{23.} Tradução livre pelo autor do capítulo, do original em inglês: The computer-chip manufacturer changed its successful slogan "Intel: Sponsors of Tomorrow" for the Brazilian markets. Why? Because research showed that in Portuguese, "Sponsors of Tomorrow" implied Intel would not deliver on its promises immediately. In Brazil, the slogan became "Intel: In Love with the Future". A good transcreator will use their knowledge of your target market. They know what works and what will fall flat. Williams, L. (2020).

^{24.} Escande, A. (2005). Un nuevo mundo en la guitarra. Montevideo: Santillana.

de Fabini, sofreu uma metamorfose para se tornar numa obra genuína do repertório para guitarra solo, graças às intervenções dos guitarristas uruguaios Rapat e Carlevaro.

A transcriação de El Poncho para guitarra solo

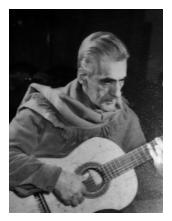


Fig. 6. Fotografia de Atilio Rapat (s.d.).

Atilio Eduardo Rapat (1905-1988) tem sido uma figura importante no panorama guitarrístico uruguaio. Rapat teve uma formação principalmente autodidata, mas, apesar de não ter desenvolvido uma grande carreira como concertista, tinha um amplo conhecimento e domínio da guitarra. De facto, Rapat ganhou muita fama como professor particular de guitarra clássica e como transcritor de peças originais de outros instrumentos para guitarra, especialmente no âmbito da música regional.²⁵

Rapat fazia habitualmente transcrições de música erudita e popular para guitarra, enriquecendo assim o repertório do instrumento e usando as peças resultantes como material didático para os seus alunos, o que fez com que estas ganhassem grande popularidade. Casualmente, Fabini descobriu que Rapat também tinha feito arranjos de algumas das suas obras. Como consequência, o compositor conseguiu a morada de Rapat, foi ao seu

25. Viglietti, C. (1976). Origen e historia de la guitarra. Buenos Aires: Ediciones Albatros.

encontrou e propôs-lhe fazer transcrições para guitarra de certas obras suas, convidando-o a viver uma temporada nas serras de Solís de Mataojo para poder dedicar-se exclusivamente a este trabalho. Fabini admirava a habilidade de Rapat para adaptar ou transcrever certas obras para guitarra, ²⁶ e quando Rapat tocava para Fabini as partes adaptadas para guitarra, o compositor podia aceitá-las diretamente ou sugerir-lhe algumas alterações.²⁷ O facto de Fabini ter escolhido inicialmente o piano e não a guitarra como instrumento de acompanhamento para a canção El Poncho pode responder à questão de que a guitarra, naquela altura, ainda não tinha tanto prestígio como o piano do ponto de vista académico. Interpretamos a razão de tal escolha como uma tentativa do compositor se afastar do superficialmente folclórico,28 para obter uma valoração mais positiva do público-alvo. No entanto, o facto de Fabini ter ouvido a sua música na guitarra de Rapat pode tê-lo provocado no sentido de repensar a sua obra como sendo música instrumental, já que a guitarra sempre foi um instrumento presente no ambiente rural do país, o que encaixava perfeitamente na sua reivindicação estética do autóctone e tradicional.



Fig. 7. Manuscrito de A. Rapat. Fragmento. Montevideu, março de 1948. (Escande, 2019).

^{26.} Cancela, G. (1973). La guitarra y su magia. Editorial Goes: Montevideo.

^{27.} Escande, A. (2005). Un nuevo mundo en la guitarra. Montevideo: Santillana.

^{28.} Llanos, C. E. (2018). Nem erudito, nem popular: por uma identidade transitiva do "violão brasileiro". Tese de Doutoramento. Universidade de São Paulo: Escola de Comunicações e Artes. Programa de Pós-graduação em Música.

Se compararmos a partitura original de *El Poncho* com a sua transcriação para guitarra, podemos reparar que Rapat fez várias modificações apoiado no seu bom critério. Ele alterou a altura e a textura de certas partes do acompanhamento, suprimiu alguns fragmentos e fez mudanças menores na parte do canto, com o objetivo de tornar a obra mais idiomática. Em troca, Rapat explorou uma rica paleta tímbrica usando recursos funcionais próprios da guitarra. Mas não vamos aprofundar este assunto, nem abordar o tema da forma musical desta obra, visto que Andrés Rey²⁹ já fez uma análise pormenorizada sobre estes aspetos. Por outro lado, Rey acha apropriado entender o trabalho composicional de Rapat em *El Poncho* para guitarra³⁰ como um híbrido entre uma transcrição e um arranjo. Na realidade, nós temos outro ponto de vista em relação a esta última questão, e, pelas razões expostas anteriormente, consideramos que a partitura para guitarra de *El Poncho* de Rapat³¹ é fruto de uma *transcriação*.

transcripción: Atilio RAPAT Eduardo FABINI 1882-1950 TI. TI.

Fig. 8. El Poncho. Fabini/Rapat/Carlevaro. Compassos 1-3. Chanterelle: Heidelberg, 1993.

Consideramos que a transcriação deve ser vista aqui como um fenómeno positivo, especialmente tendo em conta que a peça transcriada para guitarra por Rapat foi publicada pela editora Chanterelle no ano 1993, e como sustenta Alfredo Escande³² foi amplamente difundida a nível

29. Rey, A. (2019). Adaptação para violão de El Poncho por Eduardo Fabini: contribuição de Atlio Rapat para o repertório de violões uruguaio. *Vortex* Magazine, vol.7, 1, 1-13.

30. Escande, A. (2019). Biblioteca Abel Carlevaro.

https://bibliotecaabelcarlevaro.blogspot.com/2019/03/biblioteca-abel-carlevaro.html.

31. Rapat, A. (1993). El Poncho (partitura para guitarra). Heidelberg: Chanterelle Verlag.

32. Escande, A. (2019).

internacional pelo guitarrista Abel Carlevaro, quem a tocou em numerosos concertos e ainda a gravou no seu último disco.

Carlevaro interpretou esta obra em mais de quarenta recitais entre 1952 e 1998. Como sei que muitas vezes a tocou fora do programa, é bem possível que o número de recitais seja maior, e também que a tenha apresentado durante a digressão europeia de 1948-51. Gravou-a em fevereiro de 1998 e integra o CD "20 Microestudios" da editora Tacuabé.³³



Fig. 9. Fotografia de Abel Carlevaro (s.d.). Guit'Ars, 2020.

De forma contrastante, as antigas gravações da obra *El Poncho* para canto e piano são consideradas atualmente documentos históricos, tal como o seu registo gráfico.³⁴ Carlevaro, dedicatário da transcriação de Rapat, também impulsionou a edição de *El Poncho* para guitarra, ainda com

- 33. Tradução livre pelo autor do capítulo, do original em castelhano: Carlevaro tocó esta obra en más de cuarenta recitales entre 1952 y 1998. Como sé que muchas veces la tocaba fuera de programa, es muy posible que el número de recitales sea mayor, y que también la haya ejecutado durante la gira europea de 1948-51. La grabó en febrero de 1998 y forma parte del CD "20 Microestudios" del sello Tacuabé.
- 34. A versão original desta composição atualmente está pouco difundida, embora possa ser escutada nos registos fonográficos realizados pela soprano María Luisa Fabini de West e o próprio Fabini no piano (Fabini, M. L.; Fabini, E. (soprano e piano). [Eduardo Fabini Tema]. (2015, julho, 29). Documentos históricos 2/3. El Poncho. [YouTube, The Orchard Enterprises]. https://www.youtube.com/watch?v=LuYNYOdJMkA), e o barítono Víctor Damiani com o compositor, disponíveis em YouTube como gravações históricas.

algumas intervenções próprias na partitura a partir do manuscrito de Rapat de 1948, e propiciou a sua disseminação internacional.³⁵

Não seria descabido pensar que Carlevaro podia ter sucumbido à tentação de se aproximar, na sua interpretação guitarrística, às versões históricas registadas fonograficamente de El Poncho para canto e piano, talvez por 'fidelidade' ao original. Todavia, se compararmos as antigas gravações da peça original com a abordagem musical de Carlevaro na guitarra, é possível apreciar uma dimensão interpretativa bastante diferente. Com efeito, podemos conferir, entre outros pormenores, que Carlevaro opta por executar os harpejos iniciais de El Poncho num tempo mais lento do que o escolhido por Fabini para os tocar no piano. Nesse sentido, podemos especular que Carlevaro aproveitou o facto de tais harpejos na guitarra terem perdido a intenção inicial de dar entrada ao cantor, pois na sua interpretação a introdução adquire uma maior carga lírica e integra-se melhor na totalidade da obra transcriada. Também é bastante claro que Carlevaro se afasta, até certo ponto, das tendências interpretativas dos cantores que acompanhavam Fabini, escolhendo uma expressão cantabile perfeitamente adaptada ao idioma da guitarra no fraseado da linha melódica.

Mas ficou uma questão por responder: será necessário conhecer e entender a letra da canção *El Poncho* para realizar uma execução instrumental efetiva da sua transcriação musical para guitarra? Parece bastante óbvio que não é indispensável conhecer tal poema nem compreender cabalmente os seus versos para executar instrumentalmente a obra. Porém, graças às experiências que tivemos acompanhando cantores com a guitarra, sabemos que para eles é muito importante entender o significado das letras que vão cantar, para poderem discernir o caráter emocional dos versos. Dessa forma, os músicos conseguem evocar as emoções adequadas durante a emissão da voz para cantar com a expressão correspondente ao texto, já que um incipiente sorriso ou um gesto de tristeza do cantor terá reflexo imediato na imensa riqueza sonora da voz. Portanto, o canto será o veículo da emoção e poderá provocar uma ressonância emocional imediata no ouvinte. Um bom guitarrista, obviamente com a preparação técnica e musical adequada, também terá a possibilidade de transmitir emoções diferentes para um

público recetivo, apesar de não estar a 'dizer nada' em sentido estrito, manipulando uma variedade de parâmetros musicais.³⁶

Tendo isto em consideração, parece lógico que a articulação melódica da transcriação instrumental de El Poncho deve manter correspondência com a pronunciação dos versos musicalizados na canção de Fabini para respeitar as suas ideias originais. Pensando nisto, não é difícil perceber qual a importância deste facto para realizar um bom fraseado musical, e transparece a necessidade de conhecer como se acentuam, fluem e se ligam, as palavras da canção para conseguir uma interpretação instrumental coerente. Este conhecimento é especialmente valioso para os intérpretes de guitarra, pois, apesar da guitarra clássica ser um instrumento harmónico com uma rica ressonância, a sua sonoridade decai rapidamente e é complicado sustentar uma nota durante muito tempo. Cantando a melodia, o guitarrista, além de perceber claramente a articulação da melodia, poderá ter mais consciência de quando não é possível manter uma nota soando tanto tempo na guitarra como na voz, por exemplo, sendo isto necessário para uma adequada expressão. O instrumentista, nesse caso, precisará de usar outros recursos ao seu alcance para conseguir uma impressão musical idêntica.

Cantar uma passagem musical interiormente, ou mesmo de vivavoz, tem sido historicamente uma prática bastante comum nos músicos instrumentistas para entender melhor o texto musical e conseguir uma expressão orgânica.³⁷ Consequentemente, podemos especular que tanto

^{36.} Juslin, P. N. & Persson, R. S. (2002). Emotional Communication. In G. McPherson, & R. Parncutt, (Eds.). (2002). *The science & psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning*. Oxford University Press

^{37.} Aliás, esta é uma prática que tem sido encorajada na prática instrumental desde a Renascença, o que, para nós, faz todo o sentido, pois a grande parte do repertório instrumental desta época provém da voz cantada, especialmente de fragmentos de missas ou de composições realizadas a partir de um determinado cantus firmus (melodia pré-existente que serve de base para uma composição polifónica, normalmente em notas longas), e grande parte das composições que se conservam para vihuela (viola de mão), o instrumento cortesão por excelência, estão baseadas na música litúrgica renascentista na qual a relação texto-música é fundamental. É de salientar que a vihuela partilha com a guitarra, e com os restantes instrumentos de corda acústicos dedilhados, o problema da duração relativamente breve do seu som. De facto, perante esta limitação, os vihuelistas mostraram-se como grandes transcriadores, porque confrontados com a dificuldade de fazer durar as notas da mesma forma que o faziam os cantores das igrejas, encontraram o recurso

^{35.} Escande, A. (2019).

conhecer o poema em que se baseia a obra original, como a biografia e o estilo do autor, terá seguramente efeitos positivos na tentativa de realizar uma execução de alto nível artístico. Este seria um tema interessante para empreender uma investigação experimental.

Ainda haveria mais uma questão a considerar relacionada com a transcriação. Lembramos que, infelizmente, a primeira versão do Triste nº 138 de Fabini está perdida, tal como um bom número de outras composições do mesmo autor. No entanto, esta peça escrita originalmente para guitarra foi conhecida graças à recomposição que o próprio autor fez para piano solo, e para duo de violino e piano, ficando patente que houve um processo de transcriação bem-sucedido para as novas instrumentações aludidas. Achamos que seria possível estabelecer um certo paralelismo, mas em sentido inverso, entre os processos de transcriação do Triste nº1, da guitarra para outros instrumentos, realizada pelo próprio Fabini, e de El Poncho para guitarra, levada a cabo por Rapat, a partir da canção para voz e piano. É espectável que a ideia original do Triste nº 1 e que a linguagem típica da guitarra se tenham conservado, de alguma forma, nas transcriações de Fabini. Neste sentido, é interessante conhecer o facto de que vários guitarristas realizaram, e não por acaso, readaptações para guitarra do *Triste nº 1* a partir das referidas transcriações de Fabini que se conservam, percorrendo o caminho musical contrário, numa espécie de viagem de ida e volta.

Analisando o que acabamos de expor, este fenómeno também avaliza a transcriação de *El Poncho* que realizou Rapat, que acabou por obter um produto musical com um valor semântico equivalente ao da obra original,

composicional denominado *glossa* (Santa María, 1555), para conseguir uma maior continuidade sonora e expressiva. Com as glossas estes músicos acrescentavam, de forma conveniente, um número variável de notas curtas entre as notas mais longas, para obter um resultado musical atrativo e eficaz, mas sem se afastarem do espírito da composição original.

38. O *Triste nº 1* foi escrito originalmente para guitarra solo em Bruxelas no ano1901 (SGAE, 2002), o que provavelmente torna esta peça na primeira composição da história para guitarra de um compositor cujo instrumento principal não fosse a guitarra. Incluso anterior à Mozartiana (1903), que é outra das composições de Fabini que ostentava esse título.

apesar da *redução*, ³⁹ e das mudanças de timbre e textura sofridas pela mesma. Porém, ao mesmo tempo, a reorganização implícita do material musical da obra transcriada sugerirá, provavelmente, novos significados, o que pode representar uma espécie de atualização atrativa para outros públicos. Ou seja, se a composição tivesse perdido alguma substância musical durante a transição para o resultado guitarrístico, a obra transcriada, em compensação, ver-se-á enriquecida através de uma nova paleta tímbrica e de gestos expressivos que a valorizam, como é apreciável nas interpretações que Carlevaro fez de *El Poncho* para guitarra, disponíveis em áudio e vídeo. ⁴⁰

Tal como tentei mostrar, parece evidente a utilidade do conceito de *transcriação*, particularmente para definir o processo de transformação de uma obra musical com o fim de adaptá-la para um meio de produção sonora diferente do original, embora mantendo a sua essência, mesmo passando por alterações significativas. Consequentemente, proponho que o termo transcriação –como fruto da conjunção dos termos "transcrição" e "criação", assim como o termo equivalente noutras línguas, passe a formar parte do vocabulário habitual dos músicos, para dispor de uma denominação consensual que identifique inequivocamente o processo referido. Na realidade, podemos falar sobre música, podemos tentar descrever com palavras um espaço determinado, mas estes recursos não são mais que artifícios que representam um sucedâneo da experiência sensorial real, quer em termos acústicos, quer em termos visuais. No entanto, quando lemos um parágrafo interessante de um livro, ou quando ouvimos uma

39. Utilizamos este termo com a mesma intenção que quando se descreve uma parte orquestral adaptada para o piano, com fins práticos ou didáticos, usando a expressão "redução para piano". Dizemos redução porque se trata de uma obra que está escrita para um meio com maior variedade tímbrica e extensão sonora, ou seja, a orquestra, adaptada para um meio com menores recursos: o piano. Quando o processo se faz em direção inversa (do piano para a orquestra) é chamado de orquestração, ou de versão orquestral. Sendo a guitarra um instrumento com um âmbito sonoro mais reduzido do que piano, ela também se encontra numa relação de menor-maior em relação ao piano. Por essa razão, achamos adequado o uso do vocábulo "redução" neste caso, e também que não seria descabido usar a expressão "redução para guitarra" em certos casos.

40. Escande, A. (1997). El poncho - Eduardo Fabini (Arr. Atilio Rapat). Programa Caleidoscopio, Canal 10 de Montevideo. Abel Carlevaro (guitarra). https://www.youtube.com/watch?v=cqQP-NxfRAU

passagem musical cativadora, abre-se em nós um universo interior, pois estes funcionam como catalisadores para despoletar diversas emoções. Talvez o mais importante de tudo para o nosso tema de estudo é saber que foi possível realizar uma interpretação efetiva de uma canção através da sua transcriação para guitarra clássica, mesmo passando por visões artísticas diferentes como as de Silva Valdés, Fabini, Rapat e Carlevaro ao longo de vários anos, e que a peça resultante possui, muito provavelmente, um pouco da personalidade de cada um deles, que se revela nas escolhas realizadas, desde a primeira palavra até à última nota.

Fados, Tangos e outros Encantos: Identidades e Desenvolvimentos Musicais no Património dos Séculos XIX e XX Português e Sul-americano

Francisco Monteiro

Tanto o fado como o tango são tipos musicais do séc. XIX com eventual origem em locais do bas-fond urbano de Lisboa e Buenos Aires. Transformaram-se e apareceram com roupagens diferentes, em locais diferentes, com encantamentos e imaginários muito marcados e específicos. Em diversas bibliotecas públicas de Portugal, Brasil e Argentina encontramse exemplos de fados e tangos do séc. XIX. Cotejados com as investigações histórias, etnográficas e analíticas já publicadas, oferecem perspetivas algo inesperadas destas movimentações sociais: a origem eventualmente comum e a ascendência ibérica e afro-americana, a indiferenciação com outras músicas/danças da moda no séc. XIX, a rejeição ou aceitação social como dado importante na difusão local e transatlântica, a eventual transformação em música nacional ou mesmo internacional, os exemplos de fados e tangos transformados em música erudita. Entre fados, tangos e outros encantos, dançados em prostíbulos e salões, cantados após as garraiadas, batidos ao desafio ou desafiando os destinos e os poderes, transcritos na sua liberdade intensa por uma escrita musical por vezes desafiante, tocados ao piano em cafés, salas e salões diversos, tenta-se compreender comparativamente

ambientes, locais, projeções folclóricas, expressividades marcantes nas culturas atuais portuguesa, argentina, uruguaia e brasileira, e tenta-se a recuperação de obras desconhecidas, por vezes anónimas, que desafiam os preconceitos geográficos culturais. Esta investigação resultou no texto analítico e crítico que se apresenta e no estudo, recuperação e gravação de obras para piano do séc. XIX referentes a fados e tangos.

Tangos e Fados - proximidades e afastamentos

As situações superficiais e imediatas do tango e fado são claras: o tango é de Buenos Aires, alargando-se para o chamado Rio de la Plata, fundamentalmente para Montevideo, e nasceu nos bairros de imigrantes do que eram os arredores das cidades. O fado é de Lisboa essencialmente dos bairros da Mouraria, Alfama, Bairro Alto e Madragoa, existindo também o fado de Coimbra como género irmão ou paralelo. São comuns as referências - algo nacionalistas - a "tango argentino", opondo-se a outros tangos de alguma maneira diferentes ou de origem noutras latitudes. O fado, pelo contrário, parece estar bastante restrito em termos geográficos, mas também é entendido - e combatido - como canção nacional portuguesa. Bastantes textos históricos e analíticos sobre fado e, sobretudo, sobre tango, em especial os da primeira metade do XX, foram escritos por amantes e apaixonados dos respetivos temas ou mesmo por detratores destas músicas/danças. Encontram-se testemunhos pessoais ou de terceiros, por vezes baseados em crenças antigas, nem sempre existindo um esforço dos autores para procurar e mostrar de maneira crítica dados bibliográficos concretos, ou esquecendo outros tidos como menos oportunos. Mas, por vezes, o leitor e investigador atual, solicitado pela paixão dessas escritas, é transportado para uma curiosidade mais profunda, para uma vivência – para uma convivência assíncrona, distante no tempo – dessas mesmas paixões e desses ambientes, difíceis num trabalho mais asséptico, menos apaixonado, meramente fundamentado em fontes primárias e comprovadas. São importantes, ainda, textos de tendências sociopolíticas e estéticas diversificadas, tentando dirigir - diria manietar - em especial o tango, mas também o fado e os estudos sobre os mesmos para campos ideológicos específicos, salientando o seu lado nacional, ou as características

raciais, ou as populares, as vertentes mais eruditas ou, pelo contrário, mais marginais destes géneros: há tangos sem negros e tangos quase só com negros; há fado como canção nacional, fados nacionalistas, fados de salão, fados proletários e fados como música degenerada; há tango argentino e tangos outros, mesmo que feitos na Argentina, porque não se enquadram nos modelos inicialmente propostos. Entre estes autores mais antigos há exceções e esforços interessantes, destacando-se a "História do Fado", de Pinto de Carvalho¹ e, no mundo do tango, o livro de Vicente Rossi Cosas de Negros, de 1953,2, bem como os estudos já bem mais atuais3 de Carlos Vega.4 Estudos mais recentes de índole académica,5 dão-nos uma análise baseada em documentos, por vezes posicionando-se numa perspetiva interdisciplinar crítica relativamente aos próprios discursos. E, tratandose de música, há ainda as partituras - manuscritas e publicadas - que vão aparecendo em bibliotecas, constituindo outro tipo de documentos exigindo uma contextualização e análise específicas e, ainda, a sua interpretação, transformando-as em música ouvida e/ou gravada para audição posterior. Mas a historiografia e as partituras parecem, por vezes, contar histórias diferentes. O presente trabalho procura compreender as origens, os sítios e as viagens, as características e as transformações do tango e do fado iniciais através do estudo crítico de documentação histórica e analítica diversificada, comparando-a com exemplos musicais essencialmente do século XIX, presentes em bibliotecas nacionais em Portugal, Espanha, Brasil, Argentina e Uruguai e em publicações diversas.6

De onde provém o Tango

Desde logo aparecem tangos em toda a segunda metade do século XIX em Espanha, oriundos do tango andaluz como tipo especial de flamenco, com as características presentes neste mesmo género musical. Mas também nos são dados a conhecer outros tangos, simplesmente denominados "tango", ou tango americano, tango americano de salon, tango habanero, tango cubano e outros, por vezes como redução para piano de peças de zarzuelas,7 outras como peças autónomas para piano, em vários casos ligadas a algum tipo

^{7.} de Landa, E. C. (1993). Tango «de ida y vuelta». Revista de Musicología - separata, VII. Música Popular de las Américas (Vol. XVI-1993-W 4), 1–23.

de africanismo por via cubana⁸ ou mesmo da própria África.⁹ Aparecem tangos, também no século XIX, em Portugal¹⁰ e no Brasil¹¹. O título tango criollo aparece algo mais tarde, nas últimas décadas do século XIX e início do XX, essencialmente como título em peças na Argentina. No que respeita a Buenos Aires, é relevada pela literatura tradicional a humilde origem do tango em bares e bordéis do final do século XIX, eventualmente com forte influência de afroamericanos¹²; ou, de acordo com Carlos Vega¹³; como uma maneira de dançar as músicas da moda, Boleros, Foxtrot, entre outros, com os característicos cortes y quebradas. Sofreu uma evolução muito conturbada durante a passagem do século XIX/XX: emigrou desses bordéis (casas de chinas, quecos) dos então arredores operários de Buenos Aires para os salões parisienses por volta de 1910, depois alargando-se a toda a Europa e América do Norte. O tango é, então, dança global da moda, composta em múltiplas latitudes. Retornou logo depois à Argentina, mas sempre envolto em algum tipo de polémica, de crítica moralista e de censura, de relações políticas, adaptando-se e perdendo características menos aceitáveis pela sociedade (textos, movimentos de dança, andamentos, etc.), tornando-se num género musical e de dança que atravessa todas as classes sociais, desde as classes menos desfavorecidas até à classe média e alta de Buenos Aires, também comum na restante Argentina e Uruguai¹⁴. Como música, segundo

- 8. Há um tango Lukumi de 1888.
- 9. Aparece um tango Mozambique de 1869.
- 10. Tal como se pode verificar nas publicações diversas presentes na Biblioteca Nacional de Portugal referentes a teatro musical, a partituras de banda e até a um manuscrito para piano datado entre 1850 e 1880.
- 11. Sampaio, L. P. (2010). O papel do piano para a vida musical e cultural do Rio de Janeiro desde o final do século XIX. *Revista eletrônica de musicologia, Volume XIII,* 11.
- 12. Rossi, V. (2002).
- 13. Vega, C. (1977), pp.11-19.
- 14. Andrews, G. R. (2007). América Afro-Latina, 1800-2000. Editora da Universidade Federal de São Carlos. de Landa, E. C. (1993). Tango «de ida y vuelta». Revista de Musicología separata, VII. Música Popular de las Américas (Vol. XVI-1993-W 4), 1–23.; Martin, P. (2014). El Tango Instrumental Rioplatense: Aproximacines a un análisi musical comparativo de los estilos renovadores en la llamada «Época de Oro». In C. Aharonián (Ed.), El tango ayer y hoy (1a edición, pp.87–140). CDM, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, MEC Ministerio de Educación y Cultura.; Vega, C. (1977).

literatura diversa mais recente, o tango desenvolveu-se na miscigenação e simultaneidade de diferentes influências (o tango da Andaluzia¹⁵, Habanera e outros tangos de zarzuela, Candombe, Canción ranchera, Bolero, Milonga, Foxtrot, Valsa, canção popular, etc.)¹⁶ mantendo até aos nossos dias algumas destas características influências nos seus 3 ramos essenciais: tango (métrica binária, semelhante a uma marcha), milonga (mais ritmada, semelhante ao tango criollo, também binária, mais afroamericana e popular) e vals (como as diversas valsas europeias, a 3 tempos). Originalmente tocado por flautas, guitarras, ou mesmo pelos organitos - instrumento automático, portátil, de manivela - na passagem do século apropriou-se do bandoneon, sendo hoje este um símbolo do próprio tango. Mas o seu início e desenvolvimento na Argentina, no séc. XIX, também é marcado por figuras de classes abastadas. Talvez a mais importante, pelo que se entende de investigações consultadas, seja Eloísa d'Herbil de Silva (1847-1943). Foi uma menina prodígio de origem andaluza (Cádiz), insigne virtuosa pianista de carreira internacional: tocou para Franz Liszt, para a Rainha Victoria (Reino Unido) e em múltiplos concertos em salas muito conceituadas. Compositora, antes dos 20 anos já tinha composições suas publicadas em Espanha. Passou alguns anos em Cuba e casou-se com um magnata argentino (Guillermo Román). Pessoa importante em Buenos Aires, musical e socialmente, Eloísa D'Herbil de Romany (nome de casamento) compõe, entre muitas outras peças, canções, danças e tangos para piano¹⁷. Ainda ignorada na historiografia¹⁸, o seu atrevimento para a época é assinalável: parece que

15. Talvez não só o tango do género flamenco, mas também os diversos tangos compostos e tocados em Espanha, em especial na Andaluzia.

16. Goldman, G. (2010). Prácticas musicales afro en el Río de la Plata: Continuidades y discontinuidades. Em A. Albert Recasens Barberà (Ed.), A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el en el espacio sonoro iberoamericano (pp.163–172). Akal.; Rosboch, M. E. (2006). La rebelión de los abrazos: Tango, milonga y danza: imaginarios del tango en sus espacios de producción simbólica: la milonga y el espectáculo (1a. ed). Universidad Nacional de La Plata, p.55; Melgarejo, A. S. (sem data-b). Nuevos cultores del tango.

17. Colodrero, C. P. (2011). De la Gaditana Eloísa D'Herbil a la almeriense Remedios Martínez Moreno. Siete mujeres andaluzas dedicadas a la música em la época de la Restaruración. 22. separata, 16 (4), 21-47.; Gesualdo, V. (s.d.). Eloísa de Silva, la primera mujer compositora de tangos. todotango.; La historia del tango (página 2). (s.d).

18. Como mulher, espanhola e aristocrata, não se enquadra nos modelos

compôs um dos primeiros *tangos criollos* – o paradigmático *El Queco* – ou, pelo menos, escreveu em partitura esse e outros tangos, cantados nas ruas de Buenos Aires ou mesmo por grupos de militares. O texto é ilustrativo¹⁹

Queco, que me voy pa'l Bajo.

Queco, que no vuelvo más.

Queco, que me voy pa'Europa,

Queco, tendéme la ropa.

China, que me voy pa'l queco.

China, dejáme pasar.

China, que me voy del hueco.

China, y no vuelvo más.20

A evolução e a demanda de tangos em espetáculos de música e dança, em casas onde se dançava, na radio e em filmes de grande circulação, deram um enorme impulso ao desenvolvimento das orquestras típicas e aos cantores em Buenos Aires²¹. Símbolo dessa evolução é Carlos Gardel (1890-1935), cantor e compositor, nome maior que se tornou em símbolo internacional do próprio tango. Mas mais do que os compositores, são as orquestras de Buenos Aires que, ao longo do século XX, vão respondendo às necessidades e gostos do momento e fazendo arranjos muito diferentes desses tangos cujas origens, por vezes, se perdem: as grandes orquestras e orquestradores adaptam as peças ao momento²²/²³ e definem a evolução do tango em toda a primeira metade do século XX, até à decadência dos anos 60/70. Então, outras músicas/danças internacionais entram na moda e

historiográficos do tango ainda vigentes.

19. El Queco letra. (2016, Setembro 21). fattiditango.

20. El Queco ou mesmo El Quico, referindo-se a um chefe militar da época. Em *lunfardo*, o linguajar específico das classes mais desfavorecidas de Buenos Aires, *China* significa menina ou, neste contexto, prostituta; *Queco* significa prostíbulo.

21. Martin, P. (2014).

22. Como exemplos veja-se o tango La Melodia del Corazón (de Fioravanti di Cicco e Héctor Artola), usando no refrão a melodia do Estudo op.10 nº3 de Chopin, e Ojos negros que fascinan (Francisco Canaro) a partir da muito popular Ochi Chernye, canção russa de origem dúbia.

23. Vega, C. (1966).

ocupam o seu lugar, as casas de espetáculos com orquestras ao vivo foram desaparecendo por falta de público, bem como os bailes (milongas) e as grandes orquestras. Deve referir-se ainda, o aparecimento de Astor Piazzolla (1921-1992), bandoneonista em orquestras típicas famosas nos anos 40/50, músico que procurou e desenvolveu uma educação musical erudita, e que se autonomizou artística e esteticamente. Piazzolla, que ainda conheceu Gardel em Nova Iorque, compõe a partir de final de 1950 algo que deixa de ser tango para dançar mas música para concerto com profundas raízes no tango e na música tradicional argentina. As más-línguas – não referenciáveis – ainda dizem hoje que Piazzolla não conseguia dançar devido a um problema de mobilidade numa perna: tal facto o teria levado, quando compositor em autonomização, a fazer uma música onde a dança não seria mais o principal objetivo nem sequer um dado importante.

Fados e fadunchos

Os fados desenvolveram-se nas tavernas e *bas-fond* da Lisboa oitocentista, ligado ao fandango ribatejano, à marginalidade, convergindo ainda nas elites sociais²⁴. A má-vida da fadistagem é relatada e cantada de diversas maneiras, sendo o fadista um tipo social marcado no séc. XIX com vestes próprias, comportamentos específicos geralmente negativos, cúmplice da marginalidade, do proxenetismo, do crime²⁵ e, muitas vezes, de eventos relacionados com toiradas (largadas de toiros, a chegada das manadas para os espetáculos, garraiadas, etc.). Relata-se os primeiros fados já em 1846²⁶, fruto de misturas variadas de *lundus* (plural de *lundun*, também *landum*, *lundu*, etc.), género que se confunde com as modinhas que circulavam entre o Brasil e a metrópole, de forte influência africana mas também europeia (canções e árias de ópera italianas, danças/canções populares)²⁷. O fado foi dançado, parece ter consistido num curioso rodear – bambolear,

^{24.} Carvalho, P. (1903). *História do Fado* (Empreza da História de Portugal). Livraria Moderna, pp.223-24; Nery, R. V. (2004). *Para uma história do fado*. Público: Corda Seca.

^{25.} Muito próximo, aliás, do tangueiro.

^{26.} Carvalho, P. (1903), p.28.

^{27.} Carvalho, P. (1903), p.230;

Nery, R. V. (2004). Para uma história do fado. Público: Corda Seca, pp.41-86.

gingar – à volta de um personagem central que suportaria pernadas dos outros dançarinos²⁸. Em princípio dançado somente por homens, existem relatos da participação feminina, dançado de maneiras mais convencionais, a dois, ou mesmo a solo meneando-se a fadista sensualmente ao som da música²⁹. Mas a dança não parece ter sido o motor fundamental do fado. O fado é marcado pelo canto, pelo ambiente, pelo sentido ora nostálgico ora desafiante, pelo sentimentalismo e pela ousadia a diversos níveis (amoroso, social e político), ousadia essa originariamente (e miticamente) figurada nas trocas e amores entre duas personagens que estão na origem do fado: a prostituta (e fadista) Severa e o Conde de Vimioso, por volta de 1870.³⁰ O fado como música, sempre em métrica binária, foi (e é) cantado, improvisado ao desafio (à desgarrada, próximo da música ribatejana), mas também como *fado corrido* (mais rápido, ritmado, próximo do fandango, algo burlesco, gingão, irreverente) e como canção triste e nostálgica, bem mais lento e livre³¹.

Os cantadores de fado têem uma terminologia privativa da sua arte Chamam canto a atirar ao canto ao desafio ou à desgarrada; chamam canto sagrado, canto Divino, ou canto à Escriptura, quando o canto se refere a assumptos religiosos ou a assuntos da Escriptura; e chama ao canto do fado em geral – a cantadoria. Ter obra significa ter produções originaes, ser author de versos do fado, e também significa ter cantigas para cantar; e ter muita livraria é dispor de uma grande reserva de cantigas, suas ou de outrem.³²

O fado parece ter passado da taverna aos salões, chegando até ao Teatro do Príncipe Real³³. O guitarrista e compositor de fados João Maria dos Anjos (1856-1889) foi professor de guitarra do Príncipe D. Carlos, futuro

28. Porventura com a influência das umbigadas dançadas pelos escravos no Brasil.

29. Carvalho, P. (1903), pp.253-254;

Nery, R. V. (2004), p.90.

30. Carvalho, P. (1903), p.29.

31. Carvalho, P. (1903), pp.85, 164 e seg.

32. Carvalho, P. (1903), p.80.

33. Carvalho, P. (1903), p.197.

Rei de Portugal³⁴. O fado foi comercializado em partituras e espetáculos e incorporado no teatro musical português (revista à portuguesa).³⁵

O fado apresenta duas phases completamente distinctas: a primeira, a phase popular e espontânea, (...); a segunda, a phase aristocrática e letteraria, em que o fado é executado nas salas e nas praias da moda. Podemos fixar o fim da primeira e começo da segunda entre 1868 e 1869. E n'esta ultima phase, emquanto a guitarra sóbe das espeluncas aos salões, vemos o piano descer dos salões aos botequins e safardanas ³⁶

Mas o fado foi também, desde cedo, praticado ao piano, instrumento da burguesia do séc. XIX, tal como atestam os diversos fados para piano ou com acompanhamento de piano, tais como "Fado Ballada do Militão" de ca. 1846³7, a "Colecção dos melhores fados para bandolim" editada no Porto em 1850 com acompanhamentos ao piano escritos por Adolfo Engeström³8, ou ainda o "Fado Rigorozo da Figueira da Foz", com variações para piano, curiosa obra que transforma um fado anterior (consta nos fados para bandolim referidos) num *lundun* com variações³9. Apesar da sempre presente polémica sobre o fado ser (ou não) uma canção nacional, parece que o fado se tornou, desde o século XIX e ao longo do século XX, um género espalhado pelo país, chegando mesmo ao Brasil, estando presente no Porto⁴0 mas também em Coimbra, Bairrada, Mafra⁴1 ou até no norte e no interior⁴2, sob formas próximas do fado de Lisboa, num subgénero particular

- 34. Carvalho, P. (1903), p.248.
- 35. Carvalho, P. (1903), p.190.
- 36. Carvalho, P. (1903), p.79.
- 37. Coelho, M. J. S. (1889). Fado Ballada para piano. Partitura. Sassetti & C.ª; Escoto, J. U. (1870). Fado.
- 38. Engeström, A. (1850). Collecção dos melhores fados para bandolim; acompanhamento para piano por Adolfo Emgeström. Partitura. Casa Suéca.
- 39. A ideia do aparecimento de um fado dos salões somente nos anos 60 do séc. XIX, como Carvalho refere, é contrariada pela composição e publicações de fados para piano desde 1846, aqui nomeadas.
- 40. Carvalho, P. (1903), p.35.
- 41. Carvalho, P. (1903), pp.223-24.
- 42. Cf. o programa de televisão, da RTP, Povo que ainda canta a Páscoa em Loriga,

que é o fado de Coimbra (praticado por estudantes com acompanhamentos elaborados de guitarras portuguesas), ou como canções simples com acompanhamentos os mais diversos, denominando-se fado, não sabemos se no sentido fatídico de destino ou se como canção de métrica binária, mais ou menos ao desafio, mais ou menos nostálgica.

O século XX veio, talvez, reforçar uma vertente mítica, primitiva e popular do fado, remetendo qualquer possível desenvolvimento musical em termos orquestrais e estruturais para os ambientes da revista à portuguesa. O filme "A Severa" de 1930, o primeiro filme sonoro português, com realização de Leitão de Barros (1896-1967) e música do compositor Frederico de Freitas (1902-1980), compositor de educação e produção erudita mas também compositor no âmbito da música comercial, dita ligeira, reforça esse imaginário simplista, originário do mundo rural campino: propõe um fado como género musical cultivado essencialmente nas tavernas do Ribatejo e dos bairros de Lisboa, muito estimado (sem grande alteração) pelas camadas socioculturais mais elevadas, salientando as contradições entre o mundo rural da protagonista Severa, a burguesia rural e a aristocracia lisboeta, tudo misturado à maneira da revista à portuguesa com marchas de santos populares, danças e cantares vários. Embora, durante o filme, se façam ouvir melodias de fados muito desenvolvidas e elaboradas musicalmente, com acompanhamento orquestral e contrapontos sofisticados, música habilmente composta por Frederico de Freitas para acompanhamento do filme, os momentos onde a música é protagonista são fados algo tradicionais, acompanhados à guitarra e à viola, que se tornaram famosos no século XX e fazem parte do repertório tradicional atual. Saliente-se, na segunda metade do século XX, os desenvolvimentos do fado protagonizados por diversos cantores aristocráticos, tais como a família da Câmara Pereira e a fadista Maria Teresa de Noronha, bem como novos compositores que se juntaram ao mundo dos fados (ex. Alain Oulman), mas sempre numa perspetiva de renovação (literária, técnica, musical, guitarrística) na continuidade de um fado tido como tradicional, próximo do mítico original. O fado transportou-

no minuto 3'45",«A Páscoa em Loriga», 2019) disponível em https://www.rtp.pt/play/p1687/e396804/o-povo-que-ainda-canta. A Páscoa em Loriga (ep. 21). (2019, Março 24). Em *O Povo Que Ainda Canta* (Lisboa).

se, também, para fenómeno de grande audiência da rádio e de grandes salas de espetáculos, símbolo internacional de Portugal, muito especialmente com o aparecimento da cantora Amália Rodrigues (1920-1999), ela mesma ícone maior do fado. Mas manteve-se quase sempre o formato simples de voz acompanhada a uma ou duas guitarras portuguesas e viola, praticado com poucas alterações nestas primeiras décadas do século XXI. O fado foi declarado pela UNESCO Património Cultural Imaterial da Humanidade em 2011.

Comparando dois géneros

São claras algumas semelhanças e sintomáticas as diferenças entre estes dois géneros musicais.

T 1

	Tango	Fado
Onde aparece:	O título tango aparece, no séc. XIX, em Espanha, Portugal, Brasil e Argentina.	Aparece, no séc. XIX, em Portugal, Brasil.
Origem no séc. XIX – local:	Salões e teatros da península ibérica. Em Buenos Aires nos prostíbulos e marginalidade urbana.	Tavernas e prostíbulos, na marginalidade urbana, mas também nos salões burgueses e aristocratas portugueses; ainda no séc. XIX no teatro musical.
Origem no séc. XIX – tipos de música:	Tangos andaluzes, danças ibero e afro-americanas (<i>boleros</i> , <i>habaneras</i> , milonga, <i>candombe</i> , etc.), danças da moda em Buenos Aires.	Danças ibero e afro-americanas (<i>lundus</i> , modinhas), fandango, canções europeias.
Desenvolvimento:	Foi, embrionariamente, da Europa para a América do Sul, já no século XX dos prostíbulos da Argentina para os salões de Paris e regressou à Argentina, mudando as formas, instrumentos, adaptando-se aos grandes salões de baile, indo também para a pequena burguesia citadina.	Descendente de <i>lundus</i> e modinhas luso-brasileiras, aparece nos prostíbulos e nos salões do séc. XIX, mas também pela aristocracia e pelas elites sociais portuguesas e brasileiras. No século XX foi somente português, remetendo-se a uma reprodução dos modelos iniciais simples.

Dança e voz:	Sempre associado à dança, também ao canto, exceto no final do século XX (Piazzolla, Rovira e outros compositores eruditos). Adaptou-se sempre às mudanças sociais que foram transformando essa dança.	Primitivamente associado à dança, manteve-se como música cantada. As transformações sociais e comerciais no final do séc. XIX (instrumentos, teatro musical, salões) não tiveram repercussão clara no fado do século XX, remetido para a sua origem mais simples.
Instrumentos originais:	Piano, <i>organito</i> , flauta, guitarra e outros.	Guitarra portuguesa e voz, também piano e outros instrumentos nos salões e teatro musical.
Instrumentos na evolução:	Marcado por um novo instrumento: bandoneon. Tocado e desenvolvido por orquestras de 7 e mais músicos (p. ex. piano, contrabaixo, 2 violinos, 3 bandoneons). Inclui, na segunda metade do séc. XX, todo o género de instrumentos, mantendo a centralidade do bandoneon.	Marcado desde a origem pela guitarra portuguesa e pela voz e pelo piano; as orquestras foram usadas somente no teatro musical e em contextos especiais (fado canção, rádio, cinema e televisão); mantem, de uma maneira generalizada, a formação original.
Músicos – início:	Cultivado por compositores na Europa e Argentina, também ao piano, que publicaram tangos. Nos <i>bas-fonds</i> de Buenos Aires tocado por amadores sem saber música.	Cultivado por músicos estritamente amadores das tavernas, mas também escrito por músicos eruditos que publicaram fados.
Músicos – na evolução:	No século XX desenvolvido por compositores e músicos de forte formação erudita, nas orquestras típicas argentinas. Tocado por amadores somente em contextos privados populares.	No séc. XX, embora composto, muitas vezes, por profissionais com formação musical, tocado e cantado por profissionais que, geralmente, não sabem música.
Personagem simbólica:	Carlos Gardel – cantor e compositor	Amália Rodrigues – cantora.
Carácter:	Carácter marginal, mesmo criminal e inapropriado do tango, digno de censura pública e de reformas que tentaram amenizar o seu carácter sensual disruptivo; mas cultivado, muitas vezes com censura, nas classes mais altas.	Carácter marginal, da criminalidade e indecente do fado, digno de censura pública; mas, talvez por esse mesmo motivo, interessante desde cedo para as classes sociais mais altas, seduzidas pelo sentimentalismo ou mesmo pela vida da fadistagem.

Hoje - Onde está?	Milongas, festivais, encontros, sempre como dança. Também como espetáculos musicais (com e sem dança) de grande dimensão. Na fórmula popular <i>a la parrilla</i> , tocado por amadores em contexto particular.	Nas casas de fado (substitutos atuais das antigas tavernas), também como espetáculos de grande dimensão. Na fórmula popular "Fado Vadio", cantado e tocado por amadores.
Hoje – Quem toca?	Tocado e cantado por grupos (orquestras típicas?) de dimensões mais reduzidas (dependendo dos orçamentos), muito próximos da dança. Tocado por formações diversas (quartetos de cordas, orquestras clássicas, ensembles de câmara), no âmbito da música erudita, worldmusic e jazz.	Cantado por uma voz com acompanhamento de uma ou duas guitarras, viola e/ ou contrabaixo. Cantado com voz com acompanhamento de piano, em projetos específicos. Raramente introduzindo instrumentos outros (p.ex. bateria, guitarra elétrica)
Quem compõe?	Desenvolvido por arranjadores, músicos de formação erudita, compositores, posicionando-se próximo do Jazz e da música erudita.	Desenvolvido essencialmente por guitarristas e cantores, também composto por músicos ligados à música ligeira, raramente escrito.

São relevantes, desde logo, algumas semelhanças:

- as origens simultaneamente ibérica e afroamericana (também lusobrasileira);
- a relação dúbia entre uma originalidade nos $\it bas-fonds$ e a passagem ou mesmo origem nas classes sociais burguesa e aristocrática, usando o piano;
- a relação umbilical com a dança, perdida no fado;
- o carácter marginal e inconveniente de ambos os géneros, quer através dos personagens (o tangueiro e o fadista, sempre de faca ao alcance, com vestimentas e comportamentos marginais, desafiantes e disruptores), quer da dança (de cariz sexuado em ambos os géneros), quer através da música (melosa, com ritmos e quebras excitantes que exacerbam putativos pensamentos libidinosos);
- o uso da voz cantada, muito presente no tango e essencial no fado;
 a relação com o piano, instrumento para o qual se compuseram e publicaram desde cedo tangos e fados;

- a relação com a vertente comercial do teatro musical, mais tarde na rádio e no cinema, presente em ambos os géneros;
- o uso de um instrumento específico, simbólico do próprio género bandoneon no tango e guitarra portuguesa no fado;
- a centralidade de personagens históricos, simbólicos e únicos: Carlos Gardel e Amália Rodrigues;
- o facto de terem sido ambos considerados Património Cultural Imaterial da Humanidade.

São, no entanto, pertinentes as diferenças. Salienta-se, desde logo, a internacionalização - diria mundialização, globalização - do tango, em comparação com o carácter local do fado. Esta globalização aparece nos múltiplos tangos que se vão compondo não só na península e na América Latina, mas também em Itália, na Europa central e do norte⁴³, numa evolução que teve reflexos mútuos em ambos os lados do Atlântico⁴⁴. O fado, ao contrário, manteve-se sempre algo restrito, local, potencialmente conservador, remetendo-se a par e passo aos ambientes da taverna portuguesa, depois casa de fado⁴⁵. E, claro, a origem diversa dos músicos: no tango geralmente músicos profissionais educados em escolas de música, compondo arranjos escritos para os diversos instrumentos, transformando as composições e adaptando-as às necessidades estéticas, sociais e às modas de cada época; no fado, embora no século XIX tenha sido muito cultivado ao piano e noutros instrumentos, no século XX manteve-se quase sempre nostálgico de uma origem mítica, simples, amadora, popular, da taverna, mesmo quando essa simplicidade é protagonizada por um aristocrata ribatejano na sua herdade, ou composta por um músico de firmados pergaminhos.

Exemplos analisados - Piano no tango e fado

Uma procura de fados e tangos para piano nas Bibliotecas Nacionais de Portugal, Espanha, Uruguai e Argentina, bem como noutras fontes bibliográficas, deu resultados interessantes, em especial nas referências até ao final do séc. XIX. Foram, ainda, inseridas obras do século XX, através de partituras para piano e de transcrições feitas a partir de gravações. Das mais de 40 peças analisadas restaram 28, entre 1846 (Fado Militão) e 1950 (a Milonga La Trampera e o tango Bordona), sendo 19 tangos ou afins e 9 fados, ou volumes com vários tangos, fados e outras peças. Cerca de 20 peças terão sido compostas no século XIX. Foram excluídas de uma análise mais pormenorizada: a) os tangos de clara origem andaluza, pois estes têm características e tradições particulares, dentro do flamenco; tal significa que os tangos analisados não fazem parte desta tradição musical andaluza, embora possam por ela ter sido influenciados; b) foram excluídos os tangos e fados mais recentes, posteriores a 1950, por parecerem fora do âmbito mais estrito deste estudo, focado muito na origem e viagens do tango e fado; c) excluíram-se peças não referenciadas como tangos ou fados, de origem cubana do século XX, embora interessantes como comparação com as restantes; d) somente se incluiu no estudo mais pormenorizado uma peça por volume acedido, eventualmente representativa do género.

Título e origem

Desde logo é importante salientar que os tangos analisados aparecem como tango americano, tango habanera, ou com tiempo de americana (estes em Espanha), tango criollo (oriundos da Argentina), ou simplesmente como tango (em Espanha, Portugal e Argentina). No que respeita ao fado, aparece o título "Fado balada", aliás num primeiro fado para piano; em geral, o nome fado, quer inscrito no título da peça quer como subtítulo, é mantido singelo em todas as obras.

Acompanhamento e Métrica

Numa análise da métrica e rítmica usadas nas diversas obras, foram encontradas 15 obras (3 fados e 11 tangos ou afins) que usam um ritmo na mão esquerda (por vezes também na direita), do que, em Portugal, é denominado *lundun*, em Espanha habanera, também tango americano e tango criollo.

^{43.} de Landa, E. C. (2000). Em A. E. Cetrangolo (Ed.), pp.134-178.; Melgarejo, A. S. (s.d.).

^{44.} Existem mesmo composições que se definem como *Tango Klezmer*, tangos compostos na Alemanha, Áustria e Polónia cantados em *yiddish* com arranjos próximos da música *Klezmer*.

^{45.} Interessante os fados para piano e os fados orquestrados, em especial os da revista à portuguesa dos séculos XIX e XX, bem como os fados-canção, populares na rádio dos anos 30 a 60, não terem evoluído nem mantido algum tipo de protagonismo no mercado, restando hoje apenas como curiosidades a redescobrir.



Fig. 1. Início de Tango Americano de Salon.⁴⁶



Fig. 2. Início de O Fado Rigorozo da Figueira.⁴⁷

Este ritmo é, nos sécs. XX e XXI na Argentina, reconhecido como o ritmo típico da Milonga. No fado aparecem desde cedo outros tipos de acompanhamento, por vezes mais ritmados, outros bastante constantes.



Fig. 3. Excertos de "Fado Ballada Militão", de ca. 1846 e de "Fado" de Jesus Escoto. 48

Nestes casos, é interessante alguma procura de uma escrita para guitarra, imitada no piano, tal como na peça seguinte escrita para guitarra portuguesa.

- 46. Montaos, R. N. de. (1864). Tango americano de salon. Partitura.
- 47. Ribas, J. A. (1858). Album de musicas nacionaes portuguezas constando de cantigas e tocatas usadas nos differentes districtos e comarcas das provincias da Beira Traz os Montes e Minho. Partitura. VIlla Nova, Filhos e compa.
- 48. Coelho, M. J. S. (1889).



Fig. 4. Excerto de "Fado Nacional".49

No género tango aparece, somente em exemplos depois de 1924, uma distribuição métrica menos sincopada (semelhante a uma marcha), tal como se verifica na conhecida *La Cumparsita* ou no exemplo menos exuberante da compositora Isolda Godard:



Fig. 5. Excerto de Como Reliquia Sagrada.⁵⁰

Nos exemplos de tango posteriores, o ritmo sincopado (de *lundun*, *tango ameri*cano, *habanera*, *tango criollo*, milonga) aparece muito casualmente, talvez somente como reminiscência de um passado que o arranjador pretende evocar. Exatamente essa clara evocação de um passado esquecido aparece no fado, no exemplo das múltiplas versões de Barco Negro⁵¹.

- 49. Anjos, J. M. (1880). Fado nacional: Com variações para guitarra portugueza. Partitura. Lence & Viuva Canongia.
- 50. Godard, M. I. (s.d.). Como Reliquia Sagrada. Tango para Piano. Partitura. M. A. Trebino.
- 51. Este fado "Barco Negro", que aparece cantado por Amália Rodrigues no filme *Les Amants du Tage*, de Henri Verneuil, 1954, tem uma história atribulada: começou por ser uma peça brasileira estreada em 1943, de nome "Mãe Preta", de Piratini (António Amabile) e Caco Velho (Matheus Nunes), que foi, em Portugal, transformada com um novo texto de David Mourão-Ferreira; a vertente africana, presente no original

Melodia

Desde logo é relevante que as melodias, em 15 das 28 peças (fados e tangos), começam por anacrusa, parecendo ser algo relevante e definidor. Também parece relevante que, entre os tangos, apareça em 8 casos o uso de tercinas (quiáltera) na primeira parte do tempo da mão direita, com acompanhamento de *lundun/habanera* na esquerda; estas tercinas no 1º tempo não aparecem consistentemente em todos os compassos, mas somente em partes relevantes. Esta simultaneidade entre tercina na melodia e métrica de *lundun/habanera*, com um carácter eventualmente sensual, parece ser um dado relevante nestes tangos mais antigos. É interessante aparecer, também, no "Fado Militão" (1846), mas somente numa passagem particularmente expressiva, bem como de maneira insistente no 1º fado de Alexandre Rey Colaço.

Carácter

O carácter sentimental do fado parece ser persistente, mesmo nos que usam o ritmo mais picante de *lundun*. É interessante o facto de Alexandre Rey Colaço, no referido seu 1º fado para piano, ter dado simultaneamente métricas diferentes à melodia (6/4) e ao acompanhamento (4/4) em largas passagens, forçando o pianista a esse sentimentalismo exacerbado de um cantar melódico (sensual?) em contraste com o acompanhamento mais estável e repetitivo.⁵²/⁵³ Os tangos, em geral de índole alegre e popular, alternam com outros de carácter mais meloso, até sensual, do característico ritmo sincopado de reminiscências africanas.

brasileiro (o texto é sobre a escravatura), é alterada através de um texto menos interventivo socialmente; a música, no entanto, revela indelevelmente esse lado cultural ancestral, presente nas percussões (quase como tocadas no instrumento afroamericano *tangó* ou *tambó*) com o ritmo de *lundun*.

52. As escritas – articulações – de outros fados para piano (Fado Militão, Fado Rigorozo, A Briza, Fadinho Liró), revelaram características fora de comum que parecem servir para forçar o intérprete a esse sentimentalismo e expressividade exacerbadas, próprias do género.

53. Colaço, A. R. (1895). Fados para piano. Partitura. Raul Venancio.; Vaz, S. I. S. (2018). O Fado Popular e Erudito: Inlfuência do fado na obra de Alexandre Rey Colaço e seus discípulos. [Relatório de Projeto de Mestrado em Música]. Universidade de Aveiro DeCA.

Algumas conclusões parecem ser evidentes, fruto do confronto da bibliografia consultada com os exemplos presentes. Outras são mais aventurosas, possíveis neste momento: são, eventualmente, propostas para um entendimento geográfico mais musical, contextuado e abrangente da génese e da evolução do que se vai designando como tango e como fado. Ressalvando futuras investigações e outros entendimentos, avançamse algumas. Desde logo, são deveras importantes as semelhanças entre o tango e o fado: a utilização do ritmo, a ligação a locais de prostituição e marginalidade, a sua utilização também ao piano pelas classes mais abastadas⁵⁴, a relação com o teatro musical, a história. Salvaguarda-se as diferenças, em especial os contextos e fatores sociais que marcaram evoluções muito diversas no fado e no tango. É muito interessante a circulação (de sentidos múltiplos e diversos) de tangos e fados entre a Península Ibérica e a América do Sul: a circulação de modinhas e lundus (luso-brasileiros) que deram origem ao fado; a circulação de ritmos americanos de habanera - semelhantes ao lundun - que estão na origem do tango em Espanha. Que o fado tem origem peninsular, apesar da circulação luso-brasileira das modinhas, não parece haver dúvidas. Mas no que respeita ao tango deve colocar-se bem mais ênfase nesse aspeto: o tango criollo, que alguns estudiosos mais antigos argentinos dizem ser uma das origens próximas do atual tango argentino, parece que foi criado na Europa indo depois para a América do Sul. Porque é em tudo semelhante aos diversos tango habanera e tango americano compostos e tocados em Espanha e, eventualmente, em Portugal⁵⁵. As características africanas estão bem patentes nos títulos de algumas peças, caracteristicamente peças itinerantes entre a Espanha peninsular e as suas colónias, em especial Cuba⁵⁶; o tango criollo não é, pelo menos integralmente, de origem afro-americana mas afro-europeia; mesmo que tenha influência da cultura africana presente entre os escravos em Cuba e noutras colónias, esta influencia manifestou-se primeiramente

^{54.} Tal significou, também, a escrita e edição em partitura.

^{55.} Na eventualidade de se confirmar a origem portuguesa do tango para piano manuscrito, encontrado na Biblioteca Nacional. No final do séc. XIX vários tangos de origem portuguesa - até para banda filarmónica - são encontrados em diversas bibliotecas e catálogos.

^{56.} Cuba só foi independente em 1898.

na metrópole peninsular dando origem ao tango dito andaluz. Como chegou ao *Rio de la Plata* e como se misturou com as múltiplas vivências locais (em especial com as práticas afro-americanas locais), é outra questão. Personalidades como *La Baronesa del tango* Eloísa d'Herbil devem ser muito mais estudadas: uma das hipóteses – deveras longínqua – do aparecimento do tango na Argentina pode ser a influência desta pianista e compositora ao dar a conhecer essa fórmula do *tango habanera* (ou incrementando o seu desenvolvimento) em Buenos Aires; afinal, ela vinha da Andaluzia onde muito se compunha e fazia tangos, tinha estado anos em Cuba e, segundo as fontes possíveis, escreveu os primeiros tangos da Argentina. Se o tango argentino nasceu no prostíbulo, tocado nos *organitos* e nas guitarras, ou foi adotado pelo prostíbulo a partir de modelos escritos, não sabemos⁵⁷.

Estas circularidades geográficas e culturais no âmbito do tango foram já avançadas por Goldman⁵⁸. A circularidade da cultura nos 3 continentes (África, Europa e América do Sul/Caraíbas) tem esses efeitos: possivelmente o *tango habanera* europeu (também descrito como tango zarzuela), entendido como *tango criollo* na Argentina, encontrou os mais locais – mas em tudo semelhantes – ritmos de *lundun* (por ventura conhecidos como ritmos de *candombe* ou de milonga) usados pelos afrodescendentes de Cuba, Brasil e *Rio de la Plata*, ⁵⁹ cultivados pelos afro-americanos com os tambores *tangó* ou *tambó* (corruptela de tambor?), que, por sua vez, já muito tinham influenciado as modinhas luso-brasileiras, o fado português e os *tangos habanera* e *americano* espanhóis. Parecem importantes nestes dois géneros musicais os tipos de carácter: extremamente sentimental (ou alegre), sensual, mesmo imoral, dos textos e das músicas. Em ambos os géneros, com o tempo, parece ter havido o desaparecimento das figuras

^{57.} Afinal, esses *organitos* provinham de uma indústria onde se fabricavam (no sentido criativo, musical, mas também no sentido mecânico) as peças musicais que seriam depois difundidas à força da manivela.

^{58.} Goldman, G. (2010). Prácticas musicales afro en el Río de la Plata: Continuidades y discontinuidades. In A. Albert Recasens Barberà (Ed.), *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Akal, pp.163-172.

^{59.} As práticas religiosas dos afrodescendentes em Cuba e Brasil são muito semelhantes, usando tambores semelhantes.

afrodescendentes: em Portugal só marginalmente ligadas ao fado⁶⁰, embora presentes simbolicamente na música das modinhas e *lundus*, em Espanha presentes como personagens tipificadas dos tangos do teatro musical, e na Argentina protagonizando os tangos do Carnaval e dos *quecos*, desaparecendo com o desenrolar do séc. XX, remetidos para uma história de um tango primitivo, quase como personagens míticas.

Parecem ser importantes o carácter ora local (mesmo bairrista) ora nacional (genuíno e/ou deliberadamente construído) de ambos fado e tango: símbolos do povo e da cultura popular, símbolos de cidades (Lisboa e Buenos Aires) e de países, símbolos de expressividade exacerbada, pungentes na paixão dos seus praticantes e públicos (amadores e profissionais praticantes, dançarinos, meros amantes e aficionados), rodeados de auréolas míticas onde o bairro, o beco, os botecos e as salas semi-clandestinas, onde pela noite se cantam fados e se dançam (e cantam) tangos entre amadores ou com profissionais. E, no séc. XXI, ambos foram declarados Património Imaterial da Humanidade.

O tango foi e é um género musical e de dança global, composto e praticado na Europa, nas Américas, no Próximo e no Extremo Oriente; tem uma vertente de alta cultura importante, tornando-se e influenciando a música erudita não só argentina como internacional, mesmo a contemporânea⁶¹. O fado, sem dúvida mais confinado ao espaço português, cultivado por alguns compositores eruditos ainda no séc. XIX, parece ainda não ter firmado a sua influência na atual música portuguesa, erudita e não só.

O Ser (tão) Musical Nordestino: Experiências Armoriais

Alessandro Dozena¹

O sertão nordestino brasileiro entre a realidade e a invenção

O caso específico aqui analisado se refere ao sertão nordestino brasileiro, demarcado pelo quadro natural semiárido em sua maior porção territorial, e submetido às secas periódicas. A problemática da seca tem feito com que, historicamente, a região Nordeste seja considerada a "região problema" do país. As secas no sertão do Nordeste representam um tema recorrente em textos literários, políticos, académicos e midiáticos, e o argumento sobre essa problemática consolidou um imaginário regional associado a perspectiva de uma sociedade vítima do seu ambiente.²

^{60.} Houve fadistas de origem africana na Lisboa do séc. XIX, como afirma Carvalho (1903), p.219.

^{61.} Veja-se exemplos de várias obras do argentino Osvaldo Golijov e, mesmo, do russo Alfred Schnittke (*Seid nuchtern und wachet* – Cantata *Faust*).

Agradeço a Agustín Arosteguy e a Danilo Guanais pela leitura da primeira versão do texto, e pelas considerações realizadas.

^{2.} Castro, I. E. (2001). Natureza, imaginário e a reinvenção do Nordeste. In Z. Rosendahl & R. L. Corrêa, R. L. (Orgs.) *Paisagem, imaginário e espaço.* Rio de Janeiro: EdUERI.

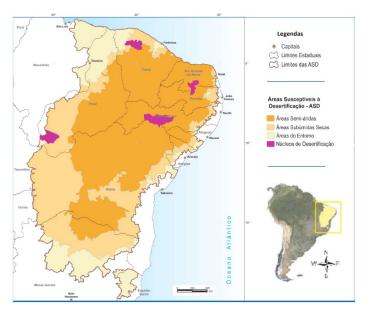


Fig. 1. Mapa das Áreas Suscetíveis à Desertificação e Núcleos de Desertificação no Nordeste brasileiro.³

O mapa evidencia a extensa área caracterizada como semiárida⁴ no Nordeste brasileiro, o que fortalece a perspectiva da seca como um sujeito social, o qual emerge acompanhado de um imaginário construído historicamente, a partir de textos de intelectuais, escritores e políticos que

3.Caetano, F. A. O.; Gonçalves, D. S. L.; Feitosa, M. M.; Teixeira, R. N.; Lemos, J. S. (2017). Desertificação no Nordeste brasileiro: uma análise das vulnerabilidades socioeconômicas do município de Irauçuba/CE. Revista Espacios, Caracas, 38 (39), 14-35.

4. O Semiárido brasileiro é uma região delimitada pela Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste -SUDENE, considerando condições climáticas dominantes de semiaridez, em especial a precipitação pluviométrica. Como reflexo das condições climáticas, a hidrografia é frágil, em seus amplos aspectos, sendo insuficiente para sustentar rios caudalosos que se mantenham perenes nos longos períodos de ausência de precipitação. Constitui-se exceção o rio São Francisco. Devido às características hidrológicas que possui, as quais permitem a sua sustentação durante o ano todo, o rio São Francisco adquire uma significação especial para as populações ribeirinhas e da zona do Sertão. Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, 2018.

elaboraram um conjunto de comentários e imagens que contribuiram para a invenção da região Nordeste.⁵ O subtítulo do livro de Albuquerque Jr. menciona as outras artes, considerando-as fundamentais enquanto alicerce identitário e fonte de orgulho diante das históricas crises sociais e económicas enfrentadas no sertão nordestino que com o decorrer das décadas, passa a ser narrado e descrito como uma "vasta região ensolarada, cheia de vida, de calor humano e de musicalidade" Albuquerque Jr.:

A necessidade de reterritorialização leva a um exaustivo levantamento da natureza, bem como da história econômica e social da área, ao lado de todo um esforço de elaboração de uma memória social, cultural e artística que pudesse servir de base para sua instituição como região. [...]. Toda a pesquisa, em torno da ideia de Nordeste, inicialmente será realizada no sentido de localizar estes elementos garantidores da identidade, da semelhança, da homogeneidade do espaço e da fixação deste olhar e deste falar "nordestino" e sobre o Nordeste.⁶

Nesse sentido, torna-se importante desnaturalizar a ideia da região Nordeste e a tendência de acreditar que a sua regionalização tem um fundamento predominantemente natural, já que a região foi estabelecida ao longo da história do Brasil a partir de uma invenção histórica. Acreditamos, concordando com Albuquerque Jr.,7 que as artes têm uma enorme capacidade de reformular o imaginário e alterar estereótipos historicamente construídos, elaborando imagens, dialogando com a imaginação, como com todos os discursos, e partindo das imagens já estabelecidas para reelaborá-las. As artes desempenham um papel relevante na reformulação dessas imagens ligadas ao Sertão nordestino. Para isso, é necessário ir além dos discursos e conhecer o Sertão em ato e no contato corporal. E, acima de tudo, é necessário conhecer o Sertão contemporâneo, desconectarse de julgamentos e conhecer sua integração com as outras áreas do país.

^{5.} Albuquerque, J. D. (2006). *A invenção do Nordeste e outras artes.* 3. ed. Recife: FJN: Massangana; São Paulo: Cortez.

^{6.} Albuquerque, J. D. (2006), p.67.

^{7.} Albuquerque, J. D. (2013). A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste, 1920-1950). São Paulo: Intermeios.

A elaboração discursiva sobre o sertão nordestino foi produzida a partir de um olhar forâneo e universalizador, desprezando-se a sua diversidade de manifestações musicais e artísticas, e uniformizando-o de maneira estereotipada. A próprio constituição do Nordeste baseiou-se historicamente na ideia de que se trata de uma região natural onde a seca é fundamental, ou seja, na ideia da naturalização da própria região a partir da elaboração de imaginários naturais como ambientes irrecuperáveis. Além disso, a relação dialética entre as noções de região natural e região cultural permitem a compreensão mais acurada do Nordeste e a projeção de uma perspectiva de reinvenção de representações, que se traduzem em um futuro vislumbrado pelo surgimento de alternativas possíveis.

Esse futuro deve deixar de lado a visão do Nordeste ainda considerada como uma região geográfica naturalizada e problemática. Igualmente é preciso superar a ótica de que os nordestinos são os pobres brasileiros, o que amplifica os preconceitos onde quer que estes estejam no território brasileiro. Outras visões erróneas sobre o Nordeste persistem nos preconceitos vigentes, como a que se refere ao Nordeste como uma região rural, habitada por sujeitos simples e não civilizados, ou o fato de se tratar de uma região delimitada pelo cultivo do couro e gado, e que é acompanhada de longos períodos de seca. Em outros termos, sertanejo, o morador do Sertão, tornou-se sinónimo de nordestino, o que significa na prática a aceitação de que a pobreza relacionada à semi-aridez é generalizada a partir da delimitação do Polígono das Secas.^{8/9} A palavra Sertão deriva da palavra latina *Sertanus, que significa* área deserta ou desabitada, derivada de *sertum*. *O Sert*ão foi nomeado pelos portugueses no século XVI de "desertão", pois quando se deslocaram para o interior partindo da área litorânea,

notaram a enorme diversidade fitogeográfica, paisagística e climática.¹⁰ Sobre as definições de Sertão, vale lembrar que a palavra se refere às terras e povoações do interior; ou o interior do país.¹¹ Assim sendo, o Sertão presente na obra de Guimarães Rosa, por exemplo, é o sertão do estado de Minas Gerais. Ou ainda, a denominação de música sertaneja, incorporada pelos meios de comunicação de massa no Brasil, tem outras origens que não somente a nordestina. Mas, como explica Albuquerque Jr.,¹² o conceito de Sertão foi capturado pelo discurso regionalista nordestino, e passou desde então a ocorrer a associação entre Sertão e semiárido nordestino; como se nas outras áreas do país ao invés de sertões houvesse «interiores».

Para Albuquerque Jr., ¹³ os estratos populares do Nordeste em particular e suas formas de expressão cultural, definidas por alguns autores como folclóricas, representariam um repositório de inspiração para a produção de uma cultura, uma literatura e uma arte nacional. Esse sertanismo leva a marca, ao mesmo tempo, de condescendência, de superioridade, distância, curiosidade e empatia dos literatos das cidades capitais em relação às produções culturais e aos estilos de vida do povo do Sertão. Trata-se de uma diferença que aparece na própria narrativa, entre o discurso deficiente do narrado e o discurso erudito e competente do narrador. O Sertão também é esse lugar de distância cultural, o espaço do anacronismo, do passado, das tradições, dos costumes que atravessam os tempos, em oposição às mudanças. ¹⁴ O sertão nordestino sempre foi um espaço de migrações, travessias e conexões com as regiões exteriores. Conforme pondera Bacelar, ¹⁵ os habitantes do sertão nordestino sempre migraram e retornaram com as informações adquiridas em outras regiões.

- 10. Ribeiro, D. (1995). O Brasil sertanejo. In Ribeiro, D. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, pp.364-407.
- 11. Dicionário Houaiss (2001). Rio de Janeiro: Editora Temas e debates.
- 12. Albuquerque, J. D. (2019). O rapto do sertão: a captura do conceito de sertão pelo discurso regionalista nordestino. *Revista Observatório Itaú Cultural*, 25 (maio/novembro). São Paulo: Itaú Cultural.
- 13. Albuquerque, J. D. (2013).
- 14. Albuquerque, J. D. (2019).
- 15. Bacelar, T. (2019). A SUDENE e as desigualdades regionais. Palestra realizada na 1a Jornada Intérpretes do Brasil: do Nordeste para o Brasil. Instituto de Economia da UNICAMP.

^{8.} O Polígono das Secas foi criado por Lei Federal em 7 de janeiro de 1936. Após sucessivas mudanças ao longo tempo, alterando sua delimitação e instituindo particularidades, o Decreto-Lei de nº 63.778, de 11 de dezembro de 1968, delegou à extinta Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) a competência de declarar os municípios pertencentes ao Polígono das Secas. Foi com a extinção da Sudene que a responsabilidade pela definição do Semiárido passou para o Ministério da Integração Nacional, o qual deu nova delimitação ao Polígono das Secas, em 2005. Fonte: Revista Economia NE, Fortaleza, v. 44, n. especial, p.199-212, jun. 2013.

^{9.} Dantas, E. W. C. (2019). O Nordeste desconstruído ou reconstruído? *Confins* [Online], 501. Disponível em: http://journals.openedition.org/confins/21089

A ignorância acerca da realidade moderna e urbana atribuida ao nordestino é uma visão estereotipada que não tem mais significado na atualidade. As intensas migrações sazonais que ocorreram com muito mais predominância nas últimas décadas, principalmente nos períodos de secas, foram seguidas de um retorno enriquecido por múltiplas experiências territoriais adquiridas em outros contextos espaciais. Nesse sentido, os discursos catastrofistas que dizem respeito ao sertão nordestino são acompanhados ainda hoje pela ignorância acerca de sua diversidade, sob todos os pontos de vista. Mesmo do ponto de vista climático, existem microrregiões no Sertão onde os climas são diferentes, por exemplo, com altas taxas de precipitação: como é o caso da região do Cariri, ao sul do estado do Ceará, ou das cidades localizadas em áreas serranas, com temperaturas mais amenas.

Torna-se patente que as opiniões maioritariamente homogéneas a respeito do Sertão nordestino resultam principalmente do seu desconhecimento real. O escritor Euclides da Cunha foi um dos principais responsáveis pela criação deste arquivo de imagens, direcionado à projeção do sertão e do sertanejo como o ser humano que permaneceu no campo sem sofrer influências da civilização. Bacelar16 lembra que as ferrovias já eram uma realidade no sertão nordestino, no final do século XIX, bem como, já no início do século XX, havia uma intensa circulação de camiões e pessoas. Fica claro, após essas palavras iniciais, que as mudanças políticas, económicas e sociais pelas quais o sertão nordestino passou não resultaram em uma total substituição das imagens negativas a ele associadas. Lamentavelmente, representantes políticos ainda aderem à máxima do Nordeste como a região problema do Brasil. Contudo, a questão nordestina aparece apenas em algumas declarações que se concentram no problema da água. Na realidade vivida, ao invés do sertão nordestino estereotipado, emergem os sertões nordestinos plurais. A região cristalizada pelo tempo, por romances, livros, imagens e filmes, também é responsável pela manutenção das tradições culturais vibrantes do Brasil profundo e multifacetado, e pelo seu retoque. Atualmente, há evidências de uma região que destaca diálogos criativos e constantes entre tradição e invenção, entre o arcaico e o novo, como o Movimento¹⁷ Armorial, surgido na década de 1970, e que até hoje reverbera «frutos artísticos». Apresentaremos uma discussão sobre a diversidade sonoro-musical encontrada no sertão nordestino brasileiro, objetivando demonstrar que as sonoridades¹8 nele encontradas transitam entre códigos de comunicação ritualizados e geradores de identificações com base territorial. Essas identificações incluem elementos de linguagem, danças, comemorações festivas, condutas pessoais, condutas coletivas e sobretudo improvisações.

O modo de vida musical e improvisado no sertão nordestino brasileiro

A improvisação sempre fez parte do cotidiano dos sertanejos nordestinos, estando igualmente presente em suas sonoridades expressas em cantos, músicas e instrumentos musicais. Os cantadores nordestinos já foram denominados por Rougier¹⁹ como os trovadores atuais, referindo-se a uma tradição oral presente no Sertão nordestino brasileiro, comumente denominada de cantoria.²⁰ Nela, o acompanhamento costuma ser realizado por violas dinâmicas ou nordestinas,²¹ instaurando uma espécie de eloquência rítmico-musical. Sobre as cantorias, pondera Ariano Suassuna:²²

A cantoria, ou desafio, é a forma usada para a poesia improvisada. Dois cantadores, de viola em punho, às vezes durante toda uma noite, improvisam à maneira dos *tensons* provençais. O que existe de melhor nesses desafios é o tom jocoso, satírico.

- 18. "A sonoridade pode ser entendida como o resultado acústico dos timbres de uma performance, seja ela congelada em gravações (sonoras ou audiovisuais) ou executada 'ao vivo'. Trata-se, portanto, de uma combinação de instrumentos (e vozes) que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em elemento identificador". Trotta, F. (2008). Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Revista Ícone*, vol. 10 (2), p.3.
- 19. Rougier, T. (2009). Les chansonniers improvisateurs du Nordeste brésilien : une parole en mouvement dans une société en voie de transition. *Coment la musique vient aux territoires*. Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Pessac.
- 20. Segundo o Dicionário Houaiss (2001), além da ação ou efeito de cantar, refere-se ao canto do desafio.
- 21. No Nordeste os repentistas se utilizam da viola dinâmica, um modelo criado no Brasil que tem amplificadores naturais feitos com cones de alumínio e, com isso, o timbre levemente modificado. Estas violas normalmente são encontradas com doze cordas distribuídas em cinco ordens, três pares e duas triplas. Vilela, I. (2013). Cantando a própria história: música caipira e enraizamento. São Paulo: EDUSP.
- 22. Suassuna, A. (1997). Violeiros e cirandas: poesia improvisada. *Revista Estudos Avançados*. São Paulo, 11 (29), 220.

^{16.} Bacelar, T. (2019).

^{17.} A palavra movimento foi utilizada no sentido de evidenciar uma iniciativa articuladora de diferentes expressões, cenas e movimentações artísticas.

Outro modo de se referir à cantoria, é o uso da expressão repente, referindo-se a uma ação repentina, impensada, improvisada, realizada por dois cantores que alternam as estrofes, geralmente improvisadas. As improvisações não são exclusividade dos repentes, estando igualmente presentes em muitas outras manifestações musicais no Brasil, a exemplo do que ocorre no samba, nos cocos e no *rap.*²³ A provável origem do repente é a Desgarrada portuguesa, que se trata de uma expressão musical em que os participantes improvisam e desafiam o seu oponente ao som da concertina, um instrumento da família do acordeão. Estando relacionadas às ocasiões festivas, as Desgarradas apresentam origens trovadorescas. Sobre a prodigalidade musical portuguesa e seus legados, principalmente os provenientes da região norte de Portugal, expressa Cascudo:²⁴

Esse Norte é a colmeia musical portuguesa, inesquecível para quem a percorreu, devagar. Todas as tarefas rurais realizam-se ao som de cantigas, desgarradas, desafios, os bailes abrindo e fechando as colheitas. As crianças e os velhos, as mulheres e os homens, cantando sempre, mesmo na oração, velório dos mortos, amentar das almas. Centenas de danças que não morrem.²⁵

As Desgarradas exprimem cantigas de origem popular em que os cantadores improvisam, enfrentam e retrucam o outro, geralmente acompanhados pela concertina, um instrumento da família do acordeão. Também conhecidas por cantares ao desafio, cantigas à desgarrada ou cantigas ao desafio, a marca patente dessa manifestação musical portuguesa é a improvisação, o que acabou se difundindo para outros países lusófonos:

23. O fazer espontâneo, tão próprio dos repentistas nordestinos, vamos encontrá-lo, de fato, entre os jovens do *rap*. Aliás, alguns músicos do *rap* brasileiro reivindicam essas influências. Assim acontece com Thaíde & DJ Hum: "É o rapembolada/ É o rape o repente rebentando na quebrada/ [...] Veja aí, meu povo, vem do mesmo ovo/ O rape o repente, o neto e o avô/ [...] É o *rap* embolada". Pais, J. M. (2009). Artes de musicar e de improvisar na cultura popular. *Cadernos de Pesquisa*, 39 (138), set./dez., 751.

24. "Lamas (1992) e Cascudo (1993) mostram que esta forma poético-musical é descendente da Idade Média onde os *trouvères e troubadours* desenvolveram tipos semelhantes com o nome de disputa, *tensons e jeux-partis*, com características idênticas àquelas encontradas na nossa região, isto é, diálogos cantados numa métrica quase livre e prosódica, ao som de alaúdes ou violas". Silva, V. A. P (2005). Os modos na música nordestina. *Piano Class - Revista de Música e Artes*.

25. Cascudo, L. C. (1980). Folclore do Brasil. 2. ed. Natal: Fundação José Augusto, p.75.

A improvisação acontece nos cantos ao desafio, nas desgarradas, nas chulas ou, como no caso da Ilha da Madeira, em despiques e charambas, especialmente durante as vindimas. Os cantares ao desafio que, tanto no Nordeste brasileiro quanto nos Açores e Cabo Verde, levam o nome de "cantoria", encontram-se também em Portugal.²⁶

É interessante notar a continuidade patente nos processos culturais, e que exemplarmente, Portugal e Brasil permanecem vinculados pelas relações entre a desgarrada e o repente²⁷ (além dos muitos outros elementos conectivos). No repente os improvisadores são geralmente acompanhados por viola, e nas emboladas,²⁸ por pandeiro, com respostas mais rápidas em relação às cantorias. Os temas das improvisações normalmente envolvem assuntos irônicos e críticos, abarcando personagens reais ou fictícios. As improvisações são geralmente realizadas em duplas de repentistas ou emboladores, e a conexão com o público acontece durante as improvisações, seja pela proposição de temas, pelos risos ou pelas intervenções do público. A dimensão dos repentistas e dos emboladores faz parte do modo de vida musical no sertão do Nordeste, tendo sido carreados com os nordestinos em seus processos históricos de migrações inter-regionais. Os discursos emitidos pelos improvisadores atuam por vezes como uma contrafinalidade²⁹ aos discursos hegemónicos, desafiando-os, em um contexto no qual as improvisações geram um apreço coletivo pelas pessoas que as presenciam.

Os desafios entre cantadores com viola (repentistas) e emboladores com pandeiros se expressam como manifestações musicais muito presentes no sertão nordestino. São improvisações realizadas com versos e métrica acurada, com o pensamento célere e frases criadas na hora. Os principais

^{26.} Pais, J. M. (2009). p.753.

^{27.} Lamas, D. M. (1992). A tradição poético-musical no Brasil: suas raízes portuguesas. Academia Nacional de Música, 3, 16-29.

^{28.} Embolada é o "processo rítmico-melódico" de elaboração das estrofes elaboradas pelos repentistas nordestinos. Andrade, M. (1989). Dicionário Musical Brasileiro. op. cit., Embolada. p.199.

^{29.} Dozena, A. (2011). A Geografia do Samba na Cidade de São Paulo. São Paulo: PoliSaber, v.2.

padrões rítmicos ressoados são o baião, o xote, o xaxado e os ritmos de coco. Em todos os desafios, há uma parceria instituída por dois cantadores que buscam "vencer o outro". Tais desafios dialogam com elementos propostos pela condição espacial sertaneja nordestina. Em termos musicais, um deles é a dimensão da escala musical, caracterizada por José Siqueira como sendo a escala nordestina.³⁰ A elaboração do sistema trimodal de José Siqueira buscou empregar as escalas e os modos³¹ presentes na tradição do folclore nordestino, sendo também uma busca por organizar a maneira nacional de compor.³² Os três modos diretamente relacionados com a tradição instrumental, vocal e musical da região Nordeste, foram nomeados por Siqueira³³ de modos reais, sendo que alguns deles apresentam similitudes com os modos eclesiásticos; "O primeiro modo real corresponde ao modo Mixolídio eclesiástico, o segundo modo real corresponde ao modo Lídio eclesiástico e o terceiro modo real resulta da junção dos dois primeiros."³⁴

30. A escala nordestina pode ser considerada como um misto e mescla de modo lídio e mixolídio. O modo lídio é caracterizado pela alteração do quarto grau da escala, meio tom acima. Dessa forma, uma escala de Dó lídio resulta nas seguintes notas: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si. Contribuição identificada a partir das pesquisas de José Siqueira, em *O Sistema Modal na música folclórica do Brasil*. Nas páginas 3-4 estabelece que os modos mais utilizados no Nordeste são: I Modo Real (mixolídio), II Modo Real (lídio) e o III Modo Real – Misto Maior (mescla de lídio e mixolídio), além de um modo derivado (frígio), II Modo derivado (dórico) e III Modo derivado – misto menor (mescla de frígio e dórico). Paz, E. A. (1994). *As estruturas modais na música folclórica brasileira*. 3ª ed.. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

- 31. Em teoria musical, os modos se referem a disposição dos intervalos de tom e semitom em uma escala musical.
- 32. Silva, A. D. V. (2013). Coerência sintática do Sistema Trimodal em duas obras de José Siqueira. Dissertação de Mestrado em Música. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba.
- 33. Siqueira, J. (1981). O sistema modal na música folclórica do Brasil. João Pessoa: [s.e.].
- 34. Barboza, M. B. (2017). *Três estudos para trompete e piano de José Siqueira*: uma abordagem técnico interpretativa da obra e sua preparação para performance através da utilização de métodos aplicados aos estudos de rotina do trompetista. Dissertação de Mestrado em Música, Natal: UFRN, p.30.

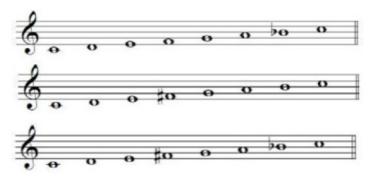


Fig. 2. Os três modos reais desenvolvidos por Siqueira em seu Sistema Trimodal.³⁵

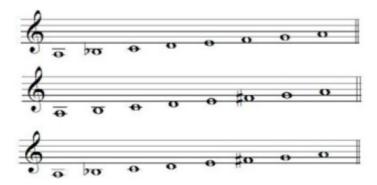


Fig. 3. Os três modos derivados desenvolvidos por Siqueira em seu Sistema Trimodal.³⁶

Conforme Farias,³⁷ Siqueira denominou de modos derivados de outros três modos que, em conformidade com a relação tonal nos modos menores e maiores, diferenciam-se de seu modo real uma terça inferior; "O primeiro modo derivado equivale ao modo Frígio eclesiástico, o segundo

- 35. Barboza, M. B. (2017).
- 36. Barboza, M. B. (2017).
- 37. Farias, R. B. (2013). Obras para Trompete do Compositor José Siqueira: Peças camerísticas e o Concertino para Trompete e Orquestra de Câmara. Tese de doutoramento em Música. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

modo derivado corresponde ao modo Dórico eclesiástico e o terceiro modo derivado, junção dos dois primeiros, e, como o seu relativo real, não possui correspondente histórico."³⁸

Conforme Siqueira, o uso dos modos reais e derivados remeteria à identidade nacional brasileira, já que as melodias nordestinas utilizam escalas modais, afastando-se da tradicional música tonal, modificando o sistema harmónico que é o suporte da tonalidade moderna.39 Julgamos que a consideração da existência da escala nordestina deve vir acompanhada da observação de que não se trata de uma ligação direta com os modos gregos clássicos, mas sim de um "outro tipo de modalismo que já havia se modificado por influência de outras vivências, linguagens rítmicas e melódicas, tornando-se, assim, uma das bases identitárias nordestinas."40 Nesse ponto, vale mencionar que a cultura musical árabe medieval se deslocou ao Brasil e se manteve no sertão nordestino, permanecendo ligada à cultura musical ibérica medieval. Isso explica a preservação de escalas modais, e de acordes que ao mesmo tempo soam nordestinos e medievais. Tal fato reforça o afirmado por Wisnik, 41 de que "um modo não é apenas um conjunto de notas mas uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso," podendo estar atrelado às "províncias sonoras, territórios singulares, cujo colorido e cuja dinâmica interna estarão associados a diferentes disposições afetivas e a diferentes usos rituais e solenizadores." No mesmo sentido, pondera Danilo Guanais:⁴²

- 38. Barboza, M. B. (2017).
- 39. Siqueira, J. (1981).
- 40. Santos, N. L. (2017). O Quinteto Armorial e sua relação com a modernidade brasileira (1974-1980). ArtCultura, Uberlândia, 19 (35), 194.
- 41. Wisnik, J. M. (1989). O som e o sentido. São Paulo: Companhia das Letras, p.85.
- 42. Danilo Guanais iniciou seus estudos de Música na EMUFRN. Atuando a princípio como instrumentista, logo descobre a vocação para a composição. Em 1996 gravou a sua Missa de Alcaçus, publicada como livro/partitura em 2013. Em 2002 estreou em Natal sua Sinfonia no 1 e em 2013, A Paixão segundo Alcaçus. Mestre em Artes pela Unicamp desde 2002 e Doutor em Composição pela UNIRIO, compõe regularmente para grupos vocais e instrumentais, sendo sua obra executada frequentemente no país e no exterior. Dedica-se também ao trabalho de composição de trilhas sonoras de espetáculos ao ar livre e de musicais. Ganhador do Prêmio Hangar de Melhor Compositor Erudito no Nordeste, em 2004, leciona atualmente nas cadeiras de Folclore Musical, Linguagem e Estruturação Musical, Harmonia e Composição na

Me incomoda a maneira como alguns manuais e teóricos referem-se a escalas e modos como protótipos mínimos de um idioma, como os da música nordestina, do jazz, da música chinesa ou bachiana, como se escalas pudessem fazer isso. As escalas, a meu ver, são uma espécie de repertório mínimo de alturas, com a licença de repetição para a nota principal. Digo isso porque é possível reconhecer o mesmo repertório escalar (como por exemplo, uma escala maior b7) em músicas tão díspares como uma sinfonia de Leonard Bernstein, um musical da Broadway, um aboio no sertão da Paraíba, um jazz tradicional (blue) e um canto gregoriano. Me incomoda tanto a noção de um modo nordestino ser caracterizado como modificação de outro modo litúrgico antigo ou, pior, de um modo grego (coisa que não tem lógica se considerarmos as reais características históricas envolvidas nesse tema). Acredito na influência que a música modal litúrgica tenha tido no Brasil pela presença de jesuítas na época colonial, por exemplo, mas isso não estabelece, necessariamente, essa noção de causa e efeito que muitos estudos pretendem mostrar.

Tanto a reflexão de Wisnik quanto a de Guanais nos conduzem ao encaminhamento de um pensamento geográfico-musical relevante: o de que os modos são espacialmente decifrados, de modo processual, nos distintos contextos regionais; atuando fortemente na corporeidade, nas sensações, nas percepções e nos imaginários individuais e coletivos instituídos. Tal reflexão guarda uma enorme importância por refutar algo comumente afirmado nos manuais de música brasileiros, que a música nordestina é demarcada pela presença da 7a menor em sua escala, e este torna-se o fato primordial que conduziria as suas sonoridades. No entanto, explica Guanais:

uma escala carrega o elemento identitário que motivou sua construção (por isso falamos de escalas e modos nordestinos, por exemplo). Nesse sentido, os teóricos deveriam respeitar os limites desses campos característicos e evitar nomear escalas nordestinas como modos gregos ou como modos tonais. Modos não são construções inteiramente intelectuais ou culturais, são frutos também de relações naturais derivadas da natureza intrínseca dos sons: vibrações, harmônicos naturais, etc.⁴³

Escola de Música da UFRN. Fonte: Painel SESC.

43. Guanais, D (2009). A incorporação de elementos da Musica Contemporânea em

As sonoridades nordestinas dialogam e se nutrem das características identitárias presentes nas distintas formações espaciais do sertão nordestino, estando intrinsecamente conectadas a elas, pela estruturação de territórios sonoros. Segundo a percepção de Guanais, as sonoridades se baseiam em "repertórios mínimos de ambientes ou idiomas musicais distintos, histórica e geograficamente,"⁴⁴ sendo que uma escala musical carrega o elemento identitário que motivou sua construção. Nós acrescentamos algo a essa ideia, afirmando que igualmente os ritmos, as formas de cantar, tocar um instrumento e dele extrair timbres distintos, as maneiras de dançar e as técnicas de improvisar são coligidos culturalmente; e passam a ser espontaneamente reproduzidos ao longo de gerações.

Uma dimensão relevante do valor das sonoridades na sociedade está em seu potencial gerador de imagens e imaginários capazes de auxiliar na compreensão crítica da realidade. Em publicação anterior,45 defendemos a proposição de que os sons se expressam como uma linguagem espacial, embora sejam igualmente linguagem das coisas e dos homens.⁴⁶ Por ser uma linguagem espacial, os ritmos, os modos, os timbres e as escalas se relacionam com os territórios em que se originam, até porque os territórios estão intrinsecamente conectados com essas reminiscências sonoras espaciais; reverberadas por ritmos como o baião e o xaxado, pelos cantos dos repentistas e emboladores ou pelo aboio dos vaqueiros. Em outras palavras, instaura-se a possibilidade de escutar o sertão nordestino a partir de seus ritmos e sonoridades regionais, sendo que as músicas por exemplo, evidenciam muito da própria dinâmica regional. Essa proposição infere que ao ouvir músicas um indivíduo também ouve o território, na medida em que características musicais como melodia, harmonia, escala e ritmo, estão relacionados a condicionamentos espaciais específicos. Assim sendo,

Espectáculos Populares. Tese de Doutoramento. Rio de Janeiro: UFERJ, em consulta realizada em julho de 2020.

os repentes e as emboladas guardam uma relação intrínseca com os locais de sua produção musical no sertão nordestino.

O sertão nordestino brasileiro não é exclusivamente a "área do forró" como se lê e escuta com frequência, senão uma extensão territorial com muitas regionalidades sonoras. Aqui consideramos regionalidades a partir do que é posto por Arendt:⁴⁷

Regionalidades também podem ser tomadas como índices das fronteiras culturais que se movem no tempo e no espaço. Enquanto especificidades, elas levam os indivíduos a aceitar ou a rejeitar os valores vigentes em uma escala regional. Em outros termos, ao habitar uma região, é possível identificar-se positivamente com algumas regionalidades e, ao mesmo tempo, entrar em conflito com outras. Regionalidades implicam atitudes de resistência ou de participação, de hostilidade ou de aliança, de rejeição ou de aceitação, atuando ora como obstáculos e limites, ora como continuidades e elos.

Em todo o país, diversas heranças culturais se combinaram e se reelaboraram em um processo constante de incorporação e diálogos negociados, em que tornou-se possível visualizar a mestiçagem e as regionalidades como os meios pelos quais todo o processo comunicativo se elaborou. Em termos musicais, como já afirmamos, o clima tropical semiárido do sertão nordestino pode sugerir, à primeira vista, a falsa ideia de uniformidade musical. Mas observamos na realidade uma multiplicidade de ritmos e instrumentos musicais, em uma incrível proliferação de sonoridades em feiras livres, praças públicas, comunidades rurais, vilarejos e cidades. O forró enquanto género da música sertaneja nordestina, a embolada como técnica e capacidade de improvisar, o baião, xaxado, coco e maracatu como padrões rítmicos; emergem em cidades nordestinas. Em toda essa dimensão musical percebemos um jogo entre o real e o simbólico, por vezes relacionado a mitos e sacralidades, e a manifestações festivas. Esse é um universo musical muito rico, que atua como fonte de criatividade, além de promover elos territoriais e identitários fortalecidos

^{44.} Danilo Guanais, em consulta realizada em julho de 2020.

^{45.} Dozena, A. (2019). Os sons como linguagens espaciais. Espaço e Cultura. Rio de Janeiro: UERJ

^{46.} Benjamin, W. (2013). Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In W. Benjamin. *Escritos sobre mito e linguagem*. 2. ed. São Paulo: Editora 34.

^{47.} Arendt, J. C. (2012). Do outro lado do muro: Regionalidades e regiões culturais. $\mathit{RUA}, 2$ (18), 96.

por uma cultura musical característica, edificada com base em tradições constitutivas da ambiência sonora sertaneja nordestina. É interessante notar que esse universo musical guarda relação com as melopeias mouras e a sua impressão indefinível de sons que se misturam com palavras faladas.⁴⁸

A ambiência sonora do sertão nordestino deriva, portanto, da hibridização cultural resultado do contato dos portugueses e seus elementos musicais, com os elementos musicais da cultura indígena e afrobrasileira, resultando em uma multiplicidade de gêneros musicais, técnicas de improvisação, padrões rítmicos, danças e expressões festivas. Muitos compositores de música erudita foram influenciados por essa ambiência sonora do sertão nordestino, a exemplo de Villa-Lobos.⁴⁹ Nossa experiência espacial abarca a escuta de fontes sonoras não musicais (naturais ou artificiais), sendo essa experiência subjetivamente apropriada a partir do ordenamento dos sons e dos ruídos no cerne de nossos padrões racionais de pensamento. Isso é o que fez Villa-Lobos ser tocado pelo canto da araponga,⁵⁰ inserindo-o na aliteração musical em Si bemol na peça Coral Canto do Sertão, como explica Medeiros:⁵¹

Essa clareza esteve presente nas Bachianas Sertanejas⁵², primeiro identificada na Introdução *Embolada*, na Bachiana n.1, em que foi salientado o ambiente das feiras livres do Nordeste; em seguida, com o solo melancólico de que "tudo passa": a feira, a festa, o trabalho, a vida. Na Bachiana n. 2, na Dança *Lembrança do Sertão*, está presente

o ponteio quase impressionista da viola sertaneja com a toada deslizando nas notas do piano, mesmo que não sejam identificados à primeira vista. Já na Bachiana n. 4, no Coral *Canto do Sertão*, a melodia católica sertaneja de domínio público é interrompida pelo *ostinato* dado pelo Canto da Araponga. Esse canto traz a ideia de que a súplica cessou, as orações em canto de romaria foram atendidas, anunciando que o tempo havia mudado, ao ouvir-se o canto frio e estridente da Araponga, o pássaro "ferreiro", que migra da Zona da Mata para o Sertão. Por fim, temos a Ária *Cantiga* da Bachiana n.4, em que aparece o ritmo acentuado do baião, intermeado pela melodia saudosa da canção popular *Ó mana deixeu ir pro sertão do Caicó*.

A autora relata as experiências musicais do compositor Villa-Lobos com músicos cearenses, particularmente com o saxofonista Donizete, nas quais o compositor observa que esses músicos afinavam seus instrumentos mais "para baixo" e cantavam como se aproximassem do diapasão normal, ainda que não chegassem a ele, o que, para os músicos cearenses, lhes soava "normal". Villa-Lobos, naquele contexto, interessou-se pela experiência de outras referências musicais, outras afinações, que se lhe faziam contemporâneas.⁵³ Sobre esse acontecimento, Maia⁵⁴ assim registrou o relato de Villa-Lobos:

Lá [no Ceará] se canta de uma maneira diferente, utilizando uma espécie de quarto de tom especial. O canto parece sempre desafinado. Se fizermos ouvir a um cantador um acorde perfeito, ele não percebe a "perfeição" e não gostará do acorde. Mas se afrouxarmos um pouco a afinação, ele ficará contente [...] Tudo isto, todas estas observações, me inspiram reflexões profundas. E é por este motivo que eu escrevo música dissonante. Não escrevo para parecer moderno. De maneira nenhuma. O que escrevo é a consequência cósmica dos estudos que fiz, da síntese a que cheguei para espelhar uma natureza como a do Brasil.

^{48.} Cascuso, L. C. (2001). Mouros, judeus e franceses, três presenças no Brasil. 3. ed. São Paulo: Editora Global, p.35.

^{49.} Medeiros, A. J. O. (2020). O sertão imaginado nas bachianas brasileiras de Heitor Villa-Lobos. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, p.23.

^{50.} Espécie de ave cujo "canto lembra o som de golpes de ferro numa bigorna"; sendo por esse motivo "muito procurada no mercado de aves de gaiola". Dicionário Houaiss (2001).

^{51.} Medeiros, A. J. de O. (2020), p.170.

^{52.} As 4 peças das Bachianas Sertanejas podem ser ouvidas em: Introdução "Embolada" - Bachiana n.1: https://youtu.be/RigFykpKWBo?t=8; Dança "Lembrança do Sertão" - Bachiana n.2: https://youtu.be/_qYLBGo2KsA?t=18; Coral "Canto do Sertão" - Bachiana n.4 https://youtu.be/QUDmZyGXgZM?t=15; e Ária "Cantiga" - Bachiana n.4 https://youtu.be/iZKfrKYEoRM?t=23

^{53.} Medeiros, A. J. de O. (2020), p.23.

^{54.} Maia, M. (2000). Villa-Lobos: alma brasileira. Rio de Janeiro: Contraponto: Petrobrás, p.15.

Acreditamos que essas outras referências se pautam em outras racionalidades, convergentes, paralelas, complementares ou divergentes ao mesmo tempo. Além da racionalidade hegemónica, existem outras racionalidades configuradas em territórios musicais simbólicos e materiais. Por isso, torna-se cada vez mais indispensável a reflexão sobre os mecanismos e as táticas cotidianas valorizadoras das experiências sonoras existentes no interior desses territórios.

O Movimento Armorial como promotor das sonoridades sertanejas nordestinas

O Movimento Armorial é uma das principais referências do regionalismo musical nordestino, tendo misturado as linguagens artísticas, sob a liderança de Ariano Suassuna. ⁵⁵ Surgido na cidade de Recife, na década de 1970, as principais contribuições do movimento se desenvolveram nos campos literário e musical, a partir da incorporação de alegorias da cultura nordestina evidenciadas pela influência indígena, africana e ibérica, e que notabilizaram a ludicidade presente na cultura sertaneja nordestina:

Apesar das considerações construídas anteriormente, aprisionadas ao fenômeno das secas e do êxodo rural, consideramos haver definições que apresentam uma historicidade dos anos de 1940 e 50, de uma região mais amena e lúdica, com representatividade no Movimento Armorial dos anos de 1960 e 70. Essas definições traçam um paralelo com o medievalismo ibérico cavalheiresco, com movimentos artísticos inspirados na cultura popular, como os encontrados na literatura de Ariano Suassuna e na arte de Francisco Brennand.⁵⁶

Foram três os mais notáveis conjuntos musicais que constituíram o Movimento Armorial: o Quinteto Armorial, a Orquestra Romançal Brasileira e a Orquestra Armorial de Câmara. Conforme Suassuna, a palavra armorial foi utilizada como uma apropriação do sentido relacionado ao "livro em que

se registram os brasões da nobreza,"⁵⁷ sendo que cada expressão artística seria como um emblema de um brasão. A palavra está relacionada à heráldica,⁵⁸ e Suassuna a utilizou como adjetivo da arte armorial que brilha como um brasão, e que sugere símbolos e insígnias reveladoras da alma da cultura popular nordestina. Assim, Suassuna assumiu a busca da nobreza na cultura popular, objetivando abordar o popular como o condizente ao que não está incorporado às determinações da indústria cultural, e o erudito como a tudo o que é guiado pelos princípios da arte tradicional europeia e ocidental:

A cultura popular é feita pelo Povo, pelo "quarto Estado", aqui identificado com os analfabetos ou semianalfabetos. É o conjunto dos espetáculos como o Bumba-meu-boi, dos versos do Romanceiro, dos contos orais, das xilogravuras das capas dos folhetos, das esculturas em barro queimado, das talhas, dos ornamentos, das bandeiras e dos estandartes de Cavalhadas – enfim, de tudo aquilo que o Povo cria para viver ou para se deleitar [...].⁵⁹

O movimento pode ser compreendido como uma busca por reforçar a legitimidade nordestina brasileira diante de uma realidade globalizada invasiva, por esquadrinhar no lugar (sertão nordestino) o mundial, por ter um juízo crítico sobre a modernização aniquiladora, e por fazer o sertão nordestino emergir como algo místico e sublime:

No campo do popular, os armorialistas elegeram a música do sertão como a verdadeira música popular nordestina. De acordo com Suassuna, esta, comumente denominada música sertaneja, era herdeira das músicas extraeuropeias (especialmente a indígena, a africana e a ibero-árabe) e do canto gregoriano, que foi muito difundido no Brasil com a chegada dos missionários jesuítas durante a colonização portuguesa.⁶⁰

^{55.} Ariano Suassuna foi membro da Academia Brasileira de Letras nascido de Taperoá no estado da Paraíba. Atuou como escritor, dramaturgo, poeta, romancista e professor da Universidade Federal de Pernambuco. Suassuna era muito motivado pela cultura nordestina, que para ele, era bem retratada pela literatura de cordel.

^{56.} Medeiros, A. J. de O. (2020), p.23.

^{57.} Suassuna, A. (1997).

^{58.} Arte ou ciência cujo objeto é o estudo da origem, evolução e significado dos emblemas blasônicos, assim como a descrição e a criação de brasões (peça ou composição). Dicionário Houaiss (2001).

^{59.} Suassuna, A. (2008). *Almanaque armorial*. Organização de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, p.156.

^{60.} Santos, N. L. (2017), p.193.

Na música armorial houve a modernização de instrumentos musicais que foram um legado medieval ibérico, a exemplo do acordeão, da rabeca, do violão, da viola e da flauta de pífano. Além disso, a música armorial procurou criar uma produção artística fomentada por elementos da cultura popular, tendo sido representada inicialmente pela Orquestra Armorial de Câmara, durante a década de 1970. A principal premissa do Movimento Armorial era a de que se buscava a elaboração de uma arte erudita a partir de recursos da cultura popular, consubstanciando uma prática de resistência às imposições da indústria cultural estadunidense no Brasil, sendo de certo modo um eco do movimento modernista e das ideias sobretudo de Mário de Andrade, Capistrano Abreu e Silvio Romero. Vale destacar que além da dimensão musical, o Movimento Armorial abrangeu a literatura, a arquitetura, o cinema, o teatro, a dança, as artes plásticas, entre outras manifestações artísticas. Os territórios musicais sertanejos nordestinos foram identificados nos compositores vinculados ao Movimento Armorial a partir dos ritmos utilizados nas composições, dos timbres, dos modos musicais e da forma de cantar dos sertanejos. 61 A repetição desses elementos nas composições musicais colaborou para a concepção de uma imagética sertaneja alimentada pelas lembranças individuais e coletivas. Essa imagética foi definida por Antônio Madureira, um dos músicos do Quinteto Armorial, como *mundo sonoro*:

Esse *mundo sonoro* existe em todo brasileiro, mas sufocado, às vezes. Nós deixamos que ele venha à tona. São coisas naturais para a gente nordestina e também para nós, do Quinteto Armorial: apenas nós temos também a formação erudita, e observamos as leis técnicas e estilísticas desta música, os fraseados, ornamentos e harmonias, e, depois da análise, executamos o nosso trabalho. Ou seja: a partir de uma visão erudita, nós refazemos a música popular, sem deixar que ela perca sua essência.⁶²

Alguns instrumentos musicais que nutriram e ainda hoje sustentam o Movimento Armorial são a rabeca, 63 o violão, a viola, o pífano, o pandeiro; além da literatura de cordel, da xilogravura, das festas populares como o cavalo-marinho, caboclinho e reisado, do teatro de mamulengos e dos mitos regionais. O principal resultado buscado pelo Movimento Armorial foi a elaboração de uma arte ao mesmo tempo popular e erudita. No campo musical, o Quinteto Armorial foi o principal representante do movimento, ressoando em suas composições instrumentos distintos, que deram destaque às sonoridades presentes no sertão nordestino:

Nessa ótica, a paisagem sonora proposta pelo Quinteto Armorial buscou um material musical associado à efetivação de um modalismo nordestino. Este pode ser caracterizado pela recorrência da dinâmica de pergunta-resposta (conhecido por canto e resposta), de sétimas menores, quartas aumentadas e variedade modal. Mas não só isso; a questão timbrística e rítmica são também determinantes para a compreensão do seu desenvolvimento. Quanto aos timbres, a seleção dos instrumentos foi condizente com seu ideal de síntese musical, na medida em que entabulou um diálogo entre marimbau⁶⁵.

- 63. Rabeca é um instrumento musical de origem árabe, precursor do violino, de feitura popular, que soa por fricção, tocado com um arco, e possui, originalmente, o corpo em forma de pera onde são colocadas três ou quatro cordas. Tornou-se popular na Península Ibérica no período da invasão dos mouros e, provavelmente, foi trazida para o Brasil ainda na época da colonização portuguesa. Barbosa, V. (2003). *Rabeca*. Pesquisa Escolar *Online*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco.
- 64. Aproximando o conceito de mosaico regional da música produzida pelo Quinteto Armorial, nota-se que essa música buscou sua elaboração enquanto linguagem a partir da experiência cultural, ou seja, buscando o ponto de vista musical "dos de baixo". E, dessa forma, a "heráldica" se apresentou como um mosaico da música do nordeste em quatro elepês. Andrade, F. (2017). Quinteto Armorial: timbre, heráldica e música. São Paulo, p.142.
- 65. O marimbau é um instrumento inventado, construído especificamente para uso do Armorial e com uma sonoridade elaborada para representar principalmente a influência da cultura moura sobre a formação do imaginário nordestino. Inspirado no berimbau-de-lata, uma versão do berimbau da Bahia, encontrado em algumas cidades do Nordeste, o assim batizado marimbau nordestino foi fruto de uma pesquisa sonora desenvolvida por músicos como Fernando Torres Barbosa, integrante do Quinteto, e Antúlio Madureira, irmão de Antônio e por esse convidado a participar como instrumentista da Orquestra Romançal. Ventura, L.C. (2007). Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, p.158.

^{61.} Vale mencionar que algumas expressões culturais que inspiraram os compositores do Movimento Armorial eram provenientes da região litorânea nordestina (principalmente pernambucana) e da região agreste. Como exemplo, citamos o maracatu rural, o maracatu de baque-virado e o frevo.

^{62.} Depoimento de Madureira, A. (1976). Os sons do Armorial estão voltando. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14.

rabeca, viola sertaneja, pífano, ganzá, zabumba, por exemplo, com o violino e a flauta transversal. No caso dos ritmos, explorou-se mais intensamente o baião, o maracatu rural, toques indígenas, ponteios e desafios de repentistas (aproximados das sonoridades das cantigas trovadorescas medievais). Todos esses elementos dispostos em diálogo sistematizaram o modalismo nordestino proposto pelo quinteto.⁶⁶

No caso específico do Quinteto Armorial, a sua proposição era a de criar músicas instrumentais inspiradas na essência da cultura popular nordestina, com um enorme grau de sofisticação. A sonoridade do Quinteto Armorial projetou uma paisagem sonora diretamente associada aos imaginários e imagens do sertão nordestino. Assim sendo, também os outros grupos que compuseram o Movimento Armorial promoveram uma enorme visibilidade à cultura sertaneja nordestina, abarcando inclusive o âmbito comportamental (principalmente dos jovens). No âmbito musical, a principal derivação se deu a partir da revelação da potência das sonoridades sertanejas nordestinas proporcionada pelo modalismo; na medida em que "o modal foi explorado também por esse motivo, pois ele produz uma música espacial, ao contrário da dinâmica temporal e mais linear do tonalismo." Wisnik igualmente corrobora essa reflexão:

[...] o mundo modal é em sua grande parte o mundo dessas formações sociais resistentes à mudança e a todo tipo de evolução, mantendo-se na repetição ritual de suas fórmulas e suas escalas recorrentes, o que o faz furtar-se ao ritmo progressivo da história, até que o capitalismo o desintegre, modernamente.⁶⁹

Até mesmo com relação aos instrumentos utilizados, "o uso da rabeca e do marimbau – que não possuem a afinação do sistema temperado –

contribuíram para o efeito místico e circular típico da música modal." As sonoridades expressas pelos grupos relacionados ao Movimento Armorial buscaram elaborar um diálogo com o domínio fitogeográfico e paisagístico prevalecente no sertão nordestino. Tais sonoridades estabeleceram paisagens pautadas em memórias, imaginários e sensações; acionando os cinco sentidos humanos. Em outros termos, as sonoridades armoriais instituíram sentidos provenientes e produzidos a partir da condição espacial sertaneja nordestina. Por isso, acreditamos que podemos considerar as próprias sonoridades como integrantes da paisagem sertaneja nordestina:

Pensando a música como meio de expressão para o embate entre o rural e o urbano, mas também como elemento constituinte do imaginário espacial social, o Armorial buscou, antes de tudo, reconhecer uma paisagem sonora para o espaço Nordeste, validada pela instituição de marcas sonoras – timbres de instrumentos, o aboio⁷¹ dos vaqueiros, o mugido do gado, o toque de sinos, o estouro das armas dos cangaceiros, o chispar de facas dos jagunços – sons tidos como próprios da região e, incorporando-os ao seu discurso musical, compor uma música em estreita ligação com o espaço, com o território nordestino. Misturando música e o que seriam os sons idílicos do campo, o Armorial pretendeu compor uma trilha para o Nordeste pastoril de seu discurso, uma música que representasse a expressão sonora da dita "essência cultural nordestina."

A dimensão espacial se torna central quando a assimilamos pela escuta. Distintamente do ouvir, que é involuntário, o escutar se dá pela recognição dos sons à nossa volta, a partir da representação mental a ele relacionada. Pela representação mental das sonoridades, os indivíduos se identificam com e em seu território, bem como se territorializam, reconhecendo-as e reforçando-as. O reconhecimento das sonoridades também deriva da sua aprendizagem, em nossas vivências territoriais

^{66.} Santos, N. L. (2017), p.193.

^{67.} O término do quinteto aconteceu em 1980, tendo sido gravado quatro LPs: Do Romance ao Galope Nordestino (1974), Aralume (1976), Quinteto Armorial (1978) e Sete Flechas (1980).

^{68.} Santos, N. L. (2017), p.202.

^{69.} Wisnik, J. M. (1989), p.77.

^{70.} Santos, N. L. (2017), p.201.

^{71.} Canto dolente e monótono, geralmente sem palavras, com que os vaqueiros guiam as boiadas ou chamam as reses. Dicionário Houaiss (2001).

^{72.} Ventura, L.C. (2007), p.182.

cotidianas, em que as espacialidades vigentes fortalecem os sentidos sonoroespaciais. Segundo Ventura:⁷³

O que busca o Armorial é justo a volta ao que seria o ambiente "natural" do Nordeste, do sertão, e para isso pretende recuperar ou recriar através da música seus ditos "sons naturais", pastoris, em timbre, mas também em intensidade e volume. Nesse sentido, a escolha pelos instrumentos considerados pelo Armorial como sendo "populares" – a rabeca, a viola caipira, a zabumba, entre outros – visa instaurar um "ambiente sonoro" que o Movimento considera próprio do Nordeste: caracterizado por um timbre áspero, cortante, obtido pela rusticidade dos instrumentos ditos populares, e ainda por um volume sonoro reduzido à ressonância dos próprios instrumentos, longe da parafernália eletrônica e ruidosa da cidade moderna.

A valorização das sonoridades do sertão nordestino foi amplamente promovida pelo Movimento Armorial, em uma tentativa de reprodução imagética da paisagem sertaneja, a partir da dimensão dialógica que abrange o diálogo com os aspectos espaciais dos sons, e com os aspectos sonoros do espaço postos por uma "nordestinidade sonora" intrínseca à região:

A Música Armorial, dessa forma, insere-se na construção imagético-discursiva do castelo imaginoso do sertão nordestino, e nestes dois sentidos deve ser pensada: como veio expressivo da arte que deságua no imaginário espacial; mas também como linha de fuga da experiência pós-modernizante advinda com o século XX, como discurso que pretende regular o fluxo de expressividade humana e estagnar o seu ritmo histórico, coagulando-o sob a redoma imagética, táctil, perfumada, saborosa e sonora do Nordeste idealizado. Para se pensar uma história da música armorial, é preciso reconhecer o papel da música na constituição imaginária dos espaços; para buscar entender (escutar) seu fluxo, é necessário propor a compreensão dos múltiplos lugares do homem na escrita da história – ora compositor, ora ouvinte, ora nota musical, ora ruído fora do concerto.⁷⁴

73. Ventura, L.C. (2007), p.149. 74. Ventura, L.C. (2007), p.184. Essa busca da essência cultural do sertão nordestino revela a potência das sonoridades regionais brasileiras, além de processos sociais de configuração de identidades com base territorial. Ao escutarmos as músicas do Movimento Armorial podemos nelas reconhecer a regionalidade demarcada pelas sonoridades sertanejas nordestinas, reveladas pelos instrumentos musicais utilizados, pelos ritmos regionais e pela tentativa de reprodução da maneira de cantar dos repentistas.

A reinvenção do sertão nordestino pelas experiências sonoro-espaciais

Ao definirmos o olhar com a linguagem dos sons, e no caso aqui expresso, com as sonoridades sertanejas nordestinas, redefinimos o próprio ato de olhar o Brasil. A escuta das sonoridades sertanejas nordestinas na atualidade passa pela mobilização da escuta ativa de pesquisadores e não pesquisadores, pela mobilização de afetos e sensibilidades que dialoguem com a multiplicidade de signos, sons, gestos e manifestações artísticas. Ao escutarmos os sons com uma escuta ativa, abrimos nossos ouvidos para a plenitude da cultura musical sertaneja nordestina. Mas essa escuta ativa é um desafio que se impõe aos brasileiros (as), já que eles próprios não estão conectados com essas essências, que dão sentido à própria existência do que se convencionou denominar de cultura brasileira. Como expõe a letra da música Querelas do Brasil de Aldir Blanc e Maurício Tapajós: o "Brazil não conhece o Brasil, o Brazil nunca foi ao Brasil. O Brazil desconhece profundamente os seus "sertões, guimarães, bachianas" (como diz a canção). E isso envolve todas as regiões do país, em que há igualmente um enorme desconhecimento sobre os compositores locais e as manifestações musicais locais herdeiras de histórias territoriais particulares. Isso pode ser constatado, por exemplo, no caso dos sambas paulistas de origem rural e caipira (desconhecidos pela maioria dos paulistas), como demonstramos em estudo anterior.75 E o mesmo acontece na cidade em que vivo atualmente, Natal, onde há um enorme desconhecimento com relação ao coco de zambê, à dança da araruna, ao bambelô, ao carnaval de tribos de índios, entre outras

^{75.} Dozena, A. (2011).

manifestações culturais e artísticas locais. Todas essas são manifestações de tonalidades e desenhos rítmicos que ressoam e produzem múltiplas brasilidades sonoras. Assim sendo, a superação dos estereótipos sobre o sertão nordestino torna-se cada vez mais central, sendo que acreditamos que a reinvenção do Nordeste vem sendo realizada.

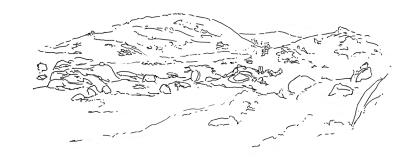
As artes apresentam uma enorme capacidade de reformular os imaginários e alterar os estereótipos construídos historicamente. Elas apresentam um importante papel em reformular esses imaginários relacionados ao sertão nordestino, possibilitando ultrapassar os discursos no sentido do conhecimento real do sertão nordestino. E o ato de conhecer o sertão contemporâneo, pode gerar o desvincular de juízos a exemplo do desconhecimento do sertanejo nordestino com relação aos elementos da modernidade, e do seu isolamento com relação ao que se passa no restante país. O Brasil profundo manifesta um universo musical muito rico e diversificado, que é fonte de criatividade para os compositores, e ao mesmo tempo um gerador de elos territoriais identitários para as comunidades que se fortalecem nas relações de sociabilidade. As sonoridades do sertão nordestino brasileiro dão visualidade a identidades que se produziram e reproduziram na região, e que continuam processualmente a motivar identificações sobrepostas, exigindo outras definições da região na contemporaneidade.

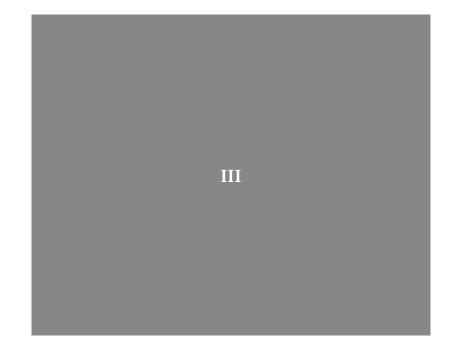
O Movimento Armorial elaborou uma narrativa pautada em imaginários relacionados ao sertão nordestino, congelando-o sob um invólucro sonoro ideado. Nessa busca processual pela essência da cultura brasileira, o Movimento Armorial deu valor às características de lugares específicos, que ofereceram pré-condições às suas ideias musicais. Até mesmo alguns instrumentos musicais foram criados conforme as condições propiciadas pelos lugares (a exemplo do marimbau), condições retomadas e reverberadas a partir do repertório cultural próprio de cada agrupamento social. Em outras palavras, a condição espacial nordestina sertaneja foi central na criação musical relacionada ao Movimento Armorial. Embora o movimento tenha terminado na década de 1980, a sua influência continua se dando ainda hoje, reverberando em múltiplos artistas e conjuntos musicais, como Antônio Nóbrega, Siba, Cordel do Fogo Encantado, Nação Zumbi,

Mundo Livre S/A, Mestre Ambrósio, Antúlio Madureira, Grupo Gesta, Grupo Sa Grama, Quarteto Romançal, projeto Nova Música Armorial,⁷⁶ entre outros.

Esperamos ter conseguido demonstrar que o inesgotável manancial musical presente no sertão nordestino brasileiro solicita não só dos pesquisadores (as) mas também dos professores (as) a sua constante compreensão geográfico-musical. Em outras palavras, as sonoridades vivas presentes nesses territórios musicais demandam a sua leitura musical e a compreensão das heranças consequentes no universo melódico e rítmico nacional. O Movimento Armorial se desenvolveu pela busca da utopia da invenção de um ideário de Brasil amparado na tradição cultural nordestina, particularmente a de origem sertaneja, o que traria uma genuinidade identitária em consequência do encontro das culturas indígena, europeia e africana. Ele lançou luz à relevância da valorização da sonoridade popular sertaneja nordestina como algo requintado, contribuindo para a continuidade do processo de edificação da essência cultural brasileira e incentivando uma nova estética na música brasileira. Nesse contexto, o sertão nordestino emerge como um ser-tão musical, em que as suas sonoridades provocam, necessariamente, uma comunicação sónica e, como consequência, uma experiência espacialmente vivenciada e bem demarcada.

^{76.} O objetivo do projeto internacional Nova Música Armorial (New Armorial Music Project - NAMP), uma parceria entre as Universidades Federais de Campina Grande (UFCG) e do Rio Grande do Norte (UFRN), é produzir e levar a todos os tipos de público espetáculos com obras vocais e corais inéditas e originais de alto nível. O projeto é coordenado pelos professores Danilo Guanais da UFRN e Vladimir Silva da UFCG.





A Composição de Paisagens Sonoras: delimitações teóricas e abordagens composicionais.

João Castro Pinto

A composição de paisagens sonoras - soundscape composition - é uma prática musical que derivou da fundação do World Soundscape Project^{1,} um grupo interdisciplinar instituído por Raymond Murray Schafer, em 1971, na Universidade de Simon Fraser (SFU), em Burnaby, Canadá². Em termos estruturais, a soundscape composition implica um conjunto de práticas baseadas no que Barry Truax intitula de context-based composition³. Com efeito, o evento sonoro é a noção central desta tipologia

- 1. O World Soundscape Project (WSP) foi fundado no contexto do Departamento de Estudos de Comunicação da Universidade Simon Fraser. As suas pesquisas académicas enquadram-se no âmbito dos soundscape studies e detêm propósitos educacionais e de documentação / arquivamento sonoro. Enquanto grupo académico interdisciplinar, o WSP era composto por pesquisadores de vários campos de conhecimento (sociólogos, músicos, especialistas em acústica, psicoacústica, comunicação, etc.), e tinha como missão o estudo da paisagem sonora contemporânea. World Soundscape Project, SFU (1973/ 1996). The Vancouver Soundscape 1973/1996. CDs I / II, Cambridge Street Recordings, CSR-2CD 9701, Canada.
- 2. Schafer, R. M. (1994). The Soundscape our sonic environment and the tuning of the world. Rochester, VT, Destiny Books, p.275.
- 3. Truax, B. (2017). Editorial. Organised Sound, 22(1), 1-3.

musical, a qual, por oposição à metodologia da música concreta⁴, diz respeito à necessidade de compreender e representar os sons⁵ enquadrados no seu ambiente natural. A enfatização desta relação contextual constitui um critério fundamental que valida e viabiliza a composição de paisagens sonoras. Apresentaremos algumas das mais significativas determinações conceptuais a este respeito, demonstrando de que modo representam entraves à composição. Para realizar o que nos propomos, teremos que considerar uma breve contextualização dos propósitos dos projectos do *World Soundscape Project* - de Schafer e de Truax - explicitando, de modo claro⁶, que conceitos os fundamentam.

4. Cunhada por Pierre Schaeffer, em 1948, a música concreta implicou uma mudança radical de paradigma, ao propor uma inversão metodológica musical revolucionária. Insurgindo-se contra o método composicional vigente, que procedia por abstracção / ideação, notação e performance instrumental, Schaeffer propôs um caminho inverso - o da música concreta - isto é, partir dos sons concretos da realidade e abstrair-lhes os valores musicais que, em potência, contêm. Nas palavras de Schaeffer: "le terme de «musique concrète", j'entendais, par cet adjectif, marquer une inversion dans le sens du travail musical. Au lieu de noter des idées musicales par les symboles du solfège, et de confier leur réalisation concrète à des instruments connus, il s'agissait de recueillir le concret sonore, d'où qu'il vienne, et d'en abstraire les valeurs musicales qu'il contenait en puissance." Esta tipologia musical parte de gravações de fragmentos sonoros de sons do mundo real, tratando-os como objectos sonoros, ou seja, sons enquanto objectos da percepção, da escuta, a despeito da sua origem causal / material, e citamos Schaeffer: "Par objet sonore nous désignons ici le son lui-même, considéré dans sa nature sonore, et non pas l'objet matériel (instrument ou dispositif quelconque) dont il provient." Schaeffer, P. (1966). Traité des objets musicaux, essai interdisciplines, Éditions du Seuil, Paris, France, p.23, nota 3.

5. Os sons a que nos referimos são denominados de *field recordings* (gravações áudio de campo). Tratam-se de captações que são registadas tendo como propósito realçar a relação existente entre os sons e o seu ambiente acústico originário. Esta relação é, de acordo com Truax, precisamente o que deve ser explorado composicionalmente na articulação de paisagens sonoras, pugnando por um reconhecimento aural e psicológico dos sons e do ambiente que os compreende, sublinhando, assim, a ideia de contexto. Tomamos a oportunidade para referir que, ao longo deste texto, iremos denominar com referencial todo o som (ou composição) que, pela inalteração da sua natureza espectromorfológica, é identificável no que concerne à fonte ou origem da sua produção. Por contraposição, denominaremos de não referencial todo o som que, tendo origem em *field recordings*, ou captações sonoras discretas (em estúdio ou *outdoors*), perde o seu cariz referencial por meio de processamentos sonoros (*d.s.p. digital signal processing*), tornando desafiante, ou até mesmo impossível, a tarefa da identificação da sua origem.

6. As explicitações conceptuais que exporemos serão dispostas no sentido de uma

A soundscape composition ao serviço da ecologia acústica

O conceito de soundscape foi gizado em virtude de uma problemática central que, originariamente, não detém um fundamento musical ou estético mas, sim, de natureza ecológica. Tratava-se, fundamentalmente, da questão da poluição sonora e do seu impacto no ambiente, em suma, da relação entre o Homem e a comunidade acústica7. Este facto é corroborado pela produção literária inicial de Schafer, objectificada, em particular, num texto que precedeu o clássico The Tuning of the World. Em 1970, Schafer publicou aquele que seria um dos escritos primordiais do World Soundscape Project - The Book of Noise - no qual o autor caracteriza a situação da poluição sonora e sintetiza uma primeira "definição" de soundscape, erigida pela problemática ecológica do ambiente sonoro. A este respeito, citamos o autor: "The soundscape of the world is an important part of our environment. By the word soundscape we mean the entire acoustic environment of our lives, wherever we may be, at home, at work, indoors, outdoors."9 Prosseguindo na leitura deste texto, podemos testemunhar qual o propósito fundamental em causa, quando Schafer revela que: "The purpose of this booklet is to point out some of the dangers of noise pollution and to suggest ways we can

complementação argumentativa e não de um questionamento das diferenças existentes entre os conceitos e abordagens teóricas de *soundscape composition*, de Schafer e Truax, respectivamente. Assim, ao invés de analisarmos em detalhe as distinções entre os conceitos e teorias em causa, tarefa a que já nos debruçamos num anterior texto intitulado "*What is a Soundscape Composition: towards a paradigmatic definition*", sintetizaremos o essencial dos conceitos, espelhando aquilo que consideramos constituir uma perspectiva unitiva de continuidade teórica. cf. Pinto, J. C. (2012). What is a Soundscape Composition: towards a paradigmatic definition. *Emille – Journal of Korean Electroacoustic Music Society*, vol. X, KEAMS, South Korea, 43-53,.

- 7. Para detalhes acerca do conceito de *comunidade acústica*, cf. Truax, B. (2001). *Acoustic Communication*. 2nd ed. Westport, CT: Ablex Publishing, p.66 e seguintes.
- 8. Colocámos aspas no termo definição uma vez que se trata ainda, nesta instanciação, de uma *proto-definição*, de uma espécie de delimitação de área de investigação, ou seja, da evidenciação da adopção do paradigma ecológico. A definição de *soundscape* haveria de ser publicada em *The Tuning of the World* (TOW), cf. Schafer, R. M. (1994), pp.274-275.
- 9. Schafer, R. M. (1970). *The Book of Noise*. Wellington, NZ: Price Milburn & CO. LTD., p.3.

help reduce it." De acordo com o exposto, as articulações teóricas¹¹ mais elaboradas que iriam figurar como fundamentos das práticas da *soundscape composition*, a saber, em particular na composição de peças musicais realizadas através do uso de sons do mundo real, são posteriores, e advêm, principalmente, de desenvolvimentos publicados em escritos produzidos entre as décadas de sessenta e noventa¹². Consequentemente, devemos desde já referir, sucintamente, quais os objectivos primordiais do *World Soundscape*

10. Schafer, R. M. (1970), p.3.

11. Referimo-nos às determinações formais que acabariam, posteriormente, por guiar a SC, e que se objectivam em fundamentos que correspondem a técnicas composicionais, as quais, em grande medida, estão de acordo com o ideário do WSP, i.e., da ecologia acústica e do design acústico. Uma das técnicas mais usadas nesta tipologia de peças iniciais é denominada por Truax como: "[...] transparent editing and mixing of untransformed original recordings [...]" (Truax, B., 2002, p.5). Esta técnica consiste numa disposição dos sons captados - found sounds - tal como eles haviam sido registados, existindo posteriormente apenas uma simples edição e mistura, efectuando, quando necessário, uma compressão temporal de um dado local de gravação (trata-se do que Truax classifica como time compression techniques (Truax, B., 2001, p.239), i.e., partindo de extensas gravações de um só local, procedese à edição e respectiva mistura dos excertos mais relevantes, de modo a veicular uma "imagem" coerente da paisagem sonora em análise). Nesta tipologia de soundscape composition existe um intento mimético de figurar a paisagem sonora. Não obstante, devemos referir que, posteriormente, e em concreto num artigo já citado acerca das técnicas de soundscape composition (Truax, B., 2002), Barry Truax explicita adaptando a metodologia de análise apresentada por Simon Emmerson. no artigo The Relation of Language to Materials - que a compreende um conjunto de potencialidades criativas dispostas num contínuo entre found sound e abstracted sound, ou seja, entre mimese e abstracção. Como já referimos numa nota antecedente, iremos adoptar os termos sintéticos de referencial e não referencial, para nos reportarmos, de um modo geral, a estas mesmas ideias.

12. Além de compositor, Schafer foi também pesquisador e professor e, por conseguinte, escreveu outros livros importantes na época da publicação de *The Book of Noise* (em 1967 – Ear Cleaning – notes for an experimental music course e The New Soundscape – A handbook for the modern music teacher, em 1969), textos que acabaram por constar no The Tuning of the World (1977). Não podemos descartar, todavia, a evolução e maturação do seu pensamento em livros como: The Thinking Ear (1986), A Sound Education (1992) ou Voices of Tyranny, Temples of Silence (1993). Todos estes livros acrescem em riqueza de pensamento e profundidade de análise, no que concerne às definições de música e de soundscape. Ainda neste contexto, há que considerar os significativos contributos teóricos relativos à soundscape composition, que foram formulados por Westerkamp ou por Truax, num conjunto de livros e artigos, dos quais constituem marcos: Handbook for Acoustic Ecology (1978) e Acoustic Communication (1984).

Project¹³: 1) a aferição dos elementos constitutivos da paisagem sonora e do seu funcionamento dinâmico; 2) o registo, mapeamento, preservação e documentação dos sons da paisagem sonora; 3) o melhoramento da paisagem sonora através de legislação anti-ruído e do design acústico; 4) o intuito do desenvolvimento de uma escuta activa, através de exercícios sonoros e da criação de peças de soundscape composition, que viabilizasse a reintegração do Homem no ambiente acústico da paisagem sonora.

As primeiras peças de soundscape composition – publicadas em discos como The Vancouver Soundscape (1973-96), ou no estudo Five Village Soundscapes (1975) – revelam características formais que concernem mais ao estudo e análise das paisagens sonoras do que à composição exploratória de soundscape compositions. Em causa nestas peças está, maioritariamente, a gravação inalterada (sem processamento sonoro – abordagem fonográfica) dos ambientes acústicos analisados, por vezes acompanhada por reflexões, em forma de narrações e textos, que reportam a diversidade dos fenómenos da percepção sonora e dos elementos / funcionamento das soundscapes.

Na introdução de *The Tuning of the World*, Schafer refere que considerará o mundo como uma composição musical macrocósmica¹⁴. Sendo o Homem um dos seus fundamentais orquestradores, este deverá ser responsabilizado como agente da sua destruição e assumir a tarefa de a "re-harmonizar". Compreender estes propósitos resulta mais claro à luz da definição schaferiana de *soundscape*:

"soundscape: the sonic environment. Technically, any portion of the sonic environment regarded as a field of study. The term may refer to actual environments, or to abstract constructions such as musical compositions and tape montages, particularly when considered as an environment." ¹⁵

Esta definição determina que uma peça musical pode corresponder a uma *soundscape*, conquanto seja considerada como um ambiente.

^{13.} Para informação detalhada acerca do *World Soundscape Project (WSP)*, cf. a tese de mestrado de Keiko Torigoe, intitulada: *A Study of the World Soundscape Project*, 1982, Graduate Program in Music, York University, Toronto, Ontario.

^{14.} Schafer, R. M. (1994), p.5.

^{15.} Schafer, R. M. (1994), pp.274-275.

Assim, e como já verificámos, as pesquisas do *World Soundscape Project*¹⁶ incorporaram a tarefa de composição de paisagens sonoras, i.e., de peças musicais ao serviço da defesa dos postulados da ecologia acústica.

A soundscape composition como panaceia para a reintegração na soundscape

Começamos por citar Barry Truax, acerca do objectivo fundamental da *soundscape composition*: "[...] the real goal of the soundscape composition is the reintegration of the listner with the environment in a balanced ecological relationship." Compreender o papel desempenhado pela *soundscape composition*, sujeita-nos a considerar uma série de conceitos e determinações que iremos, brevemente, expor. De acordo com Schafer, a *soundscape* é composta por elementos sonoros que se distinguem pelo modo como se presentificam e interagem no ambiente acústico, pela função e carga semântica que detêm, no que concerne à percepção auditiva. Os *keynote sounds* - provenientes do trânsito rodoviário, de aparelhos de ar condicionado, etc. -, são sons percepcionados em *background listening*¹⁸. Estes sons figuram num determinado ambiente acústico de modo contínuo e escutam-se de modo inconsciente, ou seja, tratam-se de sons de fundo que são perceptivamente integrados de modo subtil, não exigindo uma escuta direcionada. Existe uma outra tipologia de sons que se diferencia da anterior,

16. A metodologia proposta pelo WSP para analisar as causas e os efeitos da poluição sonora na paisagem sonora consistia, em 1º lugar, no estudo da evolução da paisagem sonora ao longo da história (principalmente através de testemunhos literários e documentação diversa, com foco nas diferenças pré e pós-industriais da soundscape); em 2º lugar, em analisar as soundscapes por meio de field recordings, tendo em consideração as características do meio ambiente (culturais e geográficas [criando isobel maps, sonographs, etc.]) e anotando sistematicamente dados para conclusões posteriores, incluindo a realização de questionários às comunidades estudadas. Após a saída de Schafer da SFU, os estudos de ecologia acústica adicionaram, às actividades usuais, a criação de soundscape compositions. Truax, B. (2001). Acoustic Communication. 2º de d. Westport, CT: Ablex Publishing.

17. Truax, B. (2001), pp.240-241.

18. A este propósito, Truax descreve variados modos de audição – *Background*, *Distracted & Analytical Listenings* – *Listening-in-Search e Listening-in-Readiness*. Por razões de economia textual, não nos será possível elencar estes conceitos, para informação detalhada cf. Truax, B. (2001).

intitulada de sound signals. Estes sinais sonoros, entre os quais se encontram as soundmarks19, exigem uma focalização em termos de escuta, destacandose no horizonte acústico (sinos, sirenes, etc.), detendo, assim, funções comunicacionais e culturais operativas, fundamentais para a comunidade acústica. Apresentaremos, em seguida, dois conceitos fundamentais: LO-FI e HI-FI²⁰ soundscapes. A LO-FI soundscape diz respeito a ambientes urbanos poluídos por sons que operam um efeito de mascaramento (masking effect) dos demais eventos sonoros, ocultando a presença dos sons supracitados, e alienando o ouvinte do ambiente acústico em que se encontra. A paisagem sonora LO-FI tem uma pobre relação de sinal-ruído e um horizonte acústico diminuto, factos que condicionam a percepção auditiva de diferentes perspectivas sonoras (planos de fundo e frente), e da diversidade / riqueza da soundscape. Contrariamente, uma paisagem sonora HI-FI caracterizase por deter um horizonte acústico amplo, e por todos os seus sons serem perceptíveis, tratando-se de um ambiente acústico rico em variabilidade sonora (em termos de amplitude e espectro), viabilizando o propósito comunicacional dos sons que a constituem, em suma, constituindo-se como um ambiente sónico equilibrado e ecologicamente saudável. Por fim, devemos ainda explicitar em que consiste a noção de evento sonoro, uma vez que esta é fundamental para se compreender a problemática da representação mimético-contextual no âmbito da soundscape composition, e das potenciais constrições daí resultantes. Para Schafer, o evento sonoro é indissociável da ideia de contínuo espácio-temporal, i.e., um evento sonoro é um acontecimento, decorrido num determinado espaço, que não sofra qualquer divisão que oblitere a unidade temporal e espacial que o constitui, mercê de contingências semântico-simbólicas estruturais que devem ser preservadas nessa unidade sintética constitutiva. Em causa está a ideia de

19. Truax explicita o termo soundmarks no CD-ROM do Handbook for Acoustic Ecology, deste modo: "A term derived from 'landmark' used in soundscape studies to refer to a community sound which is unique, or possesses qualities which make it specially regarded or noticed by the people in that community. Soundmarks, therefore, are of cultural and historical significance and merit preservation and protection." Truax, B. (1999). Handbook for Acoustic ecology, CD-ROM edition. Vancouver: Cambridge Street Publishing.

20. Estes conceitos referem-se, analogamente, aos termos audiófilos de alta e baixa fidelidade (*high & low fidelity*).

ambiente, de um todo indissociável e irredutível às suas partes, ou seja, impassível de abstracções. Nas palavras de Schafer:

"Sound Event [...] "something that occurs in a certain place during a particular interval of time." This suggests that the event is not abstractable from the time-and-space continuum which give its definition. [...] the sound event is a symbolic, semantic or structural object for study, and is therefore a nonabstractable point of reference, related to a whole of greater magnitude than itself."²¹

A noção de evento sonoro é a pedra angular argumentativa do pensamento schaferiano, é a ideia que fundamenta o princípio axial de context-based composition, sendo responsável pela instauração dos critérios das peças de soundscape composition. Não obstante, devemos ainda mencionar que o princípio conceptual que se opõe ao evento sonoro é denominado de schizophonia²². Este é um dos mais significativos "pares dialécticos" do edifício teórico da ecologia acústica. Sucintamente, a schizophonia consiste na cisão entre um som original e a sua reprodutibilidade electroacústica. A divisão em causa é operada através de técnicas de gravação e reprodução, pelo que sempre que sons espácio-temporalmente desterritorializados são introduzidos num dado ambiente acústico, traduzindo-se como ruído indesejado, encontramo-nos numa situação esquizofónica. Um dos exemplos que Schafer expõe para ilustrar esta situação é a omnipresença, em espaços públicos, de *moozak*²³. Posto isto, apresentamos dois diagramas que sintetizam e ilustram o intento de reintegração do Homem no ambiente sónico, via peças de soundscape composition e design acústico.

- 21. Schafer, R. M. (1994), p.274.
- 22. "SCHIZOPHONIA [...] I first employed this term [...] to refer to the split between an original sound and its electroacoustic reproduction. Original sounds are tied to the mechanisms that produce them. Electroacoustically reproduced sounds are copies and they may be restated at other times or places." Schafer, R. M. (1994), p.273.
- 23. Moozak é o termo que descreve uma tipologia de background music, que prolifera actualmente em espaços públicos. Este conceito foi originalmente formulado pelo compositor Erik Satie, sendo o intento desta música musique d'amueblement o de que não fosse escutada de modo intencional, mas que funcionasse como uma espécie de interlúdio, em background. cf. Schafer, R. M. (1994), p.111.

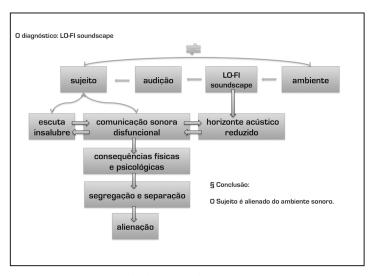


Fig. 1. Diagrama do diagnóstico da paisagem sonora LO-FI.

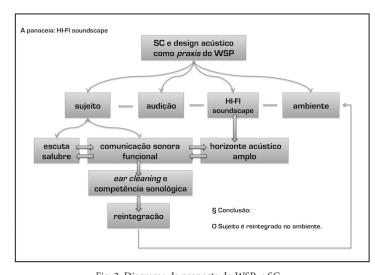


Fig. 2. Diagrama da proposta do WSP; a SC e o design acústico como panaceia: a paisagem sonora HI-FI.

Da necessidade da libertação epistemológica do paradigma ecológico

Primeiramente, é necessário estabelecer algumas considerações acerca do conceito de *soundscape* de Truax. Citamos, assim, o autor:

"An environment of sound [...] with emphasis on the way it is perceived and understood by the individual, or by a society. [...] The term may refer to actual environments, or to abstract constructions such as musical compositions and tape montages, particularly when considered as an artificial environment."²⁴

Esta definição recupera o essencial do conceito schaferiano, mas acresce em conteúdo ao desvelar a importância do fenómeno perceptivo da audição, como se depreende dos diagramas acima apresentados, que ilustram o som como mediador da relação entre o Homem e o ambiente acústico. Por conseguinte, a presente definição refere-se a uma teoria de comunicação acústica, que está correlacionada com um ponto de vista argumentativo antropocêntrico, ao invés de uma abordagem mais holística, como a que é sugerida pela disciplina de *soundscape ecology*²⁵. Em concordância com os conceitos referidos de *soundscape*, Truax postulou princípios relativos

24. Truax, B. (1999).

25. A soundscape ecology categorizou, de uma forma distinta da ecologia acústica, os elementos constituintes da paisagem sonora, dispondo-os do seguinte modo: os sons das formas de vida biológica são denominados de biofonia (sons produzidos por todos os organismos num determinado local); os sons do ambiente geográfico como geofonia (do clima, das características da paisagem geofísica) e os sons produzidos por humanos são designados de antropofonia e, finalmente, se considerados na sua expressão negativa como ruído, são designados de ruído antropogénico, seja originário de atividades humanas ou maquinarias artificiais variegadas. Quanto ao âmbito académico desta disciplina apresentamos uma citação pertinente: "The study of sound in landscapes is based on an understanding of how sound, from various sources — biological, geophysical and anthropogenic — can be used to understand coupled natural-human dynamics across different spatial and temporal scales. [...] We argue that soundscape ecology differs from the humanities driven focus of acoustic ecology although soundscape ecology will likely need its rich vocabulary and conservation ethic." Pijanowski, B. C., Farina, A., Gage, S. H., Dumyahn, S. L. & Krause, B. L., (2011). What is soundscape ecology? An introduction and overview of an emerging new science. Landscape Ecology - Special Issue: Soundscape Ecology 26/9, p.1.

à produção e identificação das peças de *soundscape composition*. Em geral, estes princípios têm por base a noção de contexto ambiental, ou seja, a ideia de que uma *soundscape composition* tem que apresentar uma disposição perceptualmente evidente – não abstracta – de aspectos fundamentais das paisagens sonoras, tal como a ecologia acústica os concebe, e citamos:

"[...] the principles of the soundscape composition are: (a) listener recognizability of the source material is maintained, even if it subsequently undergoes transformation; (b) the listener's knowledge of the environmental and psychological context is invoked and encouraged to complete the network of meanings ascribed to the music; (c) the composer's knowledge of the environmental and psychological context of the soundscape material is allowed to influence the shape of the composition at every level, and ultimately the composition is inseparable from some or all of those aspects or reality; and ideally, (d) the work enhances our understanding of the world and its influence carries over into everyday perceptual habits."²⁶

Num artigo que versa sobre técnicas de composição de paisagens sonoras, publicado na revista *Organised Sound*²⁷, Truax sublinha que uma *soundscape composition* não pode ser resultado da mera organização de sons advenientes de gravações de campo, porque uma disposição arbitrária de diversos sons ambientais não diz respeito a nenhuma percepção de contexto, nem tampouco, uma tal peça, poderá deter uma sintaxe coerente. Truax refere ainda outra problemática, ao revelar que as tecnologias de processamento digital podem desfigurar dramaticamente a estrutura e a morfologia dos sons e das composições, tornando-as, eventualmente, abstractas, por outras palavras, sem referências exteriores que permitam invocar contextos ambientais (situação indesejada, pois compromete os intentos primevos da *soundscape composition*). Em todo o caso, Truax afirma que as peças de *soundscape composition* estão localizadas algures num *continuum* entre os antípodas das abordagens macro composicionais de *found sound* e *abstracted sound*.

^{26.} Truax, B. (2001), p.240.

^{27.} Truax, B. (2002). Genres and techniques of soundscape composition as developed at Simon Fraser University. Organised Sound, 7(1), 5–14.

Parece-nos agora ser oportuno proceder a uma distinção entre paisagens sonoras, como objectos de estudo (enquadradas em determinados campos epistemológicos), e a composição de paisagens sonoras, como prática musical esteticamente autodeterminada, para lograrmos a possibilidade de empreender uma análise que permita apurar o estatuto destas peças. Consequentemente, proporemos algumas objecções em relação às determinações apresentadas. Em primeiro lugar, o conceito de soundscape deriva dos intentos do World Soundscape Project, os quais foram delineados com o propósito de análise e compreensão das estruturas, elementos e dinâmicas funcionais da paisagem sonora. O escopo teórico-analítico do World Soundscape Project visa compreender a relação complexa que o Homem estabelece com o ambiente sonoro, permitindo assim definir linhas de acção que possam contribuir para a resolução dos principais problemas do ambiente acústico. Este posicionamento é válido, mas corresponde, somente, a uma abordagem epistemológica, entre múltiplas possíveis, da paisagem sonora. O propósito de promover o reconhecimento das fontes sonoras, dos contextos do material gravado e composto, determinando que apenas as composições de paisagens sonoras que representam elementos e funcionalismos do ambiente acústico são dignas de tal definição, representa uma atitude discriminatória em relação a outras potencialidades composicionais. Destarte, argumentamos que os critérios referidos estão envoltos num certo "purismo ambiental", pois observam a missão da ecologia acústica e, somente, nesse enquadramento se justificam. Como já apontámos, um dos objectivos cruciais das soundscape compositions é o de que garantam que o ouvinte adquira uma compreensão mais profunda do ambiente sónico, ao viabilizarem transformações nos hábitos perceptivos, contribuindo para desencadear uma acuidade renovada - uma escuta analítica - assumindo-se como propulsionadoras da reintegração do Homem no ambiente sonoro. Não cremos que, para alcançar este efeito, seja necessário circunscrever a composição de paisagens sonoras ao presente ideário, pois tal não reflecte nada além de propósitos ecológicos que, a despeito da sua urgência e validade actuais, não dizem directamente respeito aos campos da estética e da criação artística. Acresce ainda que a intenção de segregação de certos sons, ou a preservação e

incentivo de outros (patente na oposição conceptual existente entre LO-FI e HI-FI *soundscapes*), resulta numa atitude judicativa imprópria, em virtude da discriminação estética que impõe.

A paisagem sonora como meta-soundscape

Na sua primeira noção de paisagem sonora²⁸, Schafer introduz um elemento de subjectividade de considerável relevância, ao postular que a paisagem sonora corresponde também a qualquer parte do ambiente sonoro que percepcionamos, no lugar específico em que nos encontramos. A posição espacial do ouvinte é, por conseguinte, sobrelevada como elemento funcional dinamizador da ideia de paisagem sonora. A omnipresença do som na paisagem sonora, considerada na sua variedade tipológica e na diversidade das modalidades perceptivas que com ela estabelecemos, corresponde a uma potencial miríade de escalas e configurações espáciotemporais.

Em The Tuning of the World, ao inventariar a diversidade dos sons e soundscapes,²⁹ Schafer elenca paisagens sonoras domésticas (cozinha, wc, quartos, etc.), corroborando assim a nossa interpretação das potencialidades configurativas da soundscape. Ora, a possibilidade de segregar partes do ambiente acústico e considera-las, ainda assim, como paisagens sonoras, permite-nos asseverar que existem pequenos eventos sonoros e, porque não, paisagens sonoras, que são acessíveis apenas mediante o auxílio da mediação tecnológica e sua respectiva magnificação. O facto de, a priori, ignorarmos esses ambientes sónicos, em virtude das especificidades da nossa audição, não os torna inexistentes, pois eles são, efectivamente, parte integrante da paisagem sonora. Falamos, por exemplo, dos sons subaquáticos que são audíveis quando gravados por hidrofones, assim como, dos sons do interior da terra que são apenas perceptíveis se captados por geofones. Em ambos os exemplos, trata-se do uso de tecnologias de gravação ao serviço da expansão das capacidades perceptivas do Homem, ao traduzirem o fenómeno vibratório do som de um meio que nos é estranho, e em relação ao qual a audição é incapaz de dar resposta perceptiva adequada, para o meio

^{28.} Schafer, R. M. (1970), p.4.

^{29.} Schafer, R. M. (1994), p.142.

natural da nossa escuta: o ar. Não percepcionarmos estes sons "de um modo apropriado", não nos obriga a descartá-los, desconsiderando-os em práticas composicionais de paisagens sonoras. Usando microfones específicos (*shotgun* mics³0 e mics de contacto³1) podem magnificar-se sons de tal modo, que podemos escutar sons de baixíssima amplitude (e.g. passos de formigas). Quando reproduzidos, estes sons podem surpreender os potenciais ouvintes e gerar perplexidade, uma vez que estão fora da nossa experiência perceptiva auditiva habitual. Pela sua natureza espectromorfológica, estes sons não suscitam quaisquer associações psicológicas apriorísticas com a paisagem sonora, não invocando qualquer noção de contexto. Não obstante, insistimos, é razoável afirmar que não fará sentido desconsiderar estes sons como material para a composição de paisagens sonoras.

Em termos composicionais, a soundscape é absolutamente reconfigurável, de acordo com a variabilidade de foco e com os intuitos contingentes do compositor. Podemos, deste modo, referir-nos a diferentes abordagens em termos de escala, como: perspectivas amplas ou estreitas de paisagem sonora, i.e., macro ou micro paisagens sonoras. As práticas de soundscape composition podem explorar quaisquer aspectos e elementos do ambiente sónico, sejam estes advenientes de uma ou mais tipologias sonoras, dentre a diversidade existente da biofonia, geofonia e antropofonia. Consequentemente, e na presente perspectiva, o limite da reconfiguração da paisagem sonora em termos composicionais não deve ser guiado por nenhuma outra determinação, a não ser pelas que brotam da criatividade e decisões estéticas compositor. Assim sendo, ao compor peças de soundscape composition, não é necessário atermo-nos à ideia de verosimilhança, patente na questão da coerência espacío-temporal da soundscape, que o discurso da ecologia acústica sugere como basilar. Todavia, não afirmamos que achamos dispensável a existência de um nível de reconhecimento de fontes sonoras ou contextos ambientais, dado que a articulação entre o ambiente

acústico real e o ambiente acústico composto é, precisamente, um dos critérios fundamentais da composição de paisagens sonoras. Referimonos, concretamente, ao intento de comunicação patente nas abordagens da ecologia e comunicação acústicas, que pugna, em geral, por uma abordagem mimética de aspectos da paisagem sonora, como se uma das funções das peças de soundscape composition fosse a de elaborar reconstituições da paisagem, como que criando "postais sónico-ecológicos", que lograssem comunicar determinadas informações. Considerada enquanto composição musical, a paisagem sonora torna-se uma representação artística e, por deter esse estatuto ontológico, inclui-se no domínio estético, pois reúne condições para ser perspectivada como uma obra de arte. Embora este tipo de representação se baseei em determinados aspectos da realidade fenoménica, a mediação tecnológica que sofre (os processos de gravação, operações de mistura, processamento e difusão por meio de altifalantes), torna-a necessariamente uma imago³² e, obviamente, jamais a realidade retratada. Posto isto, se a paisagem sonora detém o estatuto de uma imagem - de uma re-presentificação - e se a sua composição se norteia pela identificação do contexto, pretendendo evidenciar, de modo mais ou menos extensivo, interrelações dos seus elementos constitutivos, encontramo-nos na presença de um propósito de natureza mimética³³. À medida que nos libertamos da conformidade total com a ideia de contexto, a força da figuração mimética diminui drasticamente, em direcção à conquista de um espaço plenipotente que permite trabalhar quaisquer aspectos da experiência da paisagem sonora, que esteticamente consideremos cativantes. Se neutralizarmos pontos de vista epistemológicos de natureza social, cultural, ecológica, antropológica, etc., poderemos contemplar um continuum sonoro que não conhece barreiras: o campo da experiência estética.

Em síntese, o nosso ponto de vista é o de que se considerarmos a paisagem sonora através de um prisma estético³⁴, em que não subsista

^{30.} Microfones altamente direccionais que cancelam de modo bastante eficaz os sons laterais, os *off axis sounds*, que conseguem preconizar um foco sónico espacialmente delimitado.

^{31.} Tratam-se de microfones (piezoeléctricos) que operam por um princípio de transdução das vibrações acústicas por contacto com objectos ou superfícies, e não pelo ar.

^{32.} Imago, o termo do Latim de onde derivou a palavra imagem.

^{33.} Acerca da ideia de *mimesis* / mimético, cf. Emmerson, S. (1986). *The Relation of Language to Materials*. In Simon Emmerson (Ed.) *The Language of Electroacoustic Music*. London: The Macmillan Press Ltd, p.17.

^{34.} Abordámos a questão estética, em mais profundidade, num artigo em que operámos um recentramento da problemática da *soundscape* à luz das ideias de alguns

qualquer interesse ou utilitarismo funcional em relação ao objecto de contemplação - e em directa antítese com a implementação do modelo de communication exchange, de Truax - ficamos livres para (re)compor a soundscape. Concluindo, as soundscape compositions, ontologicamente consideradas, são simulacros, visto corresponderem a representações artísticas tecnologicamente mediadas de perspectivas parciais do ambiente sonoro. Consequentemente, mesmo as soundscape compositions que se constituam como composições de paisagens sonoras realistas (mimético-ambientais), detêm o estatuto de meta-paisagens sonoras. As peças de soundscape composition são meta-soundscapes por dois motivos principais:

Devido ao seu estatuto ontológico – todo som que é gravado, misturado, equalizado, processado e reproduzido é já um *meta-som*, pois o seu estatuto é o de uma reprodução / re-presentificação que corresponde aos limites e especificações da mediação tecnológica, a qual, como é consabido, não é neutra. Acresce que o acto da gravação, considerado em si mesmo, constitui uma segregação, uma cisão *esquizofónica* empreendida por um conjunto decisões subjectivas, que a mais não correspondem do que a uma atomização sónica duma determinada perspectiva da paisagem sonora.

Em virtude das intenções, práticas e possibilidades composicionais – as peças de *soundscape composition* baseiam-se em gravações de campo, mas o processo composicional pode implicar um afastamento dos domínios do real / actual, para o espaço potencial aural / virtual da composição, espaço que não pode forçosamente ser outro do que o da abstracção, ou seja, o espaço virtual da criatividade artística, onde os limites e funcionalismos da paisagem sonora natural não operam. É, precisamente, por meio de uma mediação criativa entre os planos referencial e não referencial, exercida subjectivamente pela imaginação, inspiração e técnicas do compositor, que uma *soundscape composition* pode ser composta, não somente como uma mera paisagem sonora mimética, mas como uma *meta-paisagem sonora*.

dos autores fundamentais da Filosofia da Paisagem. Para mais informação cf: Pinto, J. C. (2013). Soundscape Composition as a Genre of Electroacoustic Music – an analysis on the origins, goals and constraints of the soundscape composition concept / praxis. *Proceedings of the Symposium on Acoustic Ecology 2013*, University of Kent, Medway, Kent, England, UK, 1-14.

Soundscape Composition: abordagens composicionais

Compreendemos por abordagens composicionais enquadramentos descritivos de práticas artísticas que se relacionam com o conceito de *soundscape composition*. Apresentaremos, pois, abordagens que serão consubstanciadas por exemplos de trabalhos que se inscrevem na temática em discussão. Em termos gerais, podemos distinguir três abordagens fundamentais:³⁵ a dos compositores ecológicos, a dos compositores de música electroacústica, e, por fim, a dos artistas sonoros e intermedia.

Compositores ecológicos (field recordings oriented soundscape composition)

A prática dos compositores ecológicos traduz-se, sumariamente, numa abordagem purista de cariz ambiental, acompanhada por um intento mimético de representação da paisagem sonora, alinhado pelos princípios da ecologia acústica (da soundscape ecology, etc.). Esta tipologia de soundscape composition detém um perfil estrutural semelhante ao das primeiras peças compostas pelo World Soundscape Project. Como já analisámos, trata-se de uma abordagem fonográfica - quasi-documental - em que se empregam, sobretudo, técnicas não destrutivas do sinal áudio registado, tais como: a simples edição, equalização, mistura e compressão temporal. Estas soundscape compositions situam-se, em grande medida, no plano referencial, podendo ser site-specific, e tendendo, não raras vezes, à compreensão da tecnologia como uma mediação transparente. Esta asserção diz respeito a dois aspectos fundamentais: a) a ideia da natureza transparente da tecnologia, i.e., de que esta mediação pode representar adequadamente a paisagem sonora; b) a ideia de observação e não intrusão no meio ambiente, noutras palavras, do ponto de vista da "observação pura". Esta não interacção com o ambiente espelha-se na não introdução de quaisquer sons que denunciem a presença

35. Nenhuma destas abordagens é rígida, pelo que não pretendemos categorizar os compositores num propósito unívoco e estanque. Esta análise procura, antes, sugerir aproximações de tipologias que evidenciam algumas semelhanças identitárias nas práticas e enquadramentos composicionais, quanto ao conceito de *soundscape composition*. No que respeita ao âmbito das abordagens, este enquadra-se, de modo distinto, num contínuo entre o referencial e o não referencial, conforme havíamos anteriormente sublinhado.

do compositor no momento da gravação (e.g.: passos, barulhos de roupa, de handling noise proveniente da manipulação dos materiais da gravação [mics, cabos, tripés, gravadores], etc.), ou de quaisquer outros eventos sonoros que possam constituir-se como ruído indesejado e que condicionem o propósito da representação em causa. O compositor e pesquisador de soundscapes Bernie Krause é um dos expoentes destas abordagens. Em Notes From The Wild - The Nature Recording Expeditions of Bernie Krause, podemos escutar excertos de soundscape compositions, como Amazon Nights, e testemunhar, pelas palavras do autor, a adesão aos propósitos36 supracitados. Da sua vasta produção de soundscape composition, destaca-se a mestria com que reconstitui os ambientes sonoros que regista, quer em termos de coerência espácio-temporal, quer em detalhe sónico da disposição das gravações de campo no espaço acústico - stereo imaging - respeitando a integridade dos elementos biofónicos e geofónicos da paisagem sonora, no seu contexto ambiental. Muitos outros compositores trabalham em consonância com abordagens semelhantes, mas dado que não é nosso propósito debruçarmo-

36. Citamos Krause, quanto ao seu processo composicional, evidenciando como este se encaixa nas técnicas referidas e nos intentos das práticas de soundscape composition do WSP / dos compositores ecológicos: "There are three compositional modes I usually employ with the material. The first is time. Frequently, I try to give an idea of the sounds of the habitat from dawn to dusk. The second choice is space, as in a journey form one place to another. [...] Once the material is digitized, many of the animal voices are separated out and recombined into the ambient mix [...] At the same time careful attention is paid to the integrity of what is being represented. By the time I am ready to compose, I have as many as 200 separate components that will serve as the basis for the composition. Then I carefully map out what sound goes where. [...] After reviewing nearly 200 hours of raw ambient and species-specific material collected [...] the best segments representing dawn, daytime, afternoon, dusk, evening, nighttime and pre-dawn were assembled. [...] It's at this stage that all of the elements are given final, delicate calibration, and transformed into complete expressions of a theme. Care is taken to ensure that the stereo imaging - the way in which each creature is placed in the aural space of the recording - is dramatic, and that insects, birds and mammals appear to move naturally through the aural space. This is the most crucial component of the magic in any natural sound recording without proper imaging sound becomes flat and uninteresting [...] Lastly, a major part of the effort is knowing what creatures are featured, so that their effect can be maximized as part of the composition and an integrity of place maintained." Krause, B. (1996). Notes From The Wild - The Nature Recording Expeditions of Bernie Krause, Ellipsis Arts - Booklet / CD, NYC. pp.84-85. Para audição de excertos de peças deste compositor cf. http://www.wildsanctuary.com.

nos sobre especificidades comparativas entre trabalhos, citamos alguns nomes que se enquadram, de um modo geral, nestas abordagens: Gordon Hempton, Chris Watson, Leah Barclay, David Dunn, Yannick Dauby, Slavek Kwi, Andrea Polli, Jana Winderen, etc.

Compositores de música electroacústica (hybrid soundscape composition)

Os compositores de música electroacústica, herdeiros na sua grande maioria das escolas da música concreta e acusmática, têm demonstrado, ao longo das últimas décadas, um interesse crescente na integração de sons ambientais nas suas composições, facto evidenciado pela crescente produção de obras que contrabalançam mimese e abstracção, questionando as barreiras soerguidas entre *soundscape composition* e música acusmática³⁷. Habitualmente, estes compositores são bastante proficientes na exploração sónica dos materiais, dominando técnicas complexas de processamento de sinal e obtendo resultados musicais inusitados, de grande variedade estética. As abordagens destes compositores são híbridas³⁸, na medida em que dispõem, como paleta sonora composicional, de *objectos sonoros* e de *field recordings*, correspondendo a macro estrutura das peças a uma mediação

37. A música acusmática (termo que deriva da música concreta), tem como modelo operativo a ideia de abstracção das referências originárias e identificativas dos sons captados. Esta tipologia musical procede de modo laboratorial, transformando os sons captados em *objectos sonoros*, cf. Schaeffer, P. (1966), ou seja, em sons que passam a ser considerados e percepcionados em si mesmos, não em virtude do seu carácter semântico originário / causal, mas de acordo com as suas características formais em termos espectromorfológicos (timbre, massa, altura, envelope, etc.). A música acusmática suspende, assim, o elo causal entre fonte sonora e som, desviando-se intencionalmente para o plano fenomenológico da escuta reduzida, i.e., o plano da percepção sonora. Nas palavras de Bayle: "acousmatique (1 – musique) – Situation de pure écoute, sans que l'attention puisse dériver ou se renforcer d'une causalité instrumentale visible ou prévisible." Bayle, F. (1993). Musique Acousmatique Propositions - Positions. Paris, Institut National de l'Audiovisuel / Editions Buchet-Chastel, p.179.

38. A denominação de paisagens sonoras híbridas, que aqui apresentamos, conhece afinidades com as ideias expostas cf. Loufopoulos, A. & Mniestris, A. (2011). Soundscape Models & Compositional Strategies in Acousmatic Music. *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*, Vol. 11 (1), Fall/Winter 2011, 33-36. *Secret Coast* está disponível @ https://soundcloud.com/apostolos-loufopoulos/secret-coast

entre os planos referencial e não referencial, com prevalência para o enfâse e desenvolvimento deste último plano, em termos do leque taxinómico da exploração sónica e de duração dessas mesmas explorações. Diferentemente da abordagem fonográfica de Presque rien n.º1 (1970), de Luc Ferrari, ou da abordagem híbrida, orientada por field recordings reconhecíveis, de Sud, de Jean-Claude Risset³⁹, podemos, actualmente, escutar peças que partem da incorporação de modelos de soundscape para a sua estruturação e composição. Nestes casos não se trata apenas da incorporação casual de certos sons ambientais entre a disposição de sons acusmáticos, mas sim, do estudo e adopção de novas técnicas de análise e composição que se referem ao mundo real, i.e., ao ambiente sonoro. O artigo Soundscape Models & Compositional Strategies in Acousmatic Music, de Apostolos Loufopoulos e Andreas Mniestris, constitui exemplo objectivo do que referimos. Secrete Coast, de Loufopoulos, é uma soundscape composition produzida de acordo com os modelos em causa, e que negoceia de modo equilibrado a referencialidade e a não referencialidade. Os sons da geofonia (principalmente, os aquáticos), da biofonia (sons nocturnos de insectos, cigarras / grilos, voos de pássaros, etc.) e da antropofonia (passos, ruídos de roupa), são organizados de modo fluído, num jogo de gestos e texturas musicais em que realidade e híper-realidade subtilmente se intersectam e fundem, em que as fronteiras entre sonho e realidade são sonicamente diluídas. Outro exemplo a destacar é Portrait V, de Nikos Stavropoulos. Nesta soundscape composition, composta através de field recordings do projecto Rural Viseu 2.040, o compositor atinge um equilíbrio musical, numa abordagem em que os planos referencial e não referencial se alquimizam num terceiro plano narrativo não linear: sons da paisagem sonora são cuidadosamente dispostos ao longo do tempo, justapostos a eventos de

natureza real e acusmática, que se inter-espoletam dinamicamente, nunca desatendendo, em termos composicionais, a uma forma global macro estrutural de paisagem sonora. Nas palavras de Stavropoulos:

"The work moves through real, surreal and abstract representations of the aural landscape using keynote sounds to provide the context of each section and soundmarks to articulate the structural framework [...] Although the sections are inspired by this soundscape taxonomy, the soundscape sound materials are framed by abstract sound objects which are used to direct the action and introduce references beyond the restrictions suggested by this structural idea."

Deixamos uma lista de compositores que produziram peças que se encontram de acordo com as abordagens mencionadas: Barry Truax, Hildegard Westerkamp, Michel Redolfi, Annette Vande Gorne, Denis Smalley, Jonty Harrison, Darren Copland, Natasha Barrett, David Berezan, etc.

Artistas sonoros e intermedia (free-form field recordings oriented soundscape composition)

A diversidade da produção de arte sonora actual é colossal, pelo que seria improfícuo redigir uma análise que procurasse homogeneizar o que constitui uma heterogeneidade de práticas e perspectivas estéticas potencialmente inarticuláveis. Todavia, vamo-nos referir, em particular, a artistas sonoros e intermedia que subsistem fora dos meios académicos, ou que aparentam não ter sido por eles pronunciadamente "formatados", e que por esse motivo assumem, quanto às suas práticas, abordagens mais fluídas e menos ortodoxas. *Grosso modo*, estas abordagens são produto cumulativo de perspectivas heterodoxas, advenientes de um autodidatismo que parece "preocupar-se menos" com a consistência estético-formal e mais com aspectos exploratórios do som / música. Realçamos ainda que, nalguns destes casos, coexiste um caudal de influências estéticas que cruza referências

^{39.} Risset, J-C. (1985). Sud; Dialogues; Inharmonique; Mutations. Paris, France, INA. GRM (CD - 1987).

^{40. &}quot;Viseu Rural 2.0 é um projeto integrado de documentação patrimonial, de criação artística sonora e media e de difusão cultural, cuja primeira edição decorreu em 2015." Disponível em https://www.archive.binauralmedia.org/arquivo-viseu-rural/. *Portrait V*, foi premiada com o 3º lugar no Concurso Internacional de Música Electroacústica e de Arte Sonora co-organizado por Rural Viseu 2.0, em 2016. Disponível @ https://soundcloud.com/binauralmedia/nikos-stavropoulos-portrait-v?in=binauralmedia/sets/sonic-explorations-of-a-rural-archive

^{41.} Stavropoulos, N. (2016). A sinopse a peça encontram-se disponíveis @ https://soundcloud.com/binauralmedia/nikos-stavropoulos-portrait-v?in=binauralmedia/sets/sonic-explorations-of-a-rural-archive

académicas / históricas da música experimental e do som, com campos epistemológicos de natureza diversa (e.g.: arquitectura, sociologia, geografia cultural, antropologia, etc.). Nestas abordagens existe um uso exploratório free-form de gravações de campo, num sentido, parcialmente, analógico ao das práticas da improvisação total, não idiomática⁴². Por conseguinte, as field recordings são usadas como ponto de partida para abordagens livres que, frequentemente, se combinam com outros elementos: voz, vídeo, sintetizadores modulares, sensores, manipulação em tempo real de objectos / instrumentos, mics de contacto, etc.. Com o termo free-form quisemos acentuar o carácter exploratório da livre incorporação de distintos recursos técnicos, assim como, de elementos da paisagem sonora, enfatizando uma ideia basilar de fluxo sónico⁴³, que ganha concrescência numa dinâmica relacional de planos de foco diversos, de diferentes taxonomias sonoras e de escalas espácio-temporais variáveis, reconfiguradas naquilo que se pode denominar como paisagens sonoras surreais⁴⁴. Nestas instanciações

42. cf. Bailey, D. (1993), pp.11-12. Por improvisação total compreende-se uma prática que derivou do Jazz, e que é hoje uma abordagem comum no panorama da música experimental. Sendo herdeira do Free Jazz, esta tipologia de improvisação, denominada amiúde como avant-garde jazz, incorpora a exploração de timbres inusuais (próprios da atonalidade da música contemporânea), recorrendo a secções de instrumentos que não são tocadas para gerar notas (por exemplo: as cordas do piano, preparadas com molas, objectos vários, etc.), à criação de instrumentos não convencionais e à introdução de instrumentos electrónicos, que podem operar processamento - em tempo real - de fontes instrumentais, ou somente gerar sons (síntese) / tocar samples. Quando incorpora instrumentos electrónicos, esta tipologia é comummente designada por EAI - electroacoustic improvisation. Ao contrário da improvisação Jazz mainstream, nestas tipologias de improvisação não existem quaisquer restrições de âmbito formal (harmónico, melódico, rítmico, etc). A improvisação total é caracterizada pela liberdade radical de recursos musicais e pelo uso técnicas instrumentais estendidas, num quadro operativo totalmente distinto da clássica improvisação jazzística modal.

43. Christoph Cox cunhou o conceito de fluxo sónico para se referir a uma ontologia do som que precede todas as expressões sónicas, considerando que: "[...] the concept of sonic flux, that is, the notion of sound as an immemorial material flow to which human expressions contribute but that precedes and exceeds those expressions." Cox, C. (2018). Sonic Flux: Sound, Art and Metaphysics. Chicago: The University of Chicago Press, p.2.

44. Escolhemos o termo surreal para denominar as soundscape compositions que detêm uma estrutura formal não referencial, desconsiderando assim as limitações decorrentes da observância ao princípio da coerência espácio-temporal, e que livremente exploram quaisquer elementos das tipologias da paisagem sonora

criativas, que ganham forma em peças fixas, instalações ou performances, não é evidente um propósito formal idêntico ao da comunicação acústica, ou seja, não se trata de veicular mensagens que determinem ou valorizem aspectos ideais da *soundscape* (LO-FI vs HI-FI). Nestas peças não se segregam sons considerados como ruído indesejado, ou se respeitam, em termos composicionais, estruturas semânticas hierárquicas, ou quaisquer determinações além da livre associação de intentos estéticos do compositor.

O artista sonoro Australiano Eamon Sprod - aka Tarab - define o seu trabalho como *careful arrangements of sonic rubbish: re-contextualised collected sounds*⁴⁵. Sprod cria paisagens sonoras que articulam de modo livre e inusitado *field recordings* ambientais, principalmente de origem urbana, que são decompostas e re-contextualizadas num ambiente sónico imaginário, correspondente uma *meta-soudscape surreal*. Como denota o artista, em causa não está a ideia de documentar um dado ambiente sónico (cf. nota 28), mas sim de partir de um local concreto, para um espaço virtual e *psicogeográfico*. Em *Strata*⁴⁶, Tarab propõe vários planos sonoros – estratos de significação sónica – que se co-influenciam e determinam. As gravações de campo que esculpe incluem tanto sons da paisagem sonora audível, como eventos sonoros obscuros da *soundscape* - via mics de contacto, hidrofones, etc.. Tarab interage, *in loco*, no espaço das captações, através da manipulação de *site-specific found objects*. Eamon entretece, assim, um espaço sónico

(biofonia, geofonia, antropofonia e ruído antropogénico). Uma vez mais, usamos esta designação num sentido semelhante ao de Loufopoulos e Mniestris – surreal - supernatural. As peças de soundscape composition serão tanto mais surreais quanto mais se distanciarem daquilo que Loufopoulos e Mniestris designam como verismiliar (or real-like), e que, na presente análise, temos designado como referencial.

45. "Tarab explores re-contextualised collected sounds and tactile gestures formed into dynamic, psycho-geographical compositions inspired by discarded things, found things, crawling around in the dirt, junk, the ground, rocks, dust [...]". disponível @ https://sonicrubbish.com/TARAB

46. "Rather than attempting to document this location I set out to construct a sound piece from the place itself through my direct interaction with it. [...] Not only through walking, observing and recording the various areas and sounds but also by crawling and scratching around in the dirt; sifting through the piles of discarded objects [...] by burying microphones and dragging them through the dirt and rubble. [...] I have tried to highlight the small hidden details and [...] create a condensed hyper-real version of my many wanderings through this area." Tarab, (2013). Strata, Unfathomless – U18, Bélgica. disponível @ https://unfathomless.bandcamp.com/album/strata. Disponível @ https://unfathomless.bandcamp.com/album/strata

onírico, pleno de detalhes sonoros e de ambiguidades semânticas, que desatende às noções, já abordadas, de verosimilhança e coerência espáciotemporal. A sua abordagem de *soundscape composition* corresponde a uma re-formulação / recontextualização dos elementos da paisagem sonora. Em diálogo directo com estas abordagens, encontra-se o trabalho de artistas sonoros⁴⁷ como: Francisco López, Jeph Jerman, Kevin Wilkinson, Dave Philips, David Velez, Philip Sulidae, Darius Ciuta, Andrea Borghi, etc.

Conclusão

De acordo com John Drever, a *soundscape composition* pode ser vista como uma espécie de acto de turismo sónico, citamos o autor:

"A frequently voiced disparaging criticism of the genre of acousmatic art that has been positioned under the rubric of 'soundscape composition', is that its generation and presentation is an act of 'sonic tourism', where the concert performance is akin to a public showing of personal holiday slides. Or, if not 'sonic tourism', rather 'sonic fetishism', where the artist is seen to attach an irrational reverence over recorded and reproduced sound, and its organisation. And, as a result of these purported predilections, sounds' functioning within such work relies heavily on the environmental contexts from

47. A propósito das abordagens destes, e quejandos, artistas, assinalamos a recente exposição comissariada por Francisco López no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madrid - 14/10/2020 a 11/01/2021 -, intitulada Audiosphere - Sound Experimentation 1980-2020. Esta exposição mapeia o trabalho de 810 artistas, oriundos de 80 países, que se têm dedicado ao longo dos últimos 40 anos à música experimental, especialmente, à de cunho independente, underground, DIY, i.e., de perfil, maioritariamente, não académico. Audiosphere pretende, assim, preencher um hiato histórico-cultural, divulgando e enquadrando esteticamente o trabalho desta comunidade artística que, substancialmente, tem sido ignorado no contexto da arte contemporânea. Alguns artistas sonoros referidos no presente texto, em particular, na secção que analisa as abordagens que classificámos de free-form field recordings oriented SC, integraram o lote de propostas configuradas nesta mostra. O advento desta exposição corrobora objectivamente a nossa argumentação, na medida em que evidência a existência de uma heterodoxia funcional patente nas abordagens de peças que usam field recordings / sons da paisagem sonora como matéria prima composicional basilar. Ao dar voz a uma comunidade artística que subsistia em nichos pouco comunicáveis com a arte instituída, Audiosphere desvela as tendências variegadas actuais da música experimental e da arte sonora, validando práticas artísticas emergentes.

which they were originally extrapolated, making, according to the composer Francisco López, the work a less musical one than it could have been otherwise." 48

Concordamos com este posicionamento argumentativo, na medida em que o respeito escrupuloso dos princípios da soundscape composition pode redundar na composição de paisagens sonoras miméticas, quais "postais sonoros", formalizando-se em figurações sónicas imitativas de determinados aspectos da soundscape. Não reduzimos a soundscape composition a estas representações, pois a existência de distintas abordagens é considerável e multímoda, todavia, não deixamos de reiterar que a ideia de context-based composition implica limitações em termos de recursos musicais e de práticas composicionais. Existem variadas abordagens epistemológicas quanto ao estudo e análise da soundscape. Estas incluem pesquisas no âmbito das ciências humanas e sociais (de cariz etnomusicológico, antropológico, ecológico, etc.), mas tal facto não nos sujeita a quaisquer determinações daí advenientes, no que às práticas de soundscape composition diz respeito. O intento de reintegrar o ouvinte na paisagem sonora, defendido por uma noção de soundscape amplificada por preocupações ecológicas e traduzida em princípios composicionais, não deve obstaculizar potencialidades criativas. O espaço da composição não corresponde ao espaço real / topológico dos eventos sonoros, querer fazer corresponder estas duas dimensões é subalternizar, intencionalmente, uma em relação à outra, desarticulando, em última instância, as especificidades e potencialidades de ambas. As estéticas antitéticas da música acusmática e da soundscape composition estão cada vez mais interligadas, o que significa que as barreiras fixas, outrora instituídas, entre ambos os domínios, estão a diluir-se progressivamente, como bem observa James O'Callaghan: "As time progresses, any bifurcation in these aesthetics becomes increasingly blurred [...]"49.

A libertação do paradigma ecológico e a determinação da noção de *meta-soundscape* permitem um reposicionamento das práticas de

^{48.} Drever, J. L. (2002). Soundscape composition: the convergence of ethnography and acousmatic music. *Organised Sound*, 7(1), p.21.

^{49.} O'Callaghan, J. (2011). Soundscape Elements in the Music of Denis Smalley: negotiating the abstract and the mimetic. *Organised Sound*, 16, 62.

soundscape composition à luz da estética, o que, por seu turno, garante a possibilidade de perscrutar uma panóplia de abordagens distintas, que estão, contudo, intimamente relacionadas com a ideia conceptual de soundscape composition.

O Som na Era dos Media Computacionais: Experiências e Perceções

Nils Meisel, Mariana Seiça, F. Amílcar Cardoso, Pedro Martins

O carácter quotidiano associado à reprodução, manipulação e transmissão de som através de meios tecnológicos tem contribuído para uma nova ideia de som, onde o seu entendimento como artefacto tecnológico se pode sobrepor à noção de um fenómeno físico. A tecnologia digital e os meios computacionais foram responsáveis por criar novas formas de nos relacionarmos com o som, permitindo modos alternativos de perceção e de experiência. Neste capítulo, visitamos os domínios do design de som crítico e da sonificação de dados com o objetivo de explorar e refletir sobre o papel da computação na criação de modos de perceção e de experiência. É sobretudo no domínio da área da arte sonora que encontramos práticas e estudos que discutem e refletem sobre a relação da tecnologia digital e dos meios computacionais com o som, incluindo implicações ao nível percetual. A tecnologia digital teve um papel transformador na arte sonora, sendo responsável pela introdução de novas possibilidades, designadamente em termos de interação, espacialização e processamento de som. Todas estas alterações conferidas pela presença do digital associado a meios computacionais permitiram novas relações

do som com o espaço, tempo, movimento e o corpo. A peça Longplayer (1999), composta e desenvolvida por Jem Finer, constitui um exemplo do contributo de meios computacionais para novas explorações. Partindo de uma gravação de 20 minutos e 20 segundos, um programa desenvolvido em SuperCollider reproduz seis segmentos em simultâneo. A cada dois minutos, a posição desses segmentos é alterada, de forma a que a peça tenha uma duração de 1000 anos sem qualquer repetição de combinações de segmentos. Outros exemplos igualmente ilustrativos são os trabalhos 1-bit Music (2004-2005) e 1-bit Symphony (2010) de Tristan Perich, que se apresentam como composições reproduzidas por um *microchip* em que se usa a menor representação digital possível do áudio: 1 bit. Por outro lado, é indissociável e profunda a relação da tecnologia digital com a gravação, reprodução e edição de som. O software de gravação e edição tornou-se uma ferramenta versátil e acessível, um espaço onde produtores e sound designers trabalham os seus artefactos sonoros, apesar de contextos diferentes de projeto ou trabalho.²Este capítulo apresenta-se como uma reflexão sobre o uso de meios computacionais e o seu impacto na definição de modos alternativos de perceção e de experiência, centrando-se nos domínios do design de som crítico e da sonificação de dados, na relação com a paisagem sonora.

Computação Ubíqua e a Paisagem Sonora Urbana

Estudos têm mostrado que o ruído como "som indesejado", seja regular ou não, tem sido frequentemente associado a uma interrupção de uma ordem social particular, às vezes aterrorizante. Por outro lado, sons rítmicos e/ou intensos possuem uma conotação positiva, com associação a conceitos como força, poder, significado, virilidade, progresso, prosperidade e, por último, mas não menos importante, controlo.³ Nos primórdios da

Revolução Industrial, o ruído provocado pela tecnologia surgia relacionado com uma ideia de progresso e de poder do ser humano face à natureza. Em suma, a era industrial acaba por ser caracterizada por um certo ruído mecânico, estruturas sonoras de padrões rítmicos e de repetição rápida, que tendem a conferir à tecnologia uma conotação de poder. 4 Com o afastamento da indústria para as periferias das cidades, a paisagem sonora urbana foi, progressivamente, dominada pelo automóvel. A democratização do veículo privado foi marcando os ritmos da cidade, criando, ao mesmo tempo, um ruído de fundo permanente. O design de som, quando aplicado ao design de produtos, como é o caso no contexto automóvel, está geralmente limitado à funcionalidade da sonificação de dados. Uma das características mais marcantes da tecnologia mecânica não é necessariamente a sua função, mas sim o seu ruído, que, em vários casos, se tornou cada vez mais um sinal de atraso do que de progresso cultural. O paradigma que associava a mecanização e a força industrial ao desenvolvimento cultural aparenta estar desatualizado.⁵ A repetição mecânica e o ruído são um sinal de imposição porque exigem constante atenção, o seu caráter invasivo é central na nossa perceção auditiva, sendo, portanto responsável pelo "estouro de informação" (ruído) como acumulação de repetição,6 em contraste com a ideia de Weiser e Brown de "tecnologia calma" e/ou "perceção periférica".7

Avanços recentes na área da engenharia apontam para a possibilidade de controlar os níveis de emissão sonora em tecnologias mecânicas, tais como motores de combustão, ventiladores e outras estruturas que, no futuro, poderão ser quase silenciosas. Um dos exemplos mais evidentes é o investimento na construção de veículos híbridos e elétricos, em substituição dos exclusivamente movidos a motores de combustão interna, correspondendo a um apelo político para novos modos de vida mais sustentáveis e ecológicos. Supondo que estruturas silenciosas serão

^{1.} Ikoniadou, E. (2014). *The rhythmic event: Art, media, and the sonic.* Massachusetts: MIT Press.

^{2.} Schulze, H. (2018). *The sonic persona: An anthropology of sound*. New York: Bloomsbury Publishing.

^{3.} Bijsterveld, K. (2017). Mechanical sound: Technology, culture, and public problems of noise in the twentieth century. Massachusetts: MIT Press, p.37.

^{4.} Bijsterveld, K. (2017).

^{5.} Bijsterveld, K. (2017).

^{6.} Attali, J. (1985). *Noise: The political economy of music* (Vol. 16). Manchester: Manchester University Press.

^{7.} Weiser, M. & Brown, J. S. (1996). Designing calm technology. *PowerGrid Journal*, 1 (1), 75–85.

a norma para tecnologias futuras, novas questões estéticas relacionadas com o som irão surgir. Ao silenciar a tecnologia, novos sons terão de ser criados de acordo com a sua função. Por exemplo, os carros elétricos, ao não produzirem barulho, poderão criar situações de perigo. A premissa é que som e interatividade poderão trabalhar em conjunto para vestir e afinar a paisagem sonora. Computação ubíqua, um termo cunhado pelo cientista da computação Mark Weiser, descreve a possibilidade de uma nova relação entre homem e máquina.8 A ideia central é que os computadores podem ser integrados nas nossas atividades quotidianas e estar presentes no espaço envolvente, possibilitando o design de uma tecnologia menos invasiva, mais inteligente e baseada no contexto. Os computadores terão de estar ativamente conectados com o mundo físico, processando e respondendo a um constante fluxo de dados do meio ambiente. Sintonizando-se com as circunstâncias envolventes, este tipo de computação é caracterizada pela interconectividade e troca de informação rápida (tempo real), lidando com informação não linear ou altamente dinâmica que caracteriza as interações físicas do mundo real.9 Pressupondo que a computação ubíqua e o design de estruturas silenciosas podem trabalhar em conjunto para produzir som sensível ao contexto, iremos considerar o motor de um carro (motor de combustão interna) como exemplo. O motor automóvel é exemplo para este caso, pois, na sua essência, a estrutura mecânica não tem sofrido grandes alterações desde a sua invenção, sendo amplamente usada na nossa sociedade e inevitavelmente associada à paisagem sonora urbana. 10 A sua função não está apenas associada à mobilidade como símbolo da sociedade moderna, mas também como uma combinação de química (combustão) e mestria mecânica.

Um motor é definido como: "uma máquina com partes móveis que converte força em movimento." Da interação dos seus diferentes

elementos, que constituem a sua estrutura mecânica, irradiam variados sons de natureza rítmica e repetitiva. A totalidade desses sons proporciona a informação auditiva do motor que nós associamos ao som de um carro. O som emitido pelo motor do automóvel surge, pois, como um mero suplemento do movimento funcional. Pode afirmar-se que o ruído mecânico é um som tecnológico que está fora de controlo. Mesmo quando o som é medido/considerado durante o design da estrutura física, este:

- a) Não é considerado uma qualidade independente e dinâmica, mas sim uma parte integral do movimento mecânico, que só pode ser criado com qualidade sonoras fixas e descritas como "qualidade sonora" no design de produtos. Neste sentido, o som é "escravo" do movimento mecânico das componentes estruturais;
- b) É criado independentemente e anexado à estrutura física e não tem qualquer colaboração com o processo interno dos movimentos mecânicos. Os sons estão pré-estabelecidos e pré-gravados (imposição). Embora o som não esteja subjugado ao movimento mecânico da estrutura física (ruído), está condicionado pelas situações que provocam a sua reprodução. Um exemplo é a sonificação da distância para auxílio no estacionamento.

Uma alternativa seria o uso da computação para fazer a ligação entre movimento mecânico e design de som. O computador analisa as diferentes partes móveis da estrutura silenciosa e os dados recolhidos são redirecionados para criar sons. Os parâmetros sonoros são, desta forma, ajustados em contexto. Neste sentido, descrevemos a experiência de um projeto de design de som criativo, realizado em 2011: *Transient: a critical approach to sound design*¹². O projeto propõe o uso de um design de som crítico, com o propósito de provocar uma nova relação com a tecnologia/produto e levantar questões acerca da interação homem-máquina. Para tal, foi desenvolvido um *software* que permitia comunicar em tempo real com dados emitidos pelo *On-Board Diagnostic*¹³ do automóvel, gerando e acionando sons. O sistema eletrónico que constitui o *On-Board Diagnostic*,

^{8.} Weiser, M. (1993). Some computer science issues in ubiquitous computing. *Communications of the ACM*, 36 (7), 75–84.

^{9.} Krumm, J. (2018). Ubiquitous computing fundamentals. Boca Raton: CRC Press.

^{10.} Schafer, R. M. (1993). The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world. New York: Simon and Schuster.

^{11.} The new oxford dictionary of english. (2010). Oxford University Press.

^{12.} Meisel, N. (2011). *Transient: a critical approach to sound design* (Unpublished master's thesis). Universidade de Edimburgo.

^{13.} OBD - Do inglês On-Board Diagnostic, que designa um sistema de autodiagnóstico disponível na maioria dos veículos automóveis que circulam atualmente.

poderá ser entendido metaforicamente como o sistema nervoso do carro, visto que permite uma análise imediata das suas componentes. Ao aceder ao código de origem desse sistema, estamos a tocar na essência, nas "entranhas" da eletrónica automóvel. Neste projeto, procura-se subverter as funções predefinidas do carro, atribuindo-lhes uma dimensão parafuncional. Os sons criados exageram ou amplificam sons urbanos. Quando o carro reduz a velocidade até estar parado ou quando um semáforo indica vermelho, os sons tomam uma forma orgânica. Assim que o veículo acelera, estes tornam-se minimalistas e mais frequentes entre si, construindo uma narrativa para-funcional e apontando metaforicamente para uma mudança do orgânico para o sintético. O resultado é uma experiência sonora de viagem automóvel que poderá contribuir para formar uma posição crítica relativamente à ideologia do design de produto que, frequentemente, está limitada à sua funcionalidade. Sugerem-se assim novas formas de explorar a experiência estética, evocando uma dimensão poética e subjetiva e usando a "transmediação eletrónica" como método de design. A premissa central é utilizar sistemas digitais, já presentes em produtos de consumo, e subverter a sua programação fixa para fins criativos. A ideia não é enobrecer a experiência utilizador-automóvel como uma forma de entretenimento, mas sim suscitar uma reflexão crítica e filosófica sobre o carro em si mesmo e sobre o seu significado no mundo moderno, abraçando o conceito de tecnologia como parte inerente das nossas sociedades e não apenas como um meio para atingir determinados fins. O designer de som liberta-se, assim, das imposições do funcionalismo, expandindo a sua ação criativa e moldando a experiência estética do objeto com o qual interagimos.

Uma outra dimensão associada ao automóvel é a sua relação com o conceito de viagem como narrativa no tempo, sendo este o indicador do momento de transição entre dois pontos no espaço. No nosso quotidiano acelerado, a experiência de viagem tem vindo a ser encurtada e gradualmente substituída pelo imediato, perdendo o seu significado metafórico e tornando-se estéril na sua dimensão poética. A qualidade da tecnologia contemporânea mede-se pela imediatez. O passageiro moderno não está envolvido na viagem per se como uma forma de ganhar conhecimento, como

14. Virilio, P. (1997). Open sky (Vol. 35). London: Verso.

apontado nas metáforas de viagem nos estudos de Hunt, 15 mas antes foca-se no momento de chegada como objetivo principal; a natureza do imediato. O envolvimento e a compreensão requerem tempo e comprometimento, descobrir camadas de entendimento mais profundas não é algo que possa ser forçado sequer por meio da tecnologia. 16 O flaneur é exemplo de uma crítica incorporada da vida moderna urbana, enquanto o cidadão se apressa para cumprir funções, o flaneur faz exatamente o oposto, ele/ela aproveita o momento de transição da viagem e aceita/procura o imprevisível como extensão da experiência, envolvendo-se ativamente com cada situação no espaço-tempo.¹⁷ Os trajetos que faz não são predefinidos ou condicionados pela utilidade, mas são antes um exercício diletante de vivenciar a cidade. Silenciar estruturas e processar os seus parâmetros mecânicos em linguagem computacional poderá ser a base para o novo design de som sensível ao contexto. Movimentos mecânicos de motores poderiam ser monitorizados em tempo real e processados de acordo com a sua localização espacial. Estruturas sonoras poderiam ajustar-se dinamicamente ao espaço urbano de acordo com a hora do dia ou com zonas definidas como centro da cidade, área residencial, auto estrada, etc. Comunidade locais poderiam definir a sua própria paisagem sonora. O ruído mecânico deixaria de existir como imposição, incorporando as circunstâncias do mundo real ao sintonizar-se com o espaço.

Sonificação: a ciência da transmissão sonora de dados

A transformação da paisagem sonora urbana e a subversão estética e criativa do avanço tecnológico evidenciam o potencial do uso do digital sobre o produto sonoro. O exemplo referido na secção anterior sobre como os movimentos mecânicos de motores podem ser traduzidos para estruturas sonoras conduz-nos inevitavelmente a uma das áreas de investigação científica, denominada *Auditory Display*, que explora a transformação de

^{15.} Hunt, C. (1976). Travel metaphors and the problem of knowledge. *Modern Language Studies*, 44–47.

^{16.} Heidegger, M. (2018). Sein und zeit 1927. Frankfurt: Verlag Vittorio Klostermann.

^{17.} Benjamin, W. & Dias, A. (1975). *A modernidade e os modernos* (Vol. 41). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

informação complexa em som e o uso do sistema auditivo humano como a "interface primária para comunicar"¹⁸. A sonificação, sobre a qual nos queremos debruçar no restante capítulo, surge como um subdomínio dos *Auditory Displays*, definido por Kramer et al. ¹⁹ como o "uso de áudio não falado para transmitir informação", transformando relações entre os dados em relações percetíveis num sinal acústico de forma a facilitar a comunicação e a interpretação. Uma definição mais detalhada do campo científico caracteriza um artefacto sonoro como sendo uma "sonificação" se cumprir os seguintes pontos²⁰:

- 1. O som refletir propriedades ou relações objetivas dos dados;
- 2. A transformação ser sistemática, ou seja, através de uma definição precisa de como os dados causam alterações sonoras;
- 3. Ser reproduzível: fornecidos os mesmos dados e interações idênticas (ou estímulos), o resultado tem de ser estruturalmente idêntico;
 - 4. O sistema poder ser usado com outros dados de forma intencional.

É claro o foco na funcionalidade como propósito sonoro nesta designação, com a intenção máxima de reprodução exata e rigorosa dos dados recolhidos que expressem as relações objetivas entre eles. Torna-se objetivo de investigação a criação de um processo sistemático, uma metodologia clara e definida, cujo resultado estrutural seja único, universal e expansível a outros conjuntos de dados. Foi assim definido o espaço de trabalho e investigação sonora que caracteriza a área desde 1992, ano do nascimento da *International Community of Auditory Display* (ICAD). Gregory Kramer aparece como uma figura fundadora do campo da Sonificação, como o autor da definição oficial da área²¹ e um dos fundadores da *International Community of Auditory Display*. Os autores

descrevem alguns exemplos iniciais do conceito do uso do som como via comunicacional que derivam dos inícios do século XX, como o contador de Geiger, emissor de um sinal sonoro ao detetar níveis de radiação. É uma ferramenta exemplificativa dos primórdios da sonificação, ao alertar para o nível e exposição ao perigo invisível ao olho humano através de avisos sonoros. A partir do último quarto do século XX, o som tem sido cientificamente estudado, provado e aprovado como uma ferramenta de representação de dados nas mais variadas áreas. Dados de cariz científico são um exemplo com aplicações bem-sucedidas, onde a complexidade subjacente dos dados é traduzida para variáveis sonoras que facilitem a sua interpretação. Exemplos abarcam: 1. o uso de sismogramas²²; 2. dados climáticos²³, com o exemplo da Climate Symphony Martin Quinn, que utiliza dados da composição química de lençóis de gelo na Gronelândia, revelando a história climática sofrida pelos mesmos nos últimos 110.000 anos através de uma composição sonora; 3. oceanografia²⁴, com o conteúdo espectral dos movimentos das ondas extraídos das bóias oceânicas traduzidos para um espectro sonoro; 4. astronomia²⁵, com o exemplo do trabalho de Vicinanza e o seu Voyager 1 & 2 Spacecraft Duet, uma sonificação dos dados recolhidos das duas sondas da NASA ao longo de 37 anos de exploração espacial; 5. biologia, com o exemplo da instalação musical Living Symphonies²⁶, onde são sonificados quatro ecossistemas florestais em Inglaterra, traduzindo a flora e a fauna existentes em cada local para um modelo sonoro que reflete a movimentação, os comportamentos e o padrão diário de cada elemento da

^{18.} Hermann, T., Hunt, A. & Neuhoff, J. G. (2011). *The sonification handbook*. Berlin: Logos Verlag.

^{19.} Kramer, G., Walker, B., Bonebright, T., Cook, P., Flowers, J. H., Miner, N. & Neuhoff, J. (2010). *Sonification Report: Status of the Field and Research Agenda* (2010). Faculty Publications, Department of Psychology. 444

^{20.} Hermann, T. (2008). Taxonomy and definitions for sonification and auditory display. International Community for Auditory Display.

^{21.} Kramer, G., Walker, B., Bonebright, T., Cook, P., Flowers, J. H., Miner, N. & Neuhoff, J. (2010).

^{22.} Hayward C (1994). Listening to the Earth Sing. In G. Kramer (Ed.)(1994). Auditory Display: Sonification, Audification and Auditory Interfaces. SFI Studies in the Sciences of Complexity, Proceedings Volume XVIII. Addison Wesley, Reading, Mass., 369-404

^{23.} Quinn, M. (2001). Research set to music: The climate symphony and other sonifications of ice core, radar, dna, seismic and solar wind data. In *Proceedings of the 2001 International Conference on Auditory Display.* Georgia Tech Library

^{24.} Sturm, B. L. (2002). Surf music: Sonification of ocean buoy spectral data. In *Proceedings of the 2002 International Conference on Auditory Display.* Georgia Tech Library

^{25.} Vicinanza, D. (2014). *Voyager 1 & 2 spacecraft duet.* Retrieved from http://www.geant.net/MediaCentreEvents/news/Pages/ The-sound-of-space-discovery.aspx

^{26.} Bulley, J. & Jones, D. (2014). *Living symphonies*. Retrieved from http://www.livingsymphonies.com/

vida selvagem. A estes foram adicionadas variáveis que traduzem condições climatéricas (temperatura, humidade, vento) que afetam as espécies que aparecem com maior predominância, criando assim uma sinfonia em constante mudança que traduz a rede de interações destes ecossistemas; 6. medicina, cujas traduções em formas sonoras podem ser extremamente benéficas para a compreensão de padrões de doenças e tratamentos, como os EEGs²⁷, ECGs²⁸ e outros²⁹. Especificamente, o uso da sonificação para portadores de deficiências visuais³⁰ é também uma subárea de investigação vasta na procura de formas sonoras de comunicação quando as visuais estão inacessíveis.

A vastidão no conjunto de dados possíveis de sonificar conduzemnos a uma série de exemplos que utilizam dados ligados ao quotidiano da sociedade e à movimentação das pessoas no decorrer do seu dia. *Quotidian Record*, de Brian House³¹, é uma criação sonora de 2012 que traduz o diaa-dia geográfico do autor durante um ano inteiro. Cada local visitado é mapeado harmonicamente, com o objetivo de criar uma peça tonal, traduzindo informação não só geográfica do local (latitude e longitude), como da vivência e tempo passado em cada um. *Two Trains*, de Brian Foo³²,

27. Foo, B. (2016). Rhapsody in grey – using brain wave data to convert a seizure to song. Retrieved from https://datadrivendj.com/tracks/brain/; Hermann, T., Meinicke, P., Bekel, H., Ritter, H., Müller, H. M. & Weiss, S. (2002). Sonification for eeg data analysis. In *Proceedings of the 2002 International Conference on Auditory Display*. Georgia Tech Library; Wu, D. (2018). Hearing the sound in the brain: Influences of different eeg references. *Frontiers in neuroscience*, 12, 148.

28. Blanco, A. L., Grautoff, S. & Hermann, T. (2018). Cardiosounds: A portable system to sonify ecg rhythm disturbances in real-time. In *Proceedings of the 2018 International Conference on Auditory Display*. Georgia Tech Library.

29. Barrass, S., Whitelaw, M. & Bailes, F. (2006). Listening to the mind listening: An analysis of sonification reviews, designs and correspondences. *Leonardo Music Journal*, 13–19.; MacDonald, D., Windeyer, R., Natarajan, T., Coppin, P. & Steinman, D. (n.d.). Data-driven sonification of cfd aneurysm models. In 8th world congress of biomechanics.

30. Barrass, S. & Kramer, G. (1999). Using sonification. *Multimedia systems*, 7 (1), 23–31; Lahav, O., Chagab, N. & Talis, V. (2016). Use of a sonification system for science learning by people who are blind. Journal of Assistive Technologies.

31. House, B. (2012). *Quotidian record*. Retrieved from https://brianhouse.net/works/quotidian_record/

32. Foo, B. (2015). Two trains - sonification of income inequality on the nyc subway.

é uma composição multimodal que retrata uma viagem no metropolitano de Nova Iorque, passando por três subúrbios: Brooklyn, Manhattan e Bronx. A composição é composta por segmentos equivalentes às 49 estações de metro percorridas neste caminho, onde são tocados 3 a 30 instrumentos cuja dinâmica, tipo e quantidade correspondem à média do rendimento do agregado familiar da zona respectiva. As redes sociais e os dados gerados pela presença online de cada utilizador são também uma fonte vasta e inesgotável de informação, que fornece uma visão sociológica interessante sobre a comunicação atual para ser traduzida em artefactos sonoros. O trabalho Listen to Wikipedia, desenvolvido em 2013 pelos designers Stephen LaPorte e Mahmoud Hashemi, caracteriza-se por uma sonificação multimodal das edições de páginas e artigos da Wikipédia em tempo-real33. Ações como a adição e eliminação de artigos são sonificados através do som de sinos e dedilhar de cordas, com a frequência das notas a representarem a extensão dos artigos. O Twitter é também uma fonte de dados frequentemente usada, com exemplos de trabalhos como o #tweetscapes, uma sonificação em tempo-real de tweets alemães³⁴, distinguindo os tweets, respostas, tweets com hashtags e tendências através do impacto da nota, panning, reverberação, delay e samples utilizadas, ou uma sonificação musical de emoções extraídas de tweets, desenvolvida por Seiça, Lopes, Martins e Cardoso³⁵, baseada nas oito emoções propostas por Plutchik³⁶.

Retrieved from https://datadrivendj.com/tracks/subway/

33. LaPorte, S., & Hashemi, M. (2013). *Listen to wikipedia*. Retrieved from http://listen.hatnote.com/

34. Hermann, T., Nehls, A. V., Eitel, F., Barri, T., & Gammel, M. (2012). Tweetscapes-real-time sonification of twitter data streams for radio broadcasting. In *Proceedings of the 2012 International Conference on Auditory Display*. Georgia Tech Library.

35. Seiça, M., Lopes, R. B., Martins, P., & Cardoso, F. A. (2018). Sonifying twitter's emotions through music. In M. Aramaki, M. E. P. Davies, R. Kronland-Martins & S. Ystad (Eds.), *Music technology with swing* (pp.586–608). Cham: Springer International Publishing.

36. Plutchik, R. (2001). The nature of emotions: Human emotions have deep evolutionary roots, a fact that may explain their complexity and provide tools for clinical practice. *American Scientist*, 89 (4), 344-350.

Funcional vs Estético

Aos olhos do designer sonoro, surge a pergunta: onde se insere a exploração estética e criativa? Será possível uma integração deste lado funcional e comunicacional de dados complexos com uma estrutura estética de exploração sonora?

Para além do desenvolvimento de ferramentas de sonificação para mapeamento sonoro, uma das três componentes de investigação na área proposta por Kramer et al.37, a dimensão percetual e cognitiva do artefacto sonoro é crucial na capacidade de análise sonora e extração de informação pretendida por uma sonificação. Esta segunda componente liga-se intimamente à terceira, focada no design da própria sonificação centrada no utilizador e no efeito do mesmo para o ouvinte; "Os auditory displays são uma atividade de percetualização"38, em que este processo de transformação de dados para uma composição auditiva que alcance o ouvinte é torná-lo "percetível a aspectos humanos". Esta habilidade humana de assimilação do objeto sonoro através de ouvir torna-se uma atividade de escuta, em que escutar é uma "procura por informação dentro e dela própria"39, ascendendo da atividade inconsciente e natural de ouvir para uma atividade de escuta ativa e consciente do ambiente acústico circundante. A experiência acusmática, da qual não conhecemos a origem, traz uma liberdade à imaginação que reforça a perceção sonora e os elementos constituintes⁴⁰. A perceção acústica de um *auditory display* é influenciada pelas propriedades sonoras, como se relacionam com sons experienciados pelo ouvinte, quer em contextos culturais ou rotineiros, quer tendo em

conta as suas capacidades auditivas e "estados transientes" 41, como o humor ou o nível de fatiga42, o contexto e natureza dos dados definem a metáfora sonora escolhida e a "identidade aural" que transmite esse contexto⁴³. Nesta multiplicidade de dimensões tem surgido, nos últimos anos de investigação na área, reproblematizações do conceito de estética, do que é percecionado pelos sentidos e que pode ter um papel fundamental na modificação da perceção e na transformação da experiência do artefacto sonoro. A estética pode ser entendida como a estrutura sobre a qual se desenha comunicação sonora efetiva que certifica uma experiência positiva e envolvente para o utilizador⁴⁴, e sobre a qual a interpretação é feita e o significado decifrado. Para esta estrutura, várias discussões surgem em torno dos limites entre o campo da sonificação e a música, sendo esta frequentemente utilizada como a estrutura-base de uma sonificação. A definição de Varèse de música como som organizado caracteriza-a como resultado da interação entre a estrutura interna da composição, de grupos sonoros em constante alteração de forma, direção e velocidade⁴⁵. Não é também assim que podemos caracterizar as variáveis sonoras inerentes de uma sonificação?

Hogg e Vickers discutiram esta relação num espaço de perspetiva estética denominado "Ars Informatica - Ars Musica", um contínuo circular que compara sonificações científicas e composições musicais, baseadas em estruturas de música concreta e abstrata. A possível fusão entre música e sonificação pode ser igualmente uma vantagem e uma desvantagem: por um lado, o designer de sonificações toma o papel de compositor, o designer sonoro que maximiza o potencial comunicativo do artefacto⁴⁶; por outro,

^{37.} Kramer, G., Walker, B., Bonebright, T.,; Cook, P., Flowers, J. H., Miner, N. & Neuhoff, J. (2010).

^{38.} Walker, B. N., & Kramer, G. (2004). Ecological psychoacoustics and auditory displays: Hearing, grouping, and meaning making. *Ecological Psychoacoustics*, 150–175.

^{39.} Vickers, P., Hogg, B., Worrall, D., & Wöllner, C. (2017). The aesthetics of sonification. In *Body, sound and space in music and beyond: Multimodal explorations* (pp.89–109). New York: Routledge.

^{40.} Tuuri, K., Mustonen, M.-S., & Pirhonen, A. (2007). Same sound-different meanings: A novel scheme for modes of listening. In *Proceedings of Audio Mostly* (pp.13–18).

^{41.} Grond, F., & Hermann, T. (2012). Aesthetic strategies in sonification. AI & society, 27 (2), 213–222.

^{42.} Walker, B. N., & Nees, M. A. (2011). Theory of sonification. In *The sonification handbook* (pp.9–39). Berlin: Logos Publishing House.

^{43.} Vickers, P., Hogg, B., Worrall, D., & Wöllner, C. (2017), pp.89-109.

^{44.} Barrass, S., & Vickers, P. (2011). Sonification design and aesthetics. In T. Hermann, A. Hunt, J. G. Neuhoff (Ed.). *The sonification handbook*. Berlin: Logos Publishing House, pp.145–164.

^{45.} Varèse, E. & Wen-Chung, C. (1966). The liberation of sound. *Perspectives of New Music*, 11–19.

^{46.} Hogg, B. & Vickers, P. (2006). Sonification abstraite/sonification concrete: An'aesthetic persepctive space'for classifying auditory displays in the ars musica

este potencial pode ser distorcido junto do público-geral, em que as capacidades musicais e percetuais do designer enviesam o design proposto, tornando-o demasiado distante das habilidades e compreensão alargada do público que prejudica a criação de significado⁴⁷. O significado intrínseco de um artefacto surge da união entre um organismo e o seu ambiente, sendo por isso mediada pelas interações corpóreas desse organismo inserido nesse ambiente. Roddy⁴⁸ explora a ideia de cognição auditiva incorporada, uma ideia em que todos os sons são compreendidos num "processo mental definido pelo corpo humano físico". Voltamos a ter, nos últimos anos de investigação na área, um expandir do pensamento para este lado de quem vivencia o artefacto sonoro por processos mentais e interpretativos, onde o ouvinte transita para chegar ao significado puro. Uma sonificação precisa, assim, de ser composta com igual preocupação entre os estados, quer de codificação, quer de descodificação: não só no mapeamento, na perspetiva funcional, na tal metodologia e processo sistemático que estruturou a área, mas também na perceção incorporada do ouvinte, nas possibilidades de interação e exploração no contexto da sonificação, e na relação que é criada entre o ouvinte e o artefacto sonoro. A estética eleva-se como "uma forma de guiar o ouvinte, uma "estética de perceção-ação" que promove uma escuta ativa na procura por significado⁵⁰. Neuhoff salientou a falha de adoção generalizada do uso de sonificações para representar dados complexos, listando alguns dos principais obstáculos: diferenças percetuais entre visão e audição, diferenças entre cada ouvinte como ser individual e único, a influência do conhecimento musical do designer, e a interdisciplinariedade característica da área, que complexificam o entendimento entre as várias

domain. In Proceedings of the 2013 international conference on auditory display. Georgia Tech Library.

47. Neuhoff, J. G. (2019). Is sonification doomed to fail? In *Proceedings of the 2019 International Conference on Auditory Display*. Georgia Tech Library.

48. Roddy, S. (2015). *Embodied sonification* (Unpublished doctoral dissertation). Trinity College Dublin. School of Engineering. Department of Electronic and Electrical Engineering.

49. Vickers, P., Hogg, B., Worrall, D. & Wöllner, C. (2017). The aesthetics of sonification. In C. Wöllner (Ed.). *Body, sound and space in music and beyond: Multimodal explorations*. New York: Routledge, pp.145-164.

50. Neuhoff, J. G. (2019).

disciplinas em causa, assim como a dificuldade no próprio processo de avaliação do artefacto nas várias dimensões em causa. O pleno estabelecimento da área terá de passar não pela procura de fusão entre a perspetiva funcional e a estética, mas a clara delimitação entre as duas: por um lado, sonificações artísticas com o potenciar da experiência estética e envolvente do utilizador; por outro, sonificações científicas que seguem um processo rigoroso de representação com o objectivo de promover a interpretação detalhada de padrões dos dados. A sua influência é, e deve ser, inevitável, mas não consonante: a divergência consciente e com abertura para pontuais confluências ditam assim o caminho de investigação futura dos *auditory displays*.



IV

Hinos Nacionais: cartografias da mente

Carlos Alberto Augusto

O hino nacional é uma criação da modernidade e um dos seus emblemas. Surgiu num contexto social, político, económico e cultural muito preciso. A sua adopção generalizada constitui um caso intrigante, que parece esconder camadas de significados não facilmente decifráveis, numa primeira leitura. O presente capítulo passa em revista o contexto em que o modelo do hino nacional evoluiu e se consolidou, quais os elementos constitutivos desse paradigma musical e tenta perceber o que levou este modelo, com uma génese tão precisa e localizada, a ser adoptado universalmente, em claro desafio e contraste com a tradição musical de muitas das culturas em que se veio a afirmar.

Quando se fala de música e território, o hino nacional será, porventura, a ilustração mais exuberante que poderemos encontrar para este binómio. O hino nacional é música com fronteiras. Uma música que tem os seus limites definidos com precisão topográfica. É talvez o factor que ajuda mais eloquentemente a separar os que estão dentro destas fronteiras dos que estão fora delas. É a música que exprime de forma mais categórica e eficaz o que é *nosso* do que é *deles*. O hino nacional emerge como a cor que,

no mapa, distingue um país de outro. Uma cor sólida, que não se mistura e fica perfeitamente delimitada pelo fino traço negro que, no mapa, marca as fronteiras do país. Não é a aguarela subtil que se infiltra nas cores vizinhas e que com elas forma novas colorações. O hino nacional une o que está dentro das fronteiras que o contém, projectando-se para fora, como acto de afirmação. Como se fosse a montra de uma loja, exibindo e impondo o seu conteúdo para o observador externo que, dividido pelo vidro, a contempla, sem direito a mudar a montra. O hino nacional faz tudo isto servindo-se do arsenal expressivo, dir-se-ia que sem limites, da linguagem musical. Uma linguagem capaz de suscitar os sentimentos mais diversos, da forma mais veemente, incluindo nestes sentimentos muitos que, de forma subtil, ajudaram a consolidar o conceito de nação. É um dos símbolos, quiça um dos mais férteis — a par, como referi, da bandeira, do brazão de armas, de certo tipo de património, da lei e de outros elementos mais ou menos abstractos — que sintetiza esse conjunto de factores difícil de precisar, que nos ajuda a criar espírito de corpo e a reafirmar, com orgulho, a nossa soberania. Chamamos-lhe "pátria." Porém, ao contrário do que a, por vezes, ligeireza criativa do género faria supor, o hino desempenha esse papel de um modo singular e extraordinariamente profundo. O leque de sentimentos que potencia não é um invólucro, simplesmente epidérmico ou dérmico, sequer hipodérmico. É mais profundo. A "alma" de um povo parece estar toda contida nos acordes e no andamento do seu hino.

Cada um de nós é único, com capacidades de inteligência e um poder de resposta emocional únicos, mas nenhum dos outros símbolos da nacionalidade nos pode fazer acertar o passo, provocar uma comunhão e uma comoção intensas, gerar por via de um acorde especial ou de uma vibração em uníssono, uma reacção comovida e uma imensidão e diversidade tão grandes de sentimentos e emoções, suscitar esse sentimento de gravitas que o hino nacional consegue fazer. Qualquer música transmite e provoca emoções, na sua dinâmica e na forma como evolui no tempo e se enquadra e adapta ao ambiente que a rodeia. Mas ao contrário das tradições musicais locais, o hino nacional é estático. A sua fórmula e a forma que daí decorre não se alteram. O género é rígido, não é modificável e esta rigidez é mesmo regulada por lei. Ao contrário das tradições musicais locais, os

hinos não se fundem, não interagem, não se cruzam nem se misturam com outras músicas. Não há crioulização dos hinos. São marcos sonoros, imunes, por decreto, a qualquer mudança. Mudança, aliás, que por definição constitui blasfémia, sacrilégio, crime punível por lei, mácula imperdoável. Adulterar um hino, como, de resto, qualquer dos outros símbolos nacionais, é, porventura, a definição de crime de lesa pátria. A rigidez do hino e a profundidade de leituras e significados que suscita, são de tal forma poderosas que o seu adulteramento e o seu desrespeito causam um dano talvez apenas comparável ao de uma catástrofe natural. É conhecido o exemplo da reacção e do escândalo que causou, na altura, a versão do *Star-Spangled Banner* executada apenas com uma guitarra eléctrica por Jimi Hendrix, no Festival de Woodstock. Esta versão distorcia por completo a música original, pela introdução de ruídos espúrios e gemidos lancinantes da guitarra. O "crime" só não terá sido imediatamente punido *in loco* porque foi "perpetrado" perante a "nação" hippie...

Escrever sobre hinos nacionais não é tarefa fácil. O tema não tem merecido atenção significativa e é escassa a informação, directa ou indirectamente, relacionada com ele. Contudo, este é um assunto que contém uma série de pontos possíveis de abordagem, que poderão suscitar uma ampla reflexão e ser tema de interesse para uma futura investigação.

Sempre me chamou a atenção, ao ouvir a música tradicional de um país e o respectivo hino nacional, que nesses territórios, muitas vezes com fortíssimas tradições musicais, se usasse, no caso do hino, um modelo, muito preciso, importado de outras paragens, por vezes geográfica e culturalmente longínquas. Numa primeira leitura, um hino deveria ser fundamentalmente construído a partir de música que reflectisse o espírito nacional, a marca sonora do respectivo povo. A não ser que o propósito fosse diferente, no caso dos hinos, e este tivesse de funcionar a um outro nível. Que alma retrata então o hino? Que povo se vê nele representado? Como funcionam os hinos nacionais? Como foi criado este género de música? Como surgiu o conceito de nação e a ideia de nacionalismo? Como foi que as sociedades tradicionais desenvolveram sentimentos nacionalistas? Como foram adoptados estes modelos? Estas serão algumas das perguntas que surgem, a propósito deste tema, a que vou tentar responder.

As viagens do hino nacional

Hymen, Karlheinz Stockhausen¹

Esconde o que compões naquilo que ouves

Cobre o que ouves

Coloca qualquer coisa ao lado daquilo que ouves

Coloca qualquer coisa longe daquilo que ouves

Sublinha o que ouves

Prossegue, durante muito tempo, um gesto sonoro que ouviste

Transforma o gesto até ele se tornar irreconhecível

Transforma o gesto que ouviste naquele que acabaste de impor

Compõe aquilo que pretendes que venha a seguir

Compõe com frequência, mas escuta também, longamente, o que já foi

composto, sem compor

Mistura todas estas instruções

Acelera cada vez mais o fluxo da tua intuição²

O compositor alemão Karlheinz Stockhausen compôs uma peça de música electrónica a que chamou *HYMNEM*, *electronische und concrete musik* ³, na qual utilizou os hinos nacionais de uma série de países, outros hinos, como a *Internacional*, além de elementos musicais adicionais, processados electronicamente e misturados com outros sons, em particular, os sons de emissões de rádio em onda curta. Esta ideia de um sinal acústico a viajar em onda curta⁴, de um meta-hino, de um "destilado" de hinos de nações unidas através do éter, traduz, de alguma forma, o elemento motor deste artigo.

Em aparente contradição com o que acabo de afirmar, e ao contrário de outras tradições musicais, lembre-se, porém, que o hino não viaja, não se mistura, não evolui e não interage com outras músicas. Que no reino

- 1. Composto entre 1966 e 1967 e estreado em 1967.
- 2. Instruções para os músicos na versão de HYMNEM com solistas.
- 3. Para uma análise sobre a obra cf. https://ccrma.stanford.edu/CCRMA/Courses/154/Hymnen
- 4. Ideia recorrente no trabalho do compositor à época.

do hino não há fusão 5. Contudo, na sua invulgar rigidez, a fórmula e a forma do hino nacional, na expressão das especificidades de cada nação, é praticamente igual para todas elas. Por mais forte e rica que seja a tradição musical dos territórios que constituem a nação, por mais complexa que seja a sociedade que os habita, por mais diversificadas que sejam as suas geografias, por mais diversos que sejam os sentimentos que reflecte e as forças que pretende congregar, a fórmula do hino é praticamente igual para o conjunto de nações. Aliás, os pouquíssimos exemplos que se afastam, ainda que ao de leve, da regra, obedecem desde logo a este ditame inicial que é o de criar um símbolo sonoro para a nação. Porquê um hino? Qual a justificação para criar este logotipo sonoro de um território, a que todas as nações se submeteram? Que finalidade tem esta banda sonora para uma mancha colorida no mapa? Na generalidade dos casos, como disse, os elementos que compõem os diferentes hinos são muito semelhantes, para não dizer, cópias uns dos outros. Da estepe siberiana às pampas sul americanas, das montanhas asiáticas aos fjords do norte da Europa, a receita é a mesma. O que terá levado um conjunto tão diversificado de nações, depositárias de uma plêiade tão variada de culturas e de um conjunto tão díspar de povos, de comportamentos e de tradições, a adoptar uma estrutura baseada numa tradição musical tão localizável, posta em prática na Europa, algures entre o século XVII e XVIII, para exprimir toda essa diversidade, nos diversos limites territoriais que essa fórmula cobre? O que faz um lapão ou um tailandês marchar a compasso do seu hino ou a verter uma lágrima de comoção quando um seu atleta sobe ao pódio de uma prova nos Jogos Olímpicos? Por que razão a fórmula do hino nacional se estendeu tão facilmente e com tanta eficácia a territórios tão afastados, geográfica e culturalmente, do território de onde emana a fórmula original que lhe deu origem? Por que razão culturas tão fortes e enraizadas se submeteram ao primado do hino nacional e ao mecanismo, bastante simples e claro, resultante da interacção dos seus elementos formais? Este é um tema que constitui uma meada composta por muitos fios. Todos eles são passíveis de

^{5.} O autor destas linhas fez uma tentativa de entrada no universo dos hinos, que poderá contradizer esta afirmação. Os interessados poderão aceder aos resultados desse esforço em https://soundcloud.com/carlos-albero-augusto/sets/united-imaginary-nations-uin

serem puxados por quem identifique e reconheça a importância do seu fio na meada. Não é propósito deste capítulo puxar por um qualquer fio em particular, mas apenas chamar a atenção para a meada, para a sua dinâmica e sugerir, com isto, quais os possíveis fios para puxar, deixando em aberto que outros poderão ainda estar disfarçados nela.

O nascimento do nacionalismo

Falar de hinos nacionais implica lembrar que o conceito de nacionalismo nasce num contexto geográfico, social e político, também ele, muito preciso. Nação e nacionalismo são conceitos sobre os quais não existe teoria assente de forma incontroversa. Elementos que misturam princípios tirados da análise histórica, da sociológica, da cultura, da ciência, etc., interagem num caldo nem sempre fácil de diferenciar. Sobre o tema as opiniões dividem-se quanto ao nascimento do conceito de nação. Não sendo meu objectivo produzir aqui teoria sobre esta matéria, parece, contudo, imperioso encontrar um modelo minimamente consensual, sobre o qual possamos criar uma base de entendimento, que irá permitir enquadrar o tema que aqui tento analisar.

Na definição do conceito de nacionalismo, o seu nascimento e desenvolvimento, podemos partir da noção de "nacionasidade," — a minha tentativa de tradução de uma palavra criada por Anderson (nation-ness) —, que corresponde a um princípio com particular relevância para a presente análise. O nacionalismo é um fenómeno moderno, nascido na Europa depois do século XVIII. Espalhou-se pela América do Sul durante o século XIX e, depois disso, alastrou para a Ásia e África, como consequência do colonialismo e do imperialismo. É um dos conceitos mais comumente aceites do nosso tempo. É sabido que só nos primeiros 25 anos após a 2ª Grande Guerra foram criadas 66 novos países. Todos os anos novos países são admitidos pelas NU. Anderson define este conceito de "nacionasidade" como "uma comunidade política imaginada, intrinsecamente limitada e soberana. Imaginada, porque é fisicamente intangível no seu todo; comunidade, porque é imaginada como uma profunda e horizontal fraternidade; limitada, porque está inserida num contexto de outras nações e soberana, porque é politicamente livre e auto governada." É interessante,

contudo, analisar as origens e evolução deste conceito para efeito da presente discussão.

O nacionalismo é um fenómeno que emana da interacção de um complexo conjunto de elementos. Há dois processos concomitantes através dos quais esta ideia de nacionalismo emerge. Por um lado, o declínio das dinastias reais, a partir do qual a sociedade deixa de ser concebida como uma organização em torno de um monarca, alguém que é tido como à parte dos outros seres humanos, que "governava por uma qualquer espécie de disposição cosmológica"6. O conceito de herança dinástica iniciou um declínio lento a partir do século XVII. Por outro lado, assiste-se, simultaneamente, ao declínio das comunidades monásticas (particularmente, a cristã) e do elemento principal que servia para a unificar: a língua. O Latim foi visto como mediador entre o profano e o sagrado, como nota o citado Benedict Anderson, oferecendo um acesso privilegiado à verdade ontológica, no contexto de grupos que eram centrípetos e hierarquizados no seu relacionamento. A língua teria aqui um papel semelhante àquele que Schafer⁷ classificou de "som sagrado," como era o caso do sino que estava situado entre o Céu e a Terra, operando nos limites da paróquia e galgando os seus limites. Juntamente com a exploração do mundo não Europeu, a emancipação crescente das línguas vernáculas, poderá explicar, em parte, o declínio das comunidades monásticas, factor que teve também um peso específico na génese da noção de nação. A emancipação das línguas vernáculas foi também potenciada pelo advento da tipografia. A publicação de livros determinou mudanças no próprio Latim, que foi perdendo o seu estatuto como o meio privilegiado de escrita. O processo da Reforma foi especialmente importante. Os livros de Martinho Lutero foram os primeiros êxitos literários e foram publicados em alemão. Através de um casamento entre o Protestantismo e a indústria tipográfica capitalista, os livros de Lutero tornaram-se um elemento central na luta contra o poder de Roma e na mobilização do público leitor para as causas político-religiosas. Mas o que estas línguas impressas trouxeram, para além disso, foi o lançamento das bases de uma consciência nacional,

^{6.} Anderson, B. (1983). *Imagined communities*. London: The Thettford Press Ltd.

^{7.} Schafer, R. M. (1977). The Tuning of the World. New York: Knopf

através da simples criação de um elo de comunicação que funcionava paralelamente ao Latim, para além de lhes terem conferido estatuto e poder. Neste quadro, o nacionalismo foi crescendo na Europa e na América, desde os finais do século XVIII e durante o século XIX. Sempre, como assinalou Tuan, entendido como uma *emoção* através de "categorias abstractas como o orgulho e o poder, de um lado, e por certos símbolos, como a bandeira, do outro."8

Enquanto a primeira vaga de nacionalismo se consolidou, criou as suas instituições e símbolos, ocorreu um outro acontecimento importante. A modernização das sociedades do Médio Oriente, África e outros pontos do mundo, fenómeno, também ele ainda não amplamente compreendido, assente na mudança demográfica, científica, económica, política cultural e comunicacional. Esta mudança afectou e continua a afectar as sociedades em que ideias de há muito interiorizadas relativamente à idade, género e mobilidade, mudaram com base no impacto dos média, na crescente mecanização e no desenvolvimento científico. Estas sociedades em mudança ou "sociedades com pressa"9, como lhes chamou Lerner, são aquelas em que o descuido de não encontrar "um simbolismo adequado, produz uma deformação histórica, um lapso psico-cultural entre palavras e actos, que aumenta com o tempo e cria, em última análise, uma mudança explosiva."10 O nacionalismo irrompeu de um modelo que depois de se definir claramente, como observou Anderson, 11 não iria permitir desvios. Um modelo associado a profundas modificações na sociedade e na forma de relacionamento entre os seus membros.

O conceito de hino nacional nasce, pois, num contexto muito preciso, de rupturas e amplas mudanças na formação social da Europa. Mas a tentação de conduzir esta análise para um domínio cientificamente "legítimo" faz esquecer que haverá necessidade de introduzir alguma "ilegitimidade" no discurso científico, sob pena de este se poder fechar e tornar vítima de si próprio.

A ideia de nacionalismo e de nação evolui, também e sobretudo, durante um período de intensas mudanças no seio dos estados europeus. "Os estados modernos, centrados num território, e, em seguida, os estados-nação, emergiram como uma parte integrante da ascensão do capitalismo, e foram um elemento chave na consolidação e reprodução das forças sociais que seguem o processo de mercantilização e depois do capitalismo industrial."¹²

Altura em que é necessário lembrar as palavras de Cosgrove, a propósito do desenvolvimento do conceito de paisagem. Diz ele que "Mesmo que estejamos dispostos a admitir o papel activo da consciência humana na luta pela mudança das relações de tipo feudal para o capitalismo, nas formações [sociais] da Europa, poder-nos-á sempre escapar a enorme complexidade e riqueza dos processos históricos, se não estivermos dispostos a encará-los como processos culturais, tanto como o são processos de natureza económica e política." É nesta perspectiva que podemos incluir esta análise do conceito de hino nacional.

De que é feito um hino?

Depois de enumerar algumas ideias que nos ajudam a definir o conteúdo musical dos hinos e depois de passar em revista alguns dos aspectos por detrás do nascimento do conceito de nacionalismo e da modernização das sociedades tradicionais, podemo-nos agora debruçar sobre as questões que mais directamente se prendem com o tema em apreço. O que é um hino nacional? Como funciona, enquanto símbolo de unidade nacional? Por que razão as novas nações se dão ao trabalho de criar os seus hinos, dado que não existe nenhuma lei escrita que as obrigue a tal? Por que razão os novos hinos são construídos, sem desvios significativos, a partir de um modelo que irradia de uma tradição musical localizada numa zona precisa da Europa de há séculos?

Há vários aspectos a ter em consideração quando pretendemos caracterizar um hino. Sob o ponto de vista institucional, um hino é uma

^{8.} Tuan, Y. (1974). Topophilia. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall

^{9.} Lerner, D. (1958). The Passing of Traditional Society. London: William Reeves

^{10.} Lerner, D. (1958).

^{11.} Anderson, B. (1983).

^{12.} Berger, M.T, (2001). The nation-state and the challenge of global capitalism. *Third World Quarterly*, 22 (6), 889–907

^{13.} Cosgrove, D. E. (1998). Social Formation and Symbolic Landscape. London: the University of Wisconsin Press

peça musical, uma canção ou uma marcha, à qual foi conferido estatuto jurídico pelo poder político para servir como saudação ao chefe de estado. Pode ser usado também como forma de saudar uma visita oficial de outro estado ou para criar ou sublinhar uma atmosfera de solenidade ou conferir estatuto a um determinado acontecimento. Fazer tocar um hino é um acto de soberania e de reconhecimento de soberania. O hino pode ser ouvido em encontros de diversa natureza, em acontecimentos políticos, sociais e desportivos internacionais, etc. Musicalmente, um hino é um género, geralmente em ritmo binário, cujas notas são cuidadosamente escolhidas, de um conjunto mais ou menos limitado, para o tornar facilmente cantável. O conteúdo harmónico do hino é habitualmente muito simples e, o mais das vezes, pelo menos em utilização oficial, é executado por uma banda de tipo militar. Um hino é um símbolo de nacionalismo, tal como outros, como a bandeira, a moeda, a lei ou certas instituições políticas. Trata-se de um símbolo, entre outros símbolos, de independência e soberania. Excluindo o óbvio caso da moeda, da lei e outros símbolos mais ou menos abstractos, entre o uso da bandeira e o hino, existem diferenças marcadas.

Bandeiras, pendões, e brasões e emblemas são símbolos de afirmação de unidade, de utilização recorrente em muitas culturas. O seu uso tem antecedentes remotos, mas como afirmação de soberania, é posterior à Revolução Francesa¹⁴. Apesar deste uso generalizado, o seu poder é limitado, pela carga simbólica que o objecto em si é capaz de transportar, construída por associação. Por outro lado, como veremos, a música é um elemento que acompanha praticamente toda a actividade humana, mas o seu poder é bem mais vasto e complexo. Este poder está implícito no próprio processo de utilização do hino. O modelo político-administrativo para o uso da bandeira,¹⁵ por exemplo, implementado a partir do século XVIII, é relativamente flexível e bastante limitado, na sua forma e no conteúdo. Mas, no caso da música, usada como símbolo de soberania, pela carga emocional que convoca desde a ancestralidade, em razão da complexidade de

sentimentos que suscita e pelo múltiplo conjunto de reacções que potencia e encerra, o modelo é bastante diferente e abrangente.

O que é que faz, então, de uma peça musical, um hino?

O modelo do hino nacional compreende dois conjuntos de elementos. Por um lado, um elemento de pompa, ritual e uma, mais ou menos acentuada, qualidade marcial. Por outro lado, existe um elemento explícito de controlo e persuasão, exercido através da música e do poema, quando este existe. Cada um destes elementos tem origens diferentes e parece existir uma espécie de sinergia entre eles para que possamos falar de um hino. O hino parece ter um propósito duplo. Evoca, como sugere Tuan, um sentimento local de patriotismo, de um tipo que "assenta na experiência íntima de lugar, num sentimento de fragilidade da bondade e patriotismo imperial, do tipo que alimenta o ego e o orgulho"16. O imaginário nacionalista tem, neste sentido, muito a ver com o imaginário religioso¹⁷. No que diz respeito à música parece haver uma influência da tradição da Reforma Protestante - cuja hinologia remonta ao século XVI e se afirmou na Alemanha, em França e em Inglaterra — na criação do paradigma do hino nacional. Tal como no hino religioso, verificamos uma necessidade de "instruir e conduzir os fiéis no dogma e nos rituais." A função da música religiosa visa potenciar o desejado efeito emocional no ouvinte, para sublinhar o carácter ritualístico do texto, em especial, certas palavras mais importantes, focando a atenção do fiel no ritual¹⁹. Aqui encontramos a origem, tanto no carácter de pompa e ritual, como de controlo e persuasão do hino, que referi anteriormente. Ambos funcionam através dos seus elementos tonais e rítmicos. Mas existem outros traços de influência da música religiosa no paradigma do hino nacional, como faz ainda notar Perris, nomeadamente, no que respeita à salvaguarda do entendimento das palavras sagradas. Todas as componentes dos rituais têm de ser organizadas por forma a, por um

^{14.} Elgenius, G. (2005). Expressions of Nationhood: National Symbols and Ceremonies In Contemporary Europe. Londres: PhD Thesis, The London School of Economics & Political Science University of London

^{15.} Uma simples peça de tecido, presa a um mastro ou haste

^{16.} Tuan, Y. (1974).

^{17.} Anderson, B. (1983).

^{18.} Perris, A. (1985). *Music as Propaganda, Art to Persuade, Art to Control.* Westport: Greenwood Press.

^{19.} Perris, A. (1985).

lado, não ofender ou perder o contacto com a divindade e, por outro, não deixarem de conduzir ou instruir os fiéis, de forma correcta e cabal, de acordo com os princípios doutrinários. Os métodos e práticas tradicionais (e isto é verdade para qualquer tipo de música religiosa), têm de ser totalmente preservados. Por outras palavras, o ritual musical não pode ser mais sedutor que o próprio ritual e o perigo de que o conteúdo musical possa distrair a atenção do fiel, tem de ser cuidadosamente abolido. Como nota Caldwell Titcomb²⁰, um professor de música citado numa entrevista no *The Globe and Mail*, relativamente ao Hino Americano, basta que seja música "simples e digna." Música à qual, no final, parece exigir-se apenas que "seja eficaz por si própria [para conseguir] assegurar o empenho e a atenção totalmente focados dos aderentes."²¹

Finalmente, há uma outra importante questão para a qual é necessário chamar a atenção. A música acompanha toda a actividade humana, do berço à tumba, como sublinha Bicknell²². Acompanha, naturalmente, o confronto entre povos, da forma que Levitin sintetiza neste exemplo:

Ao longo da história, houve tribos que atacaram os seus inimigos de modo furtivo, pela calada da noite, enquanto os seus opositores dormiam. Membros da tribo mais inteligentes, depositários de uma maior capacidade cognitiva do que os seus vizinhos (graças à mutação [genética] aleatória) perceberam a certa altura o poder da música de tambores para incapacitar o inimigo, para enfraquecer a sua determinação e, simultaneamente, empolgar os seus guerreiros. Cada tambor afinado de forma subtilmente diferente, as peles tensamente presas a espigões, paus e pedras percutidos uns contra os outros, conchas e contas, batidas, raspadas e agitadas, produzindo o som de uma única bem coordenada, bem ensaiada, mente. Se estes invasores conseguiam sincronizar de modo tão preciso uma acção tão banal como a percussão, essa mesma capacidade, posta ao serviço da morte seria tão implacável e impiedosa que poderia vencer a resistência mais determinada. (...) O elemento de surpresa, o ataque de madrugada era uma inovação na arte da Isto leva-nos a um outro importante aspecto do paradigma do hino nacional, nomeadamente, a sua orquestração, parte fundamental da sua fórmula. Este aspecto está ligado a uma outra característica dos hinos que é necessário ter em conta: o seu tom, mais ou menos veladamente, marcial. Existe uma longa tradição de recurso à música para fins militares. Música e violência estão mais ligadas entre si do que se admite. Trata-se de uma ligação complexa, que ainda não é totalmente clara. O cenário descrito por Levitin é imaginado, embora perfeitamente verosímil, mas existem registos que provam o uso, primeiro, do tambor, e depois das trompas e cornetas no acompanhamento de manobras militares. Há dois propósitos no uso da música nestas actividades.²⁴ Primeiro, para amedrontar o inimigo e depois para ajudar a marcha. Os exemplos deste tipo de utilização são inúmeros. Os exércitos foram sempre acompanhados por um qualquer tipo de banda, podendo ser os seus próprios membros a executar essas funções.

De uma forma muito sintética, é possível dizer que é particularmente importante, na música com funções marciais, o uso dos metais, descrita desde o tempo dos gregos e dos romanos, mas reconhecida mesmo em civilizações anteriores. Esta utilização dos metais é feita tanto nos toques de chamada para as batalhas como noutras operações militares. Um longo processo de evolução terá decorrido desde o uso simples dos instrumentos descritos até ao aparecimento da tradicional fanfarra. Esta estará, quase certamente, na origem da criação, mais tarde, de formações como a Banda da Guarda Nacional, organizada durante a Revolução Francesa. É esta formação que é usada como suporte musical para o Hino Nacional Francês, e é esse o modelo que se afirmou como referência, sendo depois copiado e adoptado pela generalidade das novas nações.

guerra em tempos pré-históricos. Os atacantes esperavam até os seus inimigos adormecerem e atacavam antes da alvorada. Umas vezes em total silêncio, outras vezes acompanhados por uma fanfarra de instrumentos ameaçadores, criando o máximo ruído e caos possível de modo a aterrorizar as suas vítimas.²³

^{20.} Reed, C. (1988). The Globe an Mail, 23 Setembro, 1988, p.A7.

^{21.} Perris, A. (1985).

^{22.} Bicknell, J. (2009). Why Music Moves Us. London: Palgrave MacMillan.

^{23.} Levitin, D. J. (2008). The World in Six Songs. New York: Dutton, pp.42-45.

^{24.} Farmer, H. G. (1905). The Rise and Development of Military Music. London: William Reeves.

Paralelamente, o hino inglês, *God Save the King*, habitualmente considerado o primeiro hino nacional — embora o *Wilhelmus van Nassouwe*, o hino holandês, seja também apontado como uma origem remota do modelo do hino — provirá de uma outra matriz, de índole mais religiosa.

É claramente desta fusão que emerge o modelo do hino nacional, no contexto, lembremo-lo, de profundas alterações que ocorrem nestes países, de onde surge um novo paradigma de relacionamento económico-social, o capitalismo, que se espalhará por todo o mundo.

O paradigma do hino nacional parece, pois, afirmar-se definitivamente na junção do carácter religioso do hino inglês e holandês com o carácter marcial (sem perder esse carácter de religiosidade, contudo) que observamos em *La Marseillese*, o hino francês. É esse modelo que vai espalhar-se mais profusamente e que acompanha, como fundo sonoro e emblema, uma transformação mais abrangente de confronto e competição entre os novos estados-nação. Dir-se-ia, ao falar de hinos nacionais, que estamos perante o dealbar do *marketing* e do *branding*.

Os hinos nacionais parecem, pois, constituir um paradigma musical que junta estes dois elementos: o carácter ritualista, imperativo e o religioso, emotivo, forjado num certo tipo de orquestração que lhe confere um timbre característico. A importância dessa "assinatura tímbrica" é inequívoca, faz parte integrante do paradigma e explica o carácter "blasfemo" que sempre rodeou a utilização de outras instrumentações ou a execução dos hinos *a capela*, que agora começam a ser tolerados.

Dois outros aspectos podem ainda ser retidos. Primeiramente, os hinos nacionais foram, na maior parte dos casos, compostos especificamente para este propósito e só em raros casos adaptados de outras músicas, mas, em qualquer circunstância, foram sempre transformados por forma a conformarem-se com o paradigma descrito. Em segundo lugar, os hinos foram e ainda são compostos, geralmente, por músicos profissionais e, nalguns casos, por compositores estrangeiros, certamente alheios aos sentimentos nacionalistas dos seus mentores, mas capazes de manipular, através da música, os elementos que determinam o formato e a eficácia do modelo.

Que este modelo do hino nacional tenha sido criado e adoptado, primeiro, na Europa, espalhando-se depois para as ex-colónias sulamericanas, seguindo o advento do nacionalismo, é um facto que parece não oferecer dúvidas. O que não deixa de suscitar curiosidade é, contudo, o facto de que nas vagas subsequentes de nacionalismo, em particular, os nacionalismos surgidos depois da 2ª Grande Guerra, no seguimento dos processos de descolonização e de derrota dos imperialismos, se tenha mantido o paradigma. Uma música e outros elementos de simbologia nacionalista, como nota Perris, devem gerar uma imagética, um ambiente, uma memória, palavras de ordem e respostas nacionais. Se não o fazem, não são eficazes e a sua mensagem não é clara. Os hinos dos novos países não cumprem, aparentemente, este desígnio. E, no entanto, funcionam. Quando se fala na resposta a um hino nacional, estamos a falar de uma resposta emocional. O tipo de resposta que suscita fervor patriótico nuns e aversão noutros.²⁵

Os elementos musicais e a forma como eles são sentidos foram analisados anteriormente, mas a música é feita de elementos que não têm significado por si próprios. O processo de percepção de uma melodia implica um exercício de memória que constitui a base para qualquer resposta. Existem elementos de natureza cognitiva que são cruciais para gerar qualquer tipo de resposta emocional. Qualquer estado emocional pode ou não ser suscitado automaticamente como resultado de um tal processo.

Não parece haver grande dúvida que a natureza primeira de qualquer experiência emocional depende do local onde estamos, o que estamos a fazer, e da nossa apreciação de uma situação particular. E isso implica conhecimento. Respostas emocionais à música estão também dependentes de um qualquer conhecimento prévio. Um elemento que entra em jogo quando escutamos uma peça musical é a expectativa de que certas coisas aconteçam e outras não. Acontecimentos passados são, pois, os ingredientes básicos a partir dos quais se geram essas expectativas.²⁶

^{25.} Davies, J. B. (1978). *The Psychology of Music.* London: Hutchinson University Library.

^{26.} Davies, J. B. (1978).

Pode dar-se o caso, portanto, de que certas peças musicais nos possam afectar emocionalmente, através de um processo de condicionamento. Assim, tal como no cinema ou na publicidade, pode-se obter um efeito através de um qualquer processo de associação de certas situações com certos tipos de música. Os hinos nacionais podem portanto, por um processo de associação e repetição, provocar sentimentos nacionalistas. Por outro lado, nas palavras de Blacking:

Se bem que sociedades diferentes tendam a ter ideias diferentes sobre o que é música, todas as definições são baseadas num qualquer consenso de opinião sobre os princípios sobre os quais os sons da música devam ser organizados. Esse consenso não pode existir até haver um qualquer terreno comum e a não ser que pessoas diferentes sejam capazes de ouvir e organizar padrões nos sons que atingem os seus ouvidos.²⁷

Isto poderá explicar a resposta aos hinos nacionais e a razão da sua adopção pelas novas nações. O modelo da "nacionasidade", cujas características foram anteriormente analisadas, foi adoptado por muitas novas nações de recente formação, de forma independente das suas tradições e, em muitos casos, até contra essas tradições. O processo de modernização proporciona o tal "terreno comum" de que Blacking fala. Mas os diferentes símbolos e instituições importados têm de ter alguma eficácia, de forma a poderem cumprir a sua função. O que parece, simultaneamente, interessante mas, igualmente, intrigante, sob o ponto de vista comunicacional e musicológico, é que o paradigma do hino nacional funcione bem evocando os mesmos sentimentos em culturas tão diferenciadas. Tendo em conta que, como referi, existem aspectos do conhecimento musical que têm forçosamente de estar ligados a algum tipo de experiência prévia. O conceito de nação parece não ter patente²⁸ e tornou-se apropriável por mãos, a um tempo, tão diferentes e tão inesperadas. Não deixa de ser irónico que os símbolos de "nacionasidade", os próprios símbolos de diferenciação, estejam hoje presentes no modelo usado por uma qualquer multinacional. Até no "hino."

Cartografar de ouvido

Nas secções precedentes procurei descrever, de forma sumária, o quadro político e social no âmbito do qual surgiu e evoluiu o modelo do hino nacional e detalhei alguns dos seus principais elementos formativos. Esse é o percurso que todos aqueles que têm analisado este tema, seguiram. Embora não muito extensa, a literatura sobre o assunto debruça-se, de uma forma ou outra, sobre todos estes elementos. Os resultados extraídos destas análises são limitados. Para além da simples catalogação dos hinos, estamos geralmente perante uma apreciação da uma qualquer "qualidade musical", não raro — e este é um aspecto a reter — questionando esse valor, a não ser que a sua concepção provenha da instituição musical "legítima." Exemplos disto podem ser encontrados, por exemplo, nas análises encontradas nas entradas para este tema de dicionários de música, como é o caso de Mead (1980) ²⁹ ou de Graça e Borba (1996) ³⁰. Uma abordagem mais elaborada, contudo, que coloca em destaque detalhes de outra natureza, está presente em contributos como o de Cerulo (1989) 31, de Kyridis et al (2009)32, de Lauenstein et al (2015)³³ ou de Zikmund (1969)³⁴, entre outros. De todos eles se colhem interpretações e informação adicional úteis, de variada natureza, mormente, de carácter sociológico ou político. Estes contributos, por vezes, mas nem sempre, fundados em modelos mais ou menos sólidos e mais ou menos bem fundamentados, caem numa espécie de raciocínio circular: se, por um lado, é reconhecido que o poder da música serve a causa dos nacionalismos, por outro, admite-se que o poder nacionalista

^{27.} Blacking, J. (1976). *How Musical is Man?* London: Faber and Faber. 28. Anderson, B. (1983).

^{29.} Mead, R. (1980). *The National Anthem*. Groves Dictionary of Music and Musicians, MacMillan

^{30.} Borba, T., Graça, F. L. (1996). Dicionário de Música. Porto: Mário Figueirinhas Editor

^{31.} Cerulo, K. A. (1989). Sociopolitical Control and the Structure of National Symbols: An Empirical Analysis of National Anthems. Social Forces, Sept. 1989, 76-99. North Carolina: The University of North Carolina Press

^{32.} Kyridis, A., Mavrikou, A., Zagkos, C., Golia, P., Vamvakidou, I. & Fotopoulos, N. (2009). Nationalism through State-Constructed Symbols: The Case of National Anthems. *The International Journal of Interdisciplinary Social Sciences*, Vol. 4.

^{33.} Lauenstein, O., Murer, J., Boos, M. & Reicher, S., (2015) 'Oh motherland I pledge to thee ...': A study into nationalism, gender and the representation of an imagined family within national anthems. *Nations and Nationalism*, Vol. 21,

^{34.} Zikmund II, J. (2008). National Anthems as Political Symbols. AJPH, 15 (3), 73-80.

se socorre da música para se afirmar. A tremenda eficácia da fórmula e o seu desígnio derradeiro não são valorizados, e, em consequência, fica por esclarecer a interrogação que formulei no início: por que razão o modelo do hino nacional se estendeu a culturas e pontos do planeta tão remotos e tão afastados do centro de onde a fórmula originou?

Talvez a pergunta a fazer deva ser então outra: por que razão surgiram, afinal, os hinos nacionais?

Para respondermos a essa pergunta talvez tenhamos que admitir que a resposta poderá ter estado sempre à vista. O carácter hermeneuticamente "videocêntrico" das abordagens ao tema dos hinos nacionais, que referi anteriormente, poderá ter impedido os investigadores que se têm debruçado sobre este tema de perceber a resposta.

Quero aqui sugerir que o hino nacional é, na verdade, um mapa.

Os mapas parece terem sido pensados, como é, à partida, mais comumente aceite, para serem vistos e não ouvidos. Acresce que os elementos destes mapas, que aqui postulo que são os hinos, não são cartografáveis de um modo tradicional. Não serão, tão pouco, totalmente claros os elementos "corográficos" de um hino. Que convenções, que hierarquias, que territórios são estes que o hino marca?

A introdução do conceito de mapa permite-nos alargar a leitura deste tipo diferente de mapa que é o hino e de lhe revelar, porventura, o *modus operandi*, no contexto de uma outra geografia.

Socorro-me da análise de J. B. Harley. Diz este autor que os mapas, embora constituam um elemento central do discurso sobre a geografia, raramente são vistos como textos, com a sua densidade própria, ou como forma de conhecimento construída socialmente. Menos ainda quando os objetos a cartografar se encontram escondidos debaixo do véu da mente humana. Os mapas, como nota este autor, não são meras imagens destituídas de valor "tanto no carácter selectivo do seu conteúdo como nos sinais e estilos de representação. Os mapas constituem uma forma de conceber, articular e estruturar a dimensão humana do mundo, que é condicionada, articulada e exerce uma influência sobre aspectos particulares das relações sociais."³⁵

35. Harley, J. B. (2013), Maps, Knowledge and Power. In D. Cosgrove & S. Daniels

Os mapas constituem, prossegue Harley, uma espécie de linguagem na qual é possível identificar um tipo de discurso. Um discurso produzido pelo poder, destinado a exercer um controlo sobre o espaço e "a facilitar a expansão geográfica de sistemas sociais." O mesmo se pode dizer de um hino nacional, um mapa, sujeito exactamente aos mesmos processos aqui apontados por Harley. Um mapa que cartografa dimensões inusitadas, utilizando uma projecção invulgar, nos quais, ainda assim, podemos adivinhar uma relação semelhante entre os cartógrafos-compositores e o poder.

A força da música parece consensual. Vários autores o sublinharam ao longo dos tempos, com uma argumentação mais ou menos bem sustentada. "A música unifica todas as qualidades: pode exaltar, divertir, animar ou quebrar o mais rígido dos corações, através da mais ténue das suas tonalidades. Mas a sua principal tarefa é dirigir os nossos pensamentos para cima, elevar e até fazer-nos tremer," escreveu Nietzsche. Por sua vez, como afirmou Schopenhauer, a música "ocupa um território próprio. Nela reconhecemos a cópia, a repetição, de qualquer ideia que tenhamos sobre a natureza do universo mais íntimo. Contudo, estamos perante uma arte tão iminentemente superior, o seu efeito na nossa natureza mais íntima é tão poderoso e é tão completa e tão profundamente entendido pelo Homem, no mais íntimo do seu ser, [que] temos de lhe atribuir um papel bem mais sério e de maior significado que atinge a parte mais íntima do nosso ser e da nossa própria identidade." 37

É assente neste poder que a música acompanha praticamente todos os processos das sociedades humanas, como anteriormente referi. Desde a canção de embalar, à marcha de um exército, até à marcha final, fúnebre, não existe acto humano que não seja acompanhado por música. Da China a Portugal, do Alasca ao Estreito de Magalhães. Parece, pois, relativamente incontroverso que o poder da música se exerce de dois modos. Por um lado,

⁽eds.) The Iconography of Landscape. Cambridge: Cambridge University Press

^{36.} Young, J. (2010). A Philosophical Biography: Friedrich Nietzsche. London: Cambridge University Press

^{37.} Schopenhauer, A. (1891). *The World as Will and Idea*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd

os sons e a estruturas sonoras que com eles se criam, desencadeiam respostas de natureza física e mental que estão hoje amplamente documentadas, sobretudo pelos avanços das neurociências, que desvendam uma cada vez mais ampla e clara gama de reacções. A investigação reconhece desde o aumento da pulsação até à alteração dos padrões das ondas emitidas pelo cérebro. Mas, por outro lado, a resposta à música situa-se também num outro plano, o da representatividade e da expressividade, processos que se desenvolvem no seio das sociedades, que resultam de uma complexa interacção que envolve elementos sociais, económicos, culturais e outros. Por representatividade entende-se um processo de associação ou atribuição de determinadas qualidades a determinados sons ou estruturas sonoras, o agente simbólico, presente, por exemplo, também na formação da linguagem. Por expressividade entende-se a possibilidade de os sons ou agregados sonoros possuírem características capazes de provocar respostas emocionais análogas no ouvinte, ou de possuir, ela própria, essa capacidade. Num caso, o poder da música exercer-se-ia então por reacção, baseada nas características inatas da espécie humana, que teria desenvolvido essas capacidades ao longo do processo de evolução. No outro caso, a capacidade de resposta à música seria o resultado de uma dinâmica desenvolvida no seio das diferentes sociedades humanas, dependente de processos de natureza económica, política e cultural que ocorrem no seu seio. Não é fácil perceber em que medida esses processos, que ocorrem na sociedade, seriam possíveis sem uma estrutura inata que os sustentasse. Será, todavia, mais sensato pensar que a resposta à música resulta de uma interacção de todos eles e da sua respectiva evolução. Será, assim, aceitável imaginar que o som regular de um tambor suscite uma qualquer alteração metabólica e que esse som passe a ser associado a uma acção qualquer coordenada, como um ataque, por exemplo.

Do Hino ao Sublime

Uma ilustração de todo este processo, particularmente apropriada ao tema que aqui está em causa, é-nos apontada por Bicknell, que sintetiza, de certa forma o ponto de vista de Nietzsche e Schopenhauer, dando-lhe um conteúdo mais conrecto. Fá-lo através da exploração do conceito de sublime, neste duplo sentido: como algo que possui essa qualidade por si, mas que nos faz também experimentar essa sensação. A autora admite que alguma música, não toda necessariamente, tem essa qualidade, provocando-nos uma sensação esmagadora e alterando a nossa capacidade de reagir racionalmente. Esse efeito é atingido pelas características próprias do objecto musical: a formação que executa essa música, as qualidades e as circunstancias em que decorre essa execução, o local, o significado do momento em que esse objecto musical é executado, entre outras, ou evocando um sentimento de sublimidade pelas qualidades musicais próprias que suscitam esse efeito. Qualidades como o carácter de uma melodia especial, a surpresa de uma harmonia invulgar ou o ímpeto de um ritmo avassalador, por exemplo. Sublime pode ser, pois, um coro de 1000 vozes, somente pela sua própria dimensão ou uma única voz a cantar uma melodia particularmente expressiva, podem ser 1000 tambores em uníssono ou uma única derbouka executada pelos dedos de um único músico. Certa música de pendor religioso, que referi na secção anterior, determinadas formações de percussão, certos concertos de música popular, constituirão exemplos disto que acabo de referir, e ilustrarão, de forma cabal este carácter de sublimidade. Os hinos nacionais certamente almejam atingir esse objectivo. Mas essa sensação tem que ser observada num plano mais abrangente. Bicknell alerta para o facto — e esse é um ponto de partida para a tese que aqui pretendo defender — de que esta fortíssima reacção não pode ser dissociada da interacção entre os diferentes elementos que permitem a nossa resposta à música, que criam essa aproximação à sublimidade: individuais, inatos e sociais, construídos. Ora, qualquer destes elementos pode ser manipulado. Têm aqui particular importância, no caso dos hinos nacionais, a obrigatoriedade da sua aprendizagem, a determinação por decreto da sua formatação, a dramatização e a ritualização da sua exibição. Também, certamente, uma espécie de direito do poder político de emitir ruído, contrariando até as respectivas leis de controlo ambiental, quando elas existem. A obrigatoriedade da execução do hino em determinadas circunstâncias, como em certas cerimónias públicas, civis ou militares, ou no fecho da emissão da respectiva estação nacional de televisão (cf. os casos

da Alemanha ³⁸, do Egipto ³⁹ ou de Portugal ⁴⁰,) independentemente do direito ao sossego dos cidadãos, são disto exemplo.

A evolução da técnica musical, o domínio pleno dos efeitos da música nos indivíduos e nas sociedades, a compreensão da grandeza destes efeitos pelo poder emergente na Europa no fim da Idade Média, o controlo da sua produção e da sua emissão e a capacidade de intervenção destes poderes na Europa e no mundo, forneceram, entre outros factores, as ferramentas básicas para esta manipulação. É daí que resulta a criação do paradigma do hino nacional e o controlo da sua utilização. A exploração do género não é produto do acaso ou um acto fortuito.

Isso explicará a difusão do paradigma, que foi exportado para todos os cantos do mundo onde esse poder se exerce. Contrariando algumas análises que foram feitas até hoje sobre o tema, o hino não é um simples fundo sonoro para abrilhantar um qualquer ritual do poder. É o próprio poder fazendo-se ouvir onde e quando for preciso e a silenciar tudo à sua volta.

Tão eficaz é o hino nacional que rapidamente o paradigma foi "exportado", com maior ou menor sucesso, para passar a representar outros territórios. Novos mapas para novos e, por vezes, inusitados territórios. Os movimentos operários criaram o seu hino *A Internacional*. A UE elegeu, entretanto, a *Ode à Alegria* como o seu hino. Pablo Casals escreveu um hino, com poema de W. H. Auden, para as NU, por proposta do então secretário geral U Than. Que territórios representa a *Internacional*? Quem reconhece e o que representa a *Ode à Alegria*, como música agregadora dos povos deste território, mosaico de nações, que é a UE? O que explicará o facto de o hino das NU nunca ter sido adoptado oficialmente? Que território soa no hino dos Jogos Olímpicos? O que explica o sucesso do hino da *Champions League*? Muitos reconhecerão nele um outro território, emanando de um novo poder.

Que territórios, que gentes e que vontades representam os novos hinos? As empresas multinacionais há muito que descobriram o segredo e produziram os seus hinos, testemunhos reais dos territórios que dominam, desdobrados nos seus sucedâneos, em versão instantânea, que são os logotipos sonoros das empresas. Que território marcam esses micro-hinos, que fecham os seus anúncios ou nos saúdam no atendimento telefónico? Que territórios, que regimes, que poderes representam? A sua composição segue fielmente as regras que ditaram a criação do paradigma do hino nacional e qualquer designer sonoro as conhece.

O paradigma do hino foi tão eficaz que a expressão "fazer um hino a" entrou na linguagem corrente, para significar a exaltação de uma qualquer qualidade imaterial, abstracta, quase indizível.

Um outro pensamento cartográfico já parece existir, portanto.

Estes novos mapas, que começaram por ser nacionais, se tornaram corporativos e globalizados, revelaram novas continentes, delimitaram novos fronteiras, e introduziram novos elementos corográficos, que incitam a novas e promissoras leituras.

^{38.} Feiereisen, F., Hill, A. M. (2010). *Germany in the Loud Twentieth Century*. New York: Oxford University press.

^{39.} Fahmy, Z. (2020). Street Sounds. Stanford: Stanford University Press.

^{40.} Augusto, C. A. (2014). Sons e Silêncios da Paisagem Sonora Portuguesa. Lisboa: FFMS, coleção Ensaios

Narrativas nómadas da paisagem rádio-mapa.

Os encontros modulando a paisagem sonora na captura nómada de ondas de rádio

Rodrigo Paglieri

Caro leitor, bem vindo aos territórios da paisagem. Este capítulo apresenta-se como um convite a caminhar por uma escrita que quer avançar na direção dos territórios da paisagem que, nos seus movimentos de desterritorialização, movem as práticas artísticas sonoras da caminhada e da cartografia. Vamos rumo aos espaços sonoros e narrativos da paisagem. Vamos ao encontro do Outro político, social e cultural dos espaços geográficos, verdadeiro agente dos territórios existenciais da *paisagem rádio-mapa*. No vasto universo da produção e do pensamento em torno da paisagem contemporânea, este texto propõe-se investigar particularmente a *paisagem rádio-mapa*, aquela que deriva das transmissões radiofónicas capturadas numa caminhada de longa distância e de longa duração, investigar a paisagem como narrativa sonora e cartográfica, fruto do cruzamento do corpo antenado, com as ondas de rádio e com o Outro dos territórios da paisagem. Visitando e conectando territórios conceptuais sugeridos pelo pensamento de alguns teóricos, da filosofia da arte, da filosofia do espaço, da

1. Irei usar em *itálico* os conceitos que participam da estrutura conceptual da linguagem *paisagem rádio-mapa* que propomos no artigo, alguns criados por mim e outros adaptados de conceitos pré-existentes, que aqui foram transformados, estes conceitos são: a *paisagem sonora* e a *paisagem geográfica*.

filosofia da desconstrução, da teoria da arte, da antropologia e da geografia, vamos discutir a potência crítica das narrativas radiofónicas na experiência da realização de um *paisagem rádio-mapa*.

Há duas grandes marcas que constroem e dão identidade à sonoridade da paisagem rádio-mapa: à primeira chamei de eventos geosonoros, fenómeno responsável por determinar as características sonoras, propriamente ditas, tais como frequência, harmonia, melodia e ritmo; à segunda chamei de paisagem nómada e narrativa, responsável pelos discursos e manifestações culturais presentes nas transmissões radiofónicas das diferentes estações de rádio, que ao longo do percurso da viagem constroem em conjunto as narrativas nómadas da sonoridade da paisagem rádio-mapa. Recentemente escrevi um artigo sobre os eventos geosonoros da paisagem rádio-mapa, isto quer dizer, sobre os efeitos sonoros que nascem da captura nómada de ondas de rádio em relação à geografia de um determinado percurso. Nesse texto, tratei da relação entre sinal e ruído que se estabelece em relação à geografia, numa captura nómada de ondas de rádio. Criei uma taxonomia que dava conta de agrupamentos das variantes de sinal/ruído, em três acidentes geográficos específicos: a planície, o vale e a montanha. Discorri sobre a potência poética do relevo que vai modelando e modulando a sonoridade da paisagem rádio-mapa, ao longo do percurso de uma caminhada de viagem. Neste texto que aqui inicio, irei trazer a discussão uma outra potência poética, um outro território da paisagem rádio-mapa, o território fundador da potência crítica da linguagem. Vou apresentar uma estrutura conceptual que cruza e sobrepõe a pluralidade dos territórios que dão potência crítica à paisagem nómada e narrativa. Veremos, que é a paisagem nómada e narrativa que garante à paisagem rádio-mapa um comprometimento com o presente histórico, social, político e cultural da paisagem. É a paisagem nómada e narrativa a responsável pela construção transversal de uma paisagem atenta ao Outro.

Desde o início da minha investigação e prática artística, há cerca de vinte e cinco anos atrás, o meu trabalho prático e teórico voltou-se na direção dos espaços abertos da paisagem e das narrativas resultantes desses espaços. Desde então, as questões em torno da paisagem intensificaramse, tanto na prática quanto na investigação teórica. Na minha tese de

doutoramento dediquei-me a investigar os territórios conceituais envolvidos nos processos de construção da paisagem como potência crítica, e como se relacionam frente às demandas contemporâneas. Resolvi tentar responder à questão propondo uma nova linguagem para a paisagem contemporânea sob o conceito de paisagem rádio-mapa e por meio de sua estruturação conceptual tentar responder à questão. Também propus uma obra que trouxesse à pesquisa, a experiência do conceito, esta obra se chamou Projeto RADIONÔMADA. A ideia de propor uma obra, junto à invenção de uma linguagem, prende-se com a necessidade de ter uma base empírica que permita pensar nas estruturas e desdobramentos da paisagem nas teorias contemporâneas da arte. Base essa que pode contribuir para as discussões sobre a transformação da paisagem no presente, cada vez mais conectada com as narrativas dos territórios das ciências sociais, das lutas políticas, da filosofia, das ideologias, das minorias, da tecnologia, das relações humanas, dos espaços públicos e da vida. Este trabalho intercepta os cruzamentos territoriais das linguagens do fazer artístico contemporâneo, propondo uma subcategoria da paisagem contemporânea que faz agenciamentos com a Arte Sonora, com a Net Arte e com a Land Art.

Sinteticamente, a paisagem rádio-mapa é uma cartografia sonorapoética da paisagem, tendo a geografia de cada território e as ondas de
rádio como instrumento coletivo de desenho de mapa, uma cartografia
espontânea de mapas sonoros. A paisagem rádio-mapa é uma linguagem
artística e o rádio-mapa o seu objeto no mundo, uma página de internet
que mostra a localização e a deslocação do artista/caminhante no mapa,
transmitindo em tempo real as rádios analógicas do local atravessado. O
rádio-mapa nasce da combinação entre uma caminhada de longa distância,
a captação das ondas de rádio ao longo da viagem, a transmissão dessas
ondas de rádio em tempo real para a internet, e a criação de um mapa com
rastro e geolocalização. Como podemos ver nas figuras 1 e 2, o rádio-mapa
oferece ao público duas opções de visualização; a imagem do mapa e a
imagem do satélite. Essa escolha de visualização é uma primeira forma de
interação com o rádio-mapa.

O rádio-mapa conta ainda, com um local para o artista/caminhante lançar comentários sobre a paisagem geográfica que experimenta e sobre



Fig. 1. Interface gráfica do *rádio-mapa* (versão satélite).



Fig. 2. Interface gráfica do *rádio-mapa* (versão mapa).



Fig. 3. Interface gráfica do *rádio-mapa* com o *Diário rádio-mapa* ativado.



Fig. 4. Interface gráfica do rádio-mapa com o percurso, a geolocalização e o ícone interativo do *Diário rádio-mapa*.

as estações de rádio sintonizadas pelo projeto. Esta é a segunda forma de interação, já que o público pode escolher consultar esta narrativa e ainda navegar pelas outras narrativas que vão ficando como ícones pelo caminho, cada vez que o artista/caminhante lança um texto no mapa. Chamamos a esta narrativa sobre as estações e sobre a paisagem de *Diário rádio-mapa* (ver figura 3). Estas narrativas são lançadas no mapa como um ícone interativo com o desenho de uma antena, na qual o público pode clicar e ter acesso ao texto com informações sobre a transmissão ou sobre o território geográfico da transmissão (ver figura 4). O *Diário rádio-mapa* funciona como mais um recurso do *rádio-mapa* para ligar a narrativa radiofónica à narrativa geográfica do percurso indicado no mapa pelo recurso técnico de geolocalização com rastro.

A tecnologia do *rádio-mapa* usa como base a plataforma do *Google Maps* e três aplicativos associados a esta plataforma: O *Media Cast* que faz o *streaming* de áudio, ou seja, a digitalização do som analógico e a sua transmissão ao vivo para a internet, o *GPS logger* que é o responsável por indicar a nossa localização e o nosso rastro no mapa e o *Diário rádio-mapa*, criado especialmente para o projeto, que permite que escrevamos um texto

e este seja lançado no mapa, como um ícone, no local correspondente ao lugar onde fizemos o *post*.

Ao artista/caminhante que faz a viagem com a antena de captura de rádios analógicas e o equipamento de transmissão, chamaremos de agora em diante de Homonómada. O Homonómada é o caçador de ondas de rádio e o sujeito que vive a experiência da paisagem, é a subjetividade e a dinâmica que dão vida, pulsação e movimento ao rádio-mapa.O Homonómada é representado no rádio-mapa por um gif animado que pulsa, enquanto indica a posição e a deslocação do seu corpo em tempo real. Quem vive a experiência do Homonómada, é sempre o artista que propõe o trabalho. No caso do Projeto RADIONÔMADA, como era uma proposição minha, fui eu a viver a experiência da paisagem, mas como pretendemos que a linguagem da paisagem rádio-mapa, venha a ser praticada também por outros artistas/ caminhantes, a cada nova proposição, um novo corpo assume a experiência da paisagem. O Homonómada leva consigo uma mochila com um pequeno rádio analógico acoplado nela e uma estrutura de metal, também acoplada à mochila que sustenta uma antena de longo alcance e que capta os canais digitais e analógicos. Esta antena tem um desenho futurista e é de um tamanho considerável. Por estar acoplada à mochila, forma com ela um objeto único, que passa a ser um objeto artístico, um resíduo poético do trabalho a que chamamos de rádio-mochila (ver figura 5).



Fig. 5. O Homonómada e a rádio-mochila.

A linguagem da paisagem rádio-mapa existe no cruzamento de três instâncias linguísticas: a paisagem sonora, a paisagem-mapa e a paisagem do caminhar como prática artística. Existe também como parte do movimento de desterritorialização dos territórios conceituais da: paisagem etnográfica, paisagem relacional e paisagem geográfica. Instâncias fluídas num mapa conceptual de territórios nómadas e narrativos, demarcados por linhas de fuga sobre os domínios do sonoro,² do etnográfico,³ do relacional,⁴ do geográfico⁵ e do cartográfico. Estes são os territórios linguísticos e teóricos da paisagem rádio-mapa, é em meio às intercessões e sobreposições destes territórios da paisagem, que a paisagem rádio-mapa se realiza (ver figura 6).

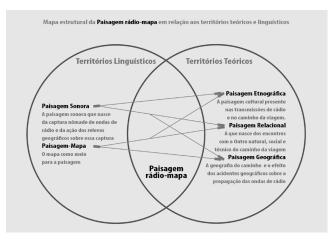


Fig. 6. Mapa estrutural da *Paisagem rádio-mapa* em relação aos territórios linguísticos e conceptuais.

- 2. Sobre as paisagens sonoras e as relações entre paisagem e meio ambiente, usamos alguns textos dos pesquisadores das paisagens sonoras ligados a *World Soundscape Project*, em especial o livro *A Afinação do Mundo* do Murray R. Shafer, principal pesquisador e difusor do conceito.
- 3. Refiro-me aqui, às pesquisas em torno da antropologia da experiência de Victor Turner e ao ensaio *O Artista como Etnógrafo* de Hal Foster, presente em seu livro *O Retorno ao Real*
- 4. Embora use esse termo livremente para me referir aos encontros e às relações que se travam no caminho da viagem, embora sobre alguns aspectos, encontra uma correlação com o uso dado por Nicolas Bourriaud no seu livro Estética Relacional.
- 5. A paisagem geográfica é uma categoria da geografia que estuda a parte visível do espaço geográfico, incluindo a paisagem natural e cultural ou humanizada, o conceito

Por participar de todas as instâncias territoriais da paisagem rádiomapa, a paisagem nómada e narrativa promove a aproximação da prática artística ao real dos lugares e do Outro, promove a experiência, promove a partilha dos anseios, das lutas, das tensões, dos conflitos e dos afetos. O comprometimento com as narrativas nómadas da paisagem potencializa o envolvimento com o presente social e histórico do lugar geográfico onde se atua. Este envolvimento traz às práticas artísticas da paisagem um campo ampliado de possibilidades poéticas e críticas, necessárias ao acontecimento de um trabalho artístico como paisagem crítica contemporânea. Os territórios da paisagem fazem agenciamentos entre si sobre as narrativas nómadas que se tecem na deslocação e nos encontros com o Outro do caminho. É importante deixar claro que o processo teórico desenvolvido, tem como referência prática o conjunto de transformações ocorridas no decurso do meu processo próprio de criação e prática artística, como por exemplo no Projeto Mudapé⁶, no qual carreguei uma muda de Pau Brasil, numa mochila especificamente desenhada para este fim, do Rio de janeiro a Bento Rodrigues/Minas Gerais, para ser plantada junto com um grupo comunitário de atingidos pelo crime ecológico provocado pela mineradora Samarco. A muda de árvore foi monitorada durante todo o caminho por um robot chamado Hiperbot que lhe media a humidade e a temperatura (ver figura 07, 08 e 09). Por este caminho feito de itinerâncias e desvios teóricos, vamos atrás da paisagem crítica contemporânea pelo caminho conceptual da paisagem nómada e narrativa.

As práticas artísticas do caminhar, que em breve completam cem anos,⁷ têm crescido exponencialmente nas últimas décadas e têm-se manifestado de diferentes modos em relação à duração, ao ritmo, às motivações e à escolha dos espaços de percurso. Cada artista/caminhante

aqui é utilizado no sentido de indicar as transformações que a geografia impõe à captura nómade de ondas de rádio.

- 6. Mais informações sobre esse trabalho podem ser encontradas no site: https://rodrigopaglieri.wixsite.com/projetomudape
- 7. Embora o caminhar esteja presente, como prática e como método, na literatura já algum tempo, estamos assumindo aqui como marco para as artes visuais a "visita" do grupo dadaista ao terreno baldio em frente à igreja Saint-Julien- le-Pauvre em 14 de abril de 1921.



Fig. 7. *Projeto Mudapé* – 2016. Durante a caminhada do Rio de janeiro à Bento Rodrigues/Mariana/Minas Gerais.



Fig. 8. *Projeto Mudapé –* 2016. Caminhando pela cidade devastada com a comunidade para escolher o lugar do plantio.



Fig. 9. *Projeto Mudapé –* 2016. No momento do plantio junto com a comunidade dos atingidos pelo crime da Samarco.

carrega em si uma interrogação, uma proposta e uma poética própria. Muitas vezes a única coisa que têm em comum é o ato de caminhar. Frente à diversidade de motivações, durações e ritmos, o desafio que se impõe ao pensamento que busca possíveis conexões e sobreposições entre as muitas propostas do caminhar, é encontrar as questões comuns que atravessam estas práticas. A estratégia tem sido justamente apostar na diversidade que permite discutir outros territórios, territórios vizinhos, tais como os da política, do social, do ambiental, da cultura e das ciências, assim como sua multiplicidade de conflitos e afetos, tais como o feminismo, o machismo, a desigualdade social, o autoritarismo, a luta de classes, a imigração, o meio ambiente, a fome, entre tantos outros. Os aqui referidos são os que surgem com maior frequência. Essas abordagens tem contribuído para a ampliação do pensamento sobre as práticas artísticas da paisagem, dos espaços e do mundo.

Seguindo este caminho, com o desejo de contribuir com o pensamento crítico e com a realização artística que se lança ao fazer contemporâneo pela prática artística da caminhada de viagem, e buscando refletir a minha própria prática artística nómada, proponho olhar para estas práticas pelo ponto de vista da paisagem nómada e narrativa, é nela que habita a potência crítica da paisagem contemporânea. A paisagem rádiomapa é uma categoria da paisagem que se apresenta conceptualmente como uma paisagem nómada e narrativa, condição sob a qual alcança a sua atualização e sua potência como paisagem crítica contemporânea. Para este fim, a paisagem nómada e narrativa põem em conexão os territórios da paisagem rádio-mapa, oferecendo um amplo campo semântico como mediador dos encontros e das trocas territoriais. São conceitos interligados pela paisagem, sendo a paisagem nómada e narrativa o conceito unificador, a paisagem rádio-mapa a sua experiência artística, e a paisagem crítica contemporânea sua realização poética. A proposta é pensar um sistema crítico operado pela paisagem com base na experiência de realização do Projeto RADIONÓMADA, trazendo a experiência do corpo a corpo dos encontros na paisagem, para a complexidade e diversidade semântica que a paisagem crítica contemporânea demanda. Propus uma nova linguagem artística para a paisagem contemporânea, para marcar que o campo

ampliado das linguagens e a natureza nómada e narrativa das poéticas, são a sua mais potente e mais crítica manifestação.

As narrativas nómadas da *paisagem rádio-mapa* constroem-se nas relações de alteridade que o *Homonómada* estabelece com o Outro do caminho (ver figuras 10 e 11), assim como nas conexões técnicas que cria com as ondas eletromagnéticas das transmissões radiofónicas que cruzam o caminho da viagem (ver figura 12). Estas são consequência direta do caminho da viagem e da relação de proximidade e distância que o corpo do *Homonómada* estabelece, à medida que avança no percurso da caminhada, com o Outro técnico do caminho, quer dizer, com as antenas transmissoras. Viajamos com o rádio sintonizado em uma única frequência, 89.98 e a mudança de estação acontece à medida que nos afastamos de uma determinada antena transmissora e nos aproximamos de outra. Trata-se de uma narrativa aleatória, determinada pela situação geográfica do corpo que leva a antena receptora, em relação às muitas antenas transmissoras do caminho da viagem.

Muitas vezes, principalmente em situação geográfica de planície, onde as transmissões chegam mais longe pela ausência de relevo de altitude, acontece uma estação sobrepor-se a outra. Obtemos então uma narrativa polifónica em que duas sonoridades se sobrepõem e muitas vezes se complementam. Como aconteceu, por exemplo, no início do Projeto RADIONÔMADA, logo no primeiro dia de caminhada, quando saí de Barcelona ouvindo um discurso político e enquanto me aproximava de Piera, uma pequena vila da Catalunya, começou vagarosamente a sobrepor-se a esse discurso, uma música clássica executada por orquestra que vinha da transmissão de uma outra estação, que opera na mesma frequência naquela região. Mais adiante o discurso político foi-se apagando e a orquestra dominou a sonoridade da paisagem rádio-mapa. Ou, como em outra ocasião, em La Rioja, quando saí de Utebo ouvindo uma missa e aos poucos, à medida que me aproximava de Torres de Berrellén, o locutor da partida de futebol do campeonato espanhol, que vinha de uma outra estação, fazia coro com o padre a duas vozes. Ou ainda, quando ao cruzar a fronteira entre Espanha e Portugal, na Barragem de Mirando do Douro,





Fig. 10. Projeto RADIONÔMADA
– 2019. Encontro com o Outro do
caminho, trabalhadores da agricultura
em vinhedos de La Rioja, um pastor de
ovelhas em Castilla y León, com duas
gerações de mulheres, avó e neta, que
cuidam juntas de um Café em França
uma aldeia e freguesia portuguesa do
concelho de Bragança, hospedeiros do
albergue de Logroño no Caminho de
Santiago, um andarilho no Caminho
Jacobéo del Ebro.

Fig. 11. *Projeto RADIONÔMADA* – 2019. O *Homonómada* em diferentes pontos do caminho entre Barcelona e Porto.

uma transmissão em espanhol recebeu a companhia de uma transmissão em português construindo na *paisagem rádio-mapa*, narrativas bilíngues.

A maior parte do tempo de viagem são as transmissões radiofónicas que dominam a narrativa sonora, já que a maior parte do tempo caminho sozinho em paisagens rurais pouco habitadas. Nestes casos, a única coisa que o microfone do telefone portátil capta é o som ambiente e o som dos meus passos. As paisagens guardam as suas narrativas em camadas, e é esta diversidade que contribui para dar potência crítica às sonoridades da paisagem nómada e narrativa. O encontro do corpo do artista/caminhante

^{8.} Adoptamos esta frequência por ser a mais usada em estações de rádio populares e comunitárias.



Fig. 12. Montagem a partir de uma sequência de imagens geradas pelo *rádio-mapa* do deslocamento do *Homonômada* no rádio-mapa durante o *Projeto RADIONÔMADA* - 2019.

com os corpos técnicos das antenas transmissoras de rádio, determinam e marcam as narrativas da *paisagem rádio-mapa*.

O aplicativo que utilizamos para a transmissão ao vivo das ondas de rádio, tem duas fontes de captação e dois controladores de volume independentes; um para o som do rádio analógico que chega via cabo ao telefone portátil onde roda o aplicativo, e um outro, que recebe o som do microfone do próprio telefone portátil. Muitas vezes o som das transmissões radiofónicas recebe como fundo musical,9 se assim quisermos, as conversas com as pessoas durante a caminhada. É o Outro do caminho participando nas narrativas nómadas da *paisagem rádio-mapa*.

Para entendermos melhor esta tentativa de atualização do conceito de paisagem contemporânea, para o de *paisagem crítica contemporânea*, como resultado de processos nómadas e narrativos de construção de paisagens, convém que voltemos um pouco para o sítio de onde partimos no início da nossa caminhada, na direção dos espaços práticos e conceituais das paisagens, e daí, avançar. Na dissertação de mestrado *Paisagem Mapa – Uma cartografia artística da paisagem urbana*¹⁰, procurei instrumentalizar

o conceito de "paisagem contemporânea" a partir da definição apresentada pelo filósofo da arte e do urbanismo Nelson Brissac. No texto *Intervenções em* megacidades,11 Brissac define o conceito pelo reconhecimento da paisagem urbana e das linguagens artísticas de ocupação destes espaços, como as principais referências para uma atualização da paisagem nas artes. Segundo o autor a "paisagem contemporânea" 12 não se define mais pela representação da paisagem e sim pela inserção na paisagem urbana. Argumentei na dissertação, que o lugar sócio-político no qual Nelson Brissac situa a paisagem contemporânea poderia ser encontrado num processo dialético, a partir do reconhecimento das ausências latentes na visibilidade da paisagem. Isto com base na abordagem apresentada por Didi-Huberman¹³, onde o filósofo nos diz que uma imagem só se completa quando nos olha a partir de suas ausências, do que não se vê mas está lá como memória, como aura, como invisibilidade, como "imagem crítica" 14. E finalmente sugerimos o modelo do mapa como operador desta instrumentalização da "paisagem contemporânea", propondo alguns métodos como a cartografia

Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília – IDA/UnB em dezembro de 2006.

- 11. Este texto foi publicado no catálogo Catálogo do Arte Cidade: São Paulo, 2002. O "Arte Cidade" foi um dos primeiros e e um dos maiores eventos de intervenção urbana já realizados no país. Criado pelo filosofo Nelson Brissac Peixoto em 1993 junto a Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, o Projeto Arte/Cidade e uma proposta de exposição por meio da intervenção artística e da ocupação de espaços não-institucionais; espaços preferencialmente em situação de crise urbanística ou arquitetônica, exigindo que os trabalhos se relacionem com eles. O projeto teve quatro edições, cada uma com foco e atuação em uma localidade diferente da cidade, comumente lugares degradados ou em fase de reocupação. A primeira exposição Cidade sem Janelas (1994), ocupou o antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana; a segunda A Cidade e seus Fluxos (1994) ocupou o topo de três edifícios na região central da cidade; a terceira A Cidade e suas Histórias (1997), ocupou a estação de trens Estação da Luz e um trecho às margens da via de ferro metropolitana; e Arte Cidade Zona Leste (2002) ocupou uma área de 10 km2 na região leste de São Paulo.
- 12. Usamos aspas no conceito "paisagem contemporânea" apenas quando nos referimos a ele nos textos e nos termos de Nelson Brissac e usaremos itálico, quando nos apropriaremos dele como *paisagem crítica contemporânea*, com o fim de actualizá-lo.
- 13. Didi-Huberman apresenta a imagem dialética no seu livro O que vemos, o que nos olha.
- 14. Didi-Huberman, desenvolve o conceito de 'imagem crítica' como uma atualização do conceito Benjaminiano de 'imagem dialética' fazendo uma aproximação do materialismo histórico de Walter Benjamin.

^{9.} Falamos em fundo musical, no sentido de que é um som com volume mais baixo. Optei por deixar que as transmissões radiofónicas dominassem a sonoridade, sendo apenas suavemente pontuadas pelos encontros com o Outro do caminho, pelo som ambiente e pelos meus passos.

^{10.} A dissertação de mestrado "Paisagem Mapa – Uma cartografia artística da paisagem urbana" foi defendida na linha de Pesquisa: Poéticas Contemporâneas da

sócio-política, por meio do que chamamos de *paisagem mapa*. Este conceito foi definido com base no modelo de mapa apresentado por Deleuze e Guattari no quinto princípio do rizoma, o da cartografia, onde territórios do rizoma se definem pela desterritorialização, sendo demarcados por linhas de estratificação, mas também de fuga, nos quais cadeias semânticas que parecem defini-los num instante, noutro fogem em vários sentidos. Na nossa apropriação deste conceito, na época, usamos a imagem do mapa para pensar os agenciamentos da "paisagem contemporânea" de modo a propiciar uma inserção mais crítica e mais efetiva da obra na realidade social do lugar. "A 'paisagem contemporânea' é o *mapa* do múltiplo da paisagem urbana."¹⁵

Esta breve apresentação dos primórdios da minha pesquisa sobre a paisagem contemporânea, tem a intenção de situar o leitor na articulação e na apropriação que fiz, na minha dissertação de mestrado, do conceito de "paisagem contemporânea" proposto por Brissac, isto, para que o leitor possa ter a dimensão do salto conceptual que significa para a compreensão da paisagem na minha investigação e prática artística, a proposta que trago de atualização do conceito para o de paisagem nómada e narrativa, e a proposição da paisagem rádio-mapa como uma linguagem artística mediadora dessa transformação. Segundo Brissac, a "paisagem contemporânea"16 representa uma atualização da linguagem, que se dá por meio da inserção crítica da arte nos espaços sócio-políticos dos lugares onde atua, em oposição a uma inserção do ponto de vista minimalista preocupada apenas com as características morfológicas e topográficas do lugar. Em outras palavras, Brissac condiciona a atualização da paisagem à atualização do site-specific minimalista, onde a discussão em torno da especificidade do lugar não se limita ao espaço físico, mas transcende para o espaço social, económico e político, principalmente em relação aos espaços institucionalizados da arte.

A atualização da paisagem feita por Brissac é devedora, consciente ou inconscientemente, à atualização feita por Miwon Kwon para o conceito de *site-specific*, no seu importante ensaio *Um lugar após o outro: anotações*

sobre site-specificity¹⁷. O modelo de site-specific proposto pelo filósofo para a paisagem contemporânea, é equivalente ao segundo momento esquematizado por Kwon para o conceito, que chamou de "social-institucional". Neste ensaio, Kwon esquematiza três momentos paradigmáticos diferentes para o conceito de site-specific, momentos identificados desde o começo dos anos 1960 até o final da década de 1990, quando foi escrito o ensaio. Estes três momentos são geradores de três modelos diferentes para o conceito. Um primeiro e original, associado às práticas minimalistas e pós-minimalistas, definido como "fenomenológico" e caracterizado pela demanda do corpo presente do espectador como complemento da obra, processo que reestruturou a relação do sujeito com o objeto artístico, em suma, um modelo marcado pelo apego incondicional da obra às características físicas e topográficas do lugar.

Um segundo momento paradigmático para o conceito de *site-specific*, identificado por Kwon e designado de "social/institucional", é iniciado no meio da década de 1970 e estendendo-se até final da década de 1980. Este deixa de ser marcado unicamente por uma abordagem puramente física do lugar, e passa também a ser tido como um espaço crítico das instituições, do mercado de artes e da cultura. Este modelo apresentou duas formas diferentes de abordagem do conceito. Uma mais presente durante a década de 1970, que ainda estava preocupada com as dimensões físicas do lugar, mas desta vez o que interessava eram os espaços físicos institucionalizados da arte, e os artistas voltavam a sua atenção para museus e galerias, de forma a revelar o ideário formador de uma cultura institucionalizada, oculto por trás das paredes brancas do espaço expositivo. À medida que este modelo "social/institucional" avançou pela década de 1980, afastou-se cada vez mais dos aspectos físicos dos espaços da arte e voltou-se para o sistema das relações sócio-económicas que sustentam as instituições da arte.

O terceiro e último modelo para o conceito esquematizado por Kwon, que podemos afirmar persistir até à atualidade, é o "site-oriented"

^{15.} Paglieri, R. (2006). Paisagem Mapa - Uma Cartografia Artística da Paisagens Urbana. Brasilia: Instituto de Artes da Universidade de Brasília, p.11

^{16.} Brissac, N. (2002). Intervenções em megacidades. São Paulo: Catálogo da Arte Cidade

^{17.} Este texto foi publicado originalmente na revista *October* 80, primavera, 1997: 85-110. e traduzido por Jorge Menna Barreto para a edição 17 da revista *Arte & Ensaio* do Programa de Pos-graduação em Artes Visuais PPGAV da UFRJ, 2008.

ou "discursivo." 18 Neste último estágio do conceito a sua natureza é outra. A principal diferença radica na deslocação do conceito para fora do universo da arte, bem como na predominância do lugar narrativo sobre o espaço físico. Aqui, o lugar da crítica deixa de ser apenas o das instituições das artes, o lugar da crítica é o mundo. Este modelo de site-specific é marcado por um comprometimento do artista e da obra com as questões e os debates importantes para sociedade e para o mundo contemporâneo, reclamando um envolvimento da obra, do processo e do artista com as narrativas do lugar, de hoje, e do passado. A obra deve estar comprometida com o "presente histórico," 19 seja de uma pequena comunidade ou do globo. O artista quer ser ativista, quer participar ativamente nas discussões que acontecem em outras áreas de conhecimento, como a tecnologia, a antropologia, o urbanismo, a ecologia, a sociologia, ou a política. Desta forma o artista pretende situar o seu trabalho em questões latentes do cotidiano, tais como o feminismo, o racismo, a luta de classes, a demarcação de terras indígenas, a exclusão social, ou exclusão tecnológica, assim como em questões de preservação ou fortalecimento da identidade de povos e raças. O modelo de "sítio discursivo", de onde o artista fala e atua, envolve uma crítica da cultura.

Como dissemos acima, o pensamento de Brissac sobre a paisagem contemporânea que o leva a sugerir uma atualização do conceito de "paisagem contemporânea", está alinhado com o segundo estágio para o conceito de *site-specific* apresentado por Kwon - o "social/institucional". O nosso desafio é mover, deslocar, transpor, a natureza do conceito rumo ao terceiro estágio do conceito de *site-specific*; o do discurso, onde ocorre a desmaterialização do espaço em narrativas e deslocações, e onde encontraremos a *paisagem nómada e narrativa* na experiência da *paisagem rádio-mapa*. Vamos tentar ver as implicações deste movimento a partir do lugar onde o conceito de *site-specific* passa de um espaço físico

determinado para um espaço narrativo, imaterial, de fluxos, frequências, irradiações, direções e negociações. Discutir a natureza do conceito neste caso, deslocando-o do espaço físico para o de "site/oriented" ou "discursivo", significa reconhecer a paisagem nómada e narrativa como uma prática "pósconceitual". Este é o conceito central do livro ANYWHERE OR NOT AT ALL - Philosophy of Contemporary Art, de Peter Osborne, que apresenta uma nova ontologia para a arte sob o paradigma de uma prática artística "pós-conceptual". Para o filósofo, o início deste novo paradigma acontece na década de 1960 com o aparecimento da arte conceptual, em especial nos trabalhos de Sol LeWitt e Joseph Kosuth. Porém, a arte conceptual transcende os limites como paradigma histórico, argumenta Osborne, já que toda a obra de arte é essencialmente conceptual, produto de uma ideia ou conceito (independente do meio). Mas para participar do novo paradigma "pós-conceptual," não basta ser conceptual, segundo o autor, o novo paradigma exige que uma obra de arte transcenda as categorias de linguagem e de meio, unificando-se na ideia que as governa, e que as suas materializações sejam consequência de mediações com o presente político, social e cultural do seu tempo, o que vai designar de "presente-histórico".

O livro de Osborne²⁰, propõe uma abordagem filosófica para a arte contemporânea que incorpora à reflexão filosófica a historiografia e a crítica de arte. Trata-se de uma filosofia crítica a favor da "arte crítica" contemporânea e para isto põe em jogo dialético a autonomia da obra de arte frente ao "fato-social", tendo os meios, as mídias, as linguagens, as categorias artísticas, como mediadores. Iremos buscar nesta teoria a potência crítica da paisagem nómada e narrativa, que levará a paisagem rádio-mapa encontrar sua realização como paisagem crítica contemporânea. Embora entenda a arte como produtora autónoma de significado, Osborne é claro ao afirmar que para além da sua autonomia a arte é sobretudo um "fato social", portanto depende das categorias sociais. É justamente essa tensão, entre uma total liberdade, fruto da sua autonomia, por um lado, e a sua total dependência do contexto cultural e sócio-político onde está inserida, por outro, o que lhe garante a sua potência crítica e a sua consequente qualidade artística. O que

20. Osborne, P. (2013). *Anywhere or not all – Philosophy of Contemporary Art.* London: Verso. Kwon, M. (2008). Um lugar apos o outro: anotacoes sobre site-specificity. *Arte e Ensaios*, 17.

^{18.} Curiosamente neste terceiro estágio do site-specific, a autora apresenta dois nomes para o paradigma, dois nomes que são complementares e que trazem, na sua raiz semântica, características nôdames e narrativas

^{19.} Estamos usando este conceito presente na teoria filosófica do livro de Peter Osborne, que é definido como o contexto sócio-político presente no lugar e na atualidade da obra, como veremos mais claramente a frente.

equivale a dizer, que a potência paradigmática de uma obra de arte, sobre este aspecto, radica na qualidade dialética presente no trabalho.

O texto constrói um discurso crítico e filosófico para o fazer contemporâneo em arte, adotando o princípio das categorias da Teoria Estética de Theodor Adorno como bússola filosófica. O autor põe em prática o princípios do filósofo da Escola de Frankfurt, argumentado que uma filosofia da arte deve começar a partir de uma reflexão sobre a natureza histórica e social das categorias. Por analogia, acreditamos que uma atualização da paisagem contemporânea passa também por repensar as suas categorias. Nesse sentido propus como ponto de partida para esta investigação teórica, uma categoria da paisagem contemporânea. Olhar para a obra de arte pela perspectiva da lente de um determinado contexto histórico, oferece a possibilidade de uma visão crítica da sociedade a qual pertence e a qual deve seu potencial dialético. A paisagem nómada e narrativa presente como conceito fundador numa paisagem rádio-mapa, funciona como um eficiente mediador entre cultura e sociedade que permite uma visão crítica do "presente histórico". O que significa dizer: uma visão crítica dos fenómenos culturais, sociais e políticos no tempo e no lugar presente da obra. A tradução literal de dialética é - caminho entre as ideias, também conhecida como - arte da palavra. A paisagem nómada e narrativa é por natureza uma paisagem dialética.

Neste caminho o filósofo busca a distinção entre as práticas conformistas e as práticas críticas, sendo as práticas críticas as responsáveis por inaugurar esta nova ontologia "pós-conceptual" para o fazer em artes. A "arte crítica" e "transcategorial" nasce de uma "negação determinada" da mídia tradicional em busca de uma reflexão do "fato social". Osborne, argumenta que para um trabalho ter potência crítica, ele deve ser um reflexo das condições sócio-políticas e culturais em que atua. O engajamento com o "presente-histórico" de uma obra, portanto, está implicado em tentar vencer a "crise das mediações." O caminho proposto para tal é a "transcategorialidade," o que significa dizer que um trabalho deve ter várias instâncias de materialização e de mídia e que a sua ontologia não está em nenhuma dessas instâncias isoladamente, mas em todas elas em conjunto como representantes de uma ideia. O conceito do trabalho é o verdadeiro

detentor da potência crítica da obra, é o caso da paisagem rádio-mapa, que se permite trabalhar a partir de um aparato mediador aleatório, onde o acaso dos acidentes geográficos determina semanticamente as narrativas, e que se deixa mediar pela rede de computadores, pelo Outro do caminho e pela projeção na galeria. Para exemplificar essa "transcategorialidade", o autor faz referência ao trabalho de Gordon Matta-Clark de 1974, Splitting, e pergunta, onde está o trabalho? na casa dividida em Nova Jersey, na documentação fotográfica ou na posterior produção de fotomontagens e colagens? A resposta é: em qualquer lugar ou não em todos. Isto quer dizer em todas as instâncias de materialização de uma paisagem, como por exemplo, no caminhar diário de um artista ao longo da estrada num trabalho de errância, na bagagem do artista nómada que captura e transmite sons pela rádio-mochila, nos sons que serão irradiados no rádio-mapa, na página da web que hospeda o mapa, nos textos que o artista escreve a partir desta experiência. Todos eles, em conjunto, compõe a ontologia da paisagem rádio-mapa e por consequência da paisagem nómada e narrativa que está em todas as categorias de um trabalho, embora vise apenas o processo, o caminho.

Outro caso clássico de "transcategorização" nos termos propostos pela arte "pós-conceptual," referido por Osborne, é o trabalho do artista Robert Smithson e a sua concepção de uma obra de arte estruturada por uma "dialética do lugar e do não-lugar". A proposta de Smithson para a concepção prática de uma obra de arte foi tratá-la como uma relação de "lugar" e "nãolugar." Com efeito expôs desenhos, fotografias e vídeos, que criaram "nãolugares" por meio das relações semânticas de "reflexão" que estabeleceram como site-specific, o que define o trabalho do artista como "transcategorial". Esta dialética do lugar e do não-lugar, leva a compreensão de um processo sempre inacabado e em vias de transformação, característica natural da mediação. Ao pensar que o trabalho de arte "pós-conceptual" deve ser capaz de assumir várias materializações singulares como reflexos de um conceito, Osborne, coloca o foco no processo e não no resultado, e toma posição no espaço em relação ao paradigma "pós-conceptual" que propõe. Afirma que a especificidade espacial da obra de arte com potência crítica é consequência da articulação dialética do lugar, do não-lugar e dos fluxos. Após situar sua

arte "pós-conceitual" no espaço da diversidade territorial transcategórica, o filósofo apresenta as principais práticas de mediação entre a arte e os espaços sociais, sendo estes a "textualização," a "arquitecturalização," o "urbanismo," a "pós-arquitetura," e a "transnacionalização."; Defende ainda que é através destes mediadores que a arte tem possibilidades de criar novos espaços sociais para arte. Na busca teórica pela *paisagem nómada e narrativa*, fazemos agenciamentos com a idéia de "textualização" dos espaços, como operador de um processo de mediação sonora.

Com base na atualização feita por Marc Augé, o antropólogo da supermodernidade, do conceito de não-lugar, criado pelo pensador e historiador Michel de Certau, Osbrone vai definir, por oposição, a natureza do espaço da arte para as práticas artísticas contemporâneas como espaço/ arte. Augé interessado em repensar a visão antropológica dos fenómenos do mundo contemporâneo apresenta, no seu livro Não-lugares (introducão a uma antropologia da supermodernidade), o conceito de "não-lugar" como um espaço sem identidade própria e marcado pela transitividade. Para o antropólogo francês, não-lugares, são lugares de passagem, de deslocações impessoais, onde a comunicação se dá por pequenos enunciados, onde se está só com todo mundo, lugares de circulação, rodoviárias, estações de metro, aeroportos, hoteis, shopping-center e supermercados. Nestes espaços não-identitários, a comunicação dá-se por sinais, signos, informações e instruções, (aproveite, praça de alimentação siga em frente, estacionamento, pare, siga, compre, etc.). Possibilidades sociais contemporâneas de existir só. Portanto o espaço abstrato do não-lugar é socializado pela "textualização," o que Augé chamou de "invasão do espaço pelo texto".

Esta "invasão do espaço pelo texto", que junto com o nomadismo define o não-lugar, vai invadir a arte, a partir das experiências das colagens dos anos 20, depois na literalidade do movimento de arte conceptual nos anos 60, e hoje é a invasão do espaço-arte pelo texto quem faz a mediação entre a arte e o espaço social. Esse é o nosso foco, pois é lá que se encontra a paisagem nómada e narrativa, construindo espaços simbólicos de socialização. Na paisagem rádio-mapa a textualidade que compõe a narrativa em conjunto com o mapa e os eventos geosonoros, encontra duas

21. Tradução livre

instâncias. Há um textualidade oral presente nas falas das transmissões radiofónicas que o projeto captura e há uma textualidade escrita presente nas narrativas sobre a paisagem lançadas no mapa pelo Diário rádio-mapa. Em ambos os casos há um comprometimento com o "fato social" e com o "presente histórico." No caso das textualidade oral das transmissões de rádio o contato com o "fato social" é direto, não há mediador a não ser o aparato tecnológico de captura de ondas de rádio. A estratégia de trabalhar a partir da captura de transmissões radiofónicas garante uma potente presença do real político, social e cultural de um determinado território, pois estamos a apropriar-nos de uma narrativa que participa quotidianamente da realidade social de um determinado grupo. Quando partimos de um elemento real as possibilidades de inserção crítica na paisagem aumentam bastante. Pesa ainda a nosso favor, que o rádio, por ser um meio de comunicação de baixo custo, tem sido historicamente um instrumento usado por pequenos grupos para as suas lutas, como é o caso das rádios comunitárias e das rádios sociais. O real da narrativa brota nas ondas de rádio com os seus discursos, as suas músicas, as suas notícias, em suma a sua comunicação.

Depois de reconfigurar a dialética que dá origem ao conceito, Osborne assume o não-lugar como a arte-espaço ideal para a arte existir, nas narrativas presentes na "invasão do espaço pelo texto," como "fato social". Na proposta linguística aqui trazida para discussão, a narrativa da paisagem rádio-mapa é a responsável por criar o não-lugar como condição para a paisagem nómada e narrativa existir como paisagem crítica contemporânea. Neste sentido, o filósofo vai argumentar que a autonomia que o cubo branco da galeria garantiu à arte durante o modernismo pode ser deslocada para qualquer outro lugar, desde que o artista em questão consiga trabalhar com as narrativas do lugar de modo a construir um não-lugar como arteespaço. É a mediação da "textualização" que vai ser capaz de articular novas dimensões espaciais para as práticas contemporâneas com potência crítica. O espaço da arte é onde a autonomia do não-lugar está. A "textualização" da paisagem, como narrativa, tem a função de construir o não-lugar da paisagem rádio-mapa que lhe garante autonomia sem precisar de abdicar da troca com o "fato social". Ou seja, sem precisar de abrir mão do encontro com o Outro social ou radiofónico, natural ou técnico, que lhe garante

a potência dialética que fará com que aconteça como *paisagem crítica contemporânea*. E não apenas como uma reiteração de fatos já existentes no lugar social da arte-espaço. A busca é por conseguir criar um espaço autónomo como o cubo branco em qualquer lugar, numa igreja, numa escola, num acampamento, num terreno baldio, na estrada, ou no caminho de uma viagem a pé.

As práticas artísticas da paisagem engajadas com o "presente histórico" e com o "fato social" garantem uma maior e mais direta inserção na experiência real da paisagem e consequentemente a possibilidade de construir narrativas com maior potência crítica sobre os territórios do político, do social e do cultural de um lugar. Nestes casos, o lugar passa a ser configurado pela narrativa, as suas coordenadas espaciais são agora estabelecidas pelo discurso. Uma desmaterialização do espaço da obra, que dá lugar à desterritorialização dos espaços da arte, e que levam na direção das paisagens de narrativas nómadas; é o caso da paisagem rádio-mapa, onde a paisagem nómada e narrativa, se ocupa dessa desterritorialização dos territórios em jogo na captura nómada de ondas de rádio associada a uma caminhada de viagem. Vemos que na paisagem rádio-mapa, o espaço físico do site perde cada vez mais a importância, em relação aos espaços configurados pelas narrativas nómadas que constroem lugares, nãolugares e fluxos que demarcam territórios onde se encontram e se cruzam a diversidade dos territórios conceituais da paisagem, nomeadamente, a paisagem etnográfica, a paisagem relacional e a paisagem geográfica. Assim o lugar específico da arte vai-se desmaterializando e tornando-se um lugar de atuação crítica, lugar da "imagem crítica" de Didi-Huberman, da "arte crítica" do paradigma "pós-conceitual" proposto por Osborne e da nossa paisagem crítica contemporânea²². Mediando as narrativas culturais e sóciopolíticas dos lugares que encontra e criando novos lugares, como não-lugares da arte-espaço, e movendo-se de categoria em categoria, um lugar após o outro, assim caminha a paisagem crítica contemporânea. Esta invasão do espaço pelo texto não se limita apenas aos lugares dos discursos, transcende as fronteiras espaço/conceituais e invade a materialidade da obra.

A paisagem rádio-mapa busca se engajar nas lutas, nos conflitos e nas problemáticas da cultura e da sociedade como um todo, ocupando espaços narrativos que participam da vida cotidiana, como são as transmissões radiofónicas, diluindo assim as fronteiras entre arte e não-arte. Por meio da ocupação desses espaços narrativos a paisagem rádio-mapa procura uma inserção mais ativa nas questões críticas da sociedade contemporânea, e com esse fim usa táticas ativistas de apropriação de narrativas para a construção de uma paisagem nómada e narrativa. É neste espaço de narrativas nómadas que a paisagem rádio-mapa trabalha, nas narrativas do "presente histórico" do contemporâneo e no fluxo nómada dos territórios conceituais, linguísticos e de meios da paisagem.

Diante do desafio de tratar de narrativas tão diversas, a arte distância-se da ideia de uma disciplina especializada e vai-se tornando interdisciplinar, passando a dominar outras disciplinas e a adotar novos métodos de investigação. É nessa interdisciplinaridade que a *paisagem rádio-mapa* se situa no intuito de criar novos territórios para as práticas artísticas do caminhar, da paisagem sonora e da cartografia artística. Para conseguir o diálogo com os territórios da paisagem a que se propôs, a arte que opera sobre o modelo de *paisagem nómada e narrativa*, vai transformar o lugar da arte e a própria obra em narrativa, sob a condição de participar da operação relacional entre o lugar, o não lugar e os fluxos, deixando a narrativa dos territórios existenciais da paisagem falar em seu lugar.

Nesse sentido consideramos que a paisagem rádio-mapa apresenta-se como uma linguagem capaz de operar os processos retóricos que levam a paisagem no caminho de se tornar uma paisagem crítica contemporânea, pois ela abre a possibilidade do diálogo, oferece-se em relação dialética, lança-se à proximidade do Outro e das antenas do caminho de viagem. Apresenta-se disponível ao encontro corpo a corpo com o Outro, na experiência relacional na paisagem. Porém, é importante dizer, que para isto é preciso ter a empatia necessária para reconhecer o "lugar de fala" do Outro do caminho, pois é o "lugar de fala" que marca a paisagem nómada e narrativa do caminho da viagem. Precisamos estar atentos para reconhecer

^{22.} O que significa que agora o site é estruturado (inter)textualmente mais do que espacialmente, e seu modelo não é um mapa, mas um itinerário, uma sequência fragmentária de eventos e ações ao longo de espaços, ou seja, uma narrativa nômade cujo percurso é articulado pela passagem do artista. Kwon, M (2008), p.172.

e respeitar as estruturas sociais que legitimam os códigos culturais, de um determinado grupo social, pois o reconhecimento do "lugar de fala" do Outro é determinante para aceder à sua identidade, aos seus discursos e às suas narrativas.

O som e o silêncio dum povo em revolução: o caso da *revolução do sorriso* na Argélia.

Mohammed Boubezari



Introdução

Desde o início, é necessário especificar o objeto de observação de que tratamos aqui. O Hirak, o movimento, é esta revolução do sorriso, clamando pelo fim de um regime autoritário, pela renúncia de uma classe dominante e do presidente da república, pela instauração de uma verdadeira democracia e de um estado de direito e de liberdades. O cidadão argelino, pela sua média demográfica, é jovem e nunca conheceu tal tipo de ocupação do espaço público. Os atores deste movimento nunca experimentaram viver o espaço público desta forma que emana do desejo de ser o ponto de partida para as decisões sobre o seu próprio futuro e o de toda a nação. Certamente, houve várias ocasiões semelhantes durante a celebração festiva das vitórias no futebol, e uma delas ocorreu durante o período desta revolução. Mas veremos a seguir como ela mesma foi absorvida pelas reivindicações do povo e pela sincronização pelo canto nas redes sociais e como marcou o seu apego às reivindicações do povo se manifestando evitando assim ser recuperada pelo poder.



Através da observação participativa nas manifestações semanais do Hirak, a nossa atenção concentrou-se neste som libertador e emancipatório, emanando de uma multidão compacta marchando pelo espaço público, nesses sons produzidos harmoniosamente. Cantados, declamados, gritados mas sempre em harmonia e em coro.

De que se trata? Várias questões se colocam com efeito:

Qual é o estatuto desta produção sonora coletiva? Trata-se de uma paisagem sonora? Qual é a sua génese? Como e onde se estrutura esse corpo cantando a liberdade, ali onde ela é limitada e controlada? Uma estruturação nas redes sociais? O que motivou essa mudança para a autoexposição no espaço público? Será a falta de matéria sonora nas redes sociais e do espaço físico coletivo da sua propagação? Mas sabendo que o som é por natureza efémero, como vão essas manifestações sonoras perdurar no espaço público recém-conquistado? Existem outras manifestações além do som para perpetuar esta conquista? Sobre que elemento estruturante do Hirak agiu a crise sanitária da COVID-19 para tirar este movimento de contestação do espaço público?

Tentaremos responder a todas essas perguntas metodicamente.

Não é uma paisagem sonora!

Desde o estabelecimento das bases da paisagem sonora por Murray Shaefer [1977] no final dos anos 1970, tem havido uma tendência talvez rápida ou fácil de relacionar todos os fenómenos sonoros fora da música institucionalmente consentida e do ruído coletivamente combatido com essa noção de "soundscape". Certamente, é entre esses dois valores opostos que reside o som de uma multidão sincronizada. Ou a sugestão de Barry Truax¹ [2000] de que mesmo a música, eletroacústica no caso mencionado, seria uma paisagem sonora? Examinemos por agora o som da multidão que manifesta.

Mas é realmente uma paisagem sonora? Se nos referirmos à noção homóloga de *landscape* segundo o Online Eymology Dictionnary², o "sound" (som) não é o homólogo de "land" (terra). A scenery view³ (vista do panorama) mencionada está na segunda parte da palavra soundscape (paisagem sonora). A construção do termo soundscape seria sound-scenery-view (som-paisagem-vista)? Nesse caso, o mais importante é a encenação, já que não é um sistema de visão, mas de escuta.

Portanto, há uma certa distância necessária para se ter uma visão geral. Admitamos que a paisagem seja deste domínio da percepção distanciada. A questão que surge então em relação ao nosso assunto é: e as percepções imersivas? E as situações como a de um protesto revolucionário em que o som não é produzido para ser percebido com distância e distanciação, mas para ser recebido diretamente como tal. Imediatamente, sem média, nem recuo nem distância.

De acordo com a trilogia de Pascal Amphoux⁴ [2000] e Augustin Berque⁵ [2000], trata-se aqui de uma outra natureza de sons: o meio sonoro. Meio no sentido de que temos uma postura diferente da da contemplação e do distanciamento, que nos permite apreciar a estética da "paisagem" e de

- 1. Truax, B., (2008). Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape. *Organised Sound*, 13(2), 103–109. (Earlier versions of this paper were presented at the Sound Escape conference at Trent University, Peterborough, Ontario, July 1, 2000.
- 2. https://www.etymonline.com/word/scape
- 3. scape (n.1) «scenery view,» 1773, abstracted from landscape (n.); as a combining element, first attested use is 1796, in prisonscape.
- 4. Amphoux, P. (2000). Environnement milieu paysage. Les faces cachées de l'urbain, 11 juillet 2000.
- 5. Berque, A. (2000). *Médiance. De milieux en paysages*. Paris: éd. Belin; Berque, P. (2000). *Ecoumène, introduc:on à l'étude des milieux humains*. Paris: éd Belin.

se satisfazer com a sua beleza ou desprezar a sua feiura. O meio envolvenos, implica-nos. Não há distância ou distanciamento sonoro e há apenas implicação no fenómeno. O movimento de contestação obriga-nos a tomar posição e agir. Participar ou fugir. Ele é percebido *do* meio e não com distância. É por isso que falamos de meio e, no nosso caso, é um meio sonoro.

No entanto, é quase paradoxal notar que antes de chegar a essa situação sonora mediana, as premissas do fenómeno ocorreram num espaço que nada tem de imersivo a priori.

Uma gestação nos estádios

Na Argélia, o primeiro espaço real onde as práticas da Internet que atestavam de uma prática de liberdade de expressão ocorreram, foram os estádios de futebol durante o jogo em curso. A liberdade de tom das bancadas era avassaladora e as canções repetidas em uníssono revelaram uma juventude já em comunhão. "La casa d'El Mouradia" tornou-se hoje o hino de uma Argélia nova e reconciliada com o seu destino, ciente dos seus tempos e atenta a todas as mudanças que a rodeiam. No entanto, os estádios eram ao mesmo tempo um espaço de liberdade, mas de liberdade contida. Essa contenção iria conhecer os seus limites.

O primeiro transbordar fora dos estádios ocorreu no dia 17 de fevereiro de 2019 nas cidades de Jijel, Kherrata, Sidi Bel Abbès, Bordj Bou Arreridj. Um transbordar espacial e temporal. Muito depois do fim do jogo de futebol, os jovens saíram para o espaço público e espalharam nele a liberdade que construíram primeiro na internet e depois nos estádios: liberdade de dizer não a um quinto mandato ao presidente Bouteflika. E essa liberdade trará de volta todas as outras expressões que tinham sido inibidas por demasiado tempo. Uma brecha abriu-se, o sistema de repressão foi quebrado, o conteúdo extravasou do espaço virtual, agora está contido no espaço real. Após a sua gestação nas redes sociais, nasceu a *smart society*.



Argel, sexta-feira 05 de abril de 2019.

Uma estruturação nas redes sociais

É conhecida, na história da cidade, essa função muito simbólica do espaço público como local de manifestações revolucionárias; A Ágora na época grega foi o primeiro lugar comercial, mas também onde ocorria o diálogo social e político, onde se informava e se se formava politicamente. Na época romana, o equivalente era o fórum. Não é a configuração do espaço que o define, mas sim a sua situação central e sobretudo a sua função. As práticas sociais no encontro entre o poder e os cidadãos é a especificidade deste lugar. A qualidade pública é importante aqui.

No caso que observamos aqui, o equivalente à Ágora grega ou ao Fórum Romano é esse espaço da internet onde, aliás, o termo fórum é utilizado desde o início das práticas na internet. Com efeito, para além da expressão livre, intensa e permanente, a Internet não é um espaço de diálogo e encontro com as forças governantes. Só terá esta "nobre função da Ágora" se se instaurar um diálogo recíproco entre o poder e os cidadãos. No entanto, no caso da Argélia, a internet desempenhou um papel muito importante na estruturação do movimento revolucionário de 2019, como já havíamos descrito [Boubezari, no prelo]. Com efeito, com este dispositivo de Internet que era suposto distrair, divertir, levar ao vício e sobretudo recolher informação para a processar para efeitos de estratégias comerciais, eis que os utilizadores, cidadãos conectados, usam e abusam

^{6. &}quot;La casa del Mouradia", literalmente a casa da Mouradia (residência do Presidente da Republica) é une versão da canção "Bella Ciao", popularizada entre os jovens de hoje com a série espanhola "Casa de Papel", cuja letra relata a corrupção e decadência do regime argelino.

desta tecnologia que foi negligenciada ao nível de gadget pelas autoridades, mas cujos cidadãos intuitivamente compreenderam o alcance e a força de ataque deste instrumento que é a Internet e as redes sociais que aí se desenvolveram.

Em todas as cidades argelinas, desde o dia 22 de fevereiro de 2019, e cujas premissas já foram constatadas anteriormente, os citadinos saem e manifestam livremente os seus desejos por um futuro melhor. Liberdade e democracia são cantadas num espaço público reconquistado. A internet foi a ferramenta de conexão dos cidadãos entre eles.

A Internet oferece uma comunicação de alto desempenho. Ela foi concebida nos laboratórios das Forças Armadas dos Estados Unidos como um instrumento de guerra e projetado para permanecer eficiente mesmo que um ou vários dos seus elos ficassem inoperantes.

Se a sociabilidade era politicamente controlada nos lugares onde deveria ocorrer, os espaços de sociabilidade mediada captaram toda a atividade de uma sociedade inibida. O que não era permitido no real torna-se possível no espaço virtual. A fala é liberada, as ideias são trocadas, confrontadas, verificadas e corrigidas coletivamente. Uma sociedade estava a sintonizar-se, a harmonizar-se. Os debates mais acalorados e menos prováveis ocorreram. Islamistas entre os leigos, conservadores entre os modernos, mulheres e homens falam uns com os outros muitas vezes sem se conhecerem como nunca o puderam fazer no espaço público, e mesmo a qualidade da linguagem usada nas redes não é permitida no espaço real. Na "realidade", os argelinos conheceram-se e reconheceram-se, conectados e re-conectados. Apenas um ausente neste diálogo intensamente atual, mesmo que o seu espaço seja virtual, o poder, que controla os canais e os espaços muito reais, mas cujo conteúdo estava longe da realidade. A smart society (sociedade inteligente) vai rapidamente inverter os papéis. O espaço público é reinvestido pelos cidadãos. Uma liberdade é assim encontrada. O poder está confinado aos clássicos canais unidirecionais de informação, televisão e jornais sob controle e que perderam toda a credibilidade porque o seu discurso se alimenta de uma lógica fechada em si mesma e separada da realidade. Portanto, é a classe governante que está desligada da sociedade, da smart society (sociedade inteligente). Sempre desconfiada das novas tecnologias de informação ao ponto de as instituições não terem e-mails institucionais!

Voltaremos a essa reviravolta do domínio real versus virtual na vida urbana e os poderes que por ela disputam.

Smart society⁷

Quando se fala de *smart cities*, a associação dos dois conceitos inteligência e cidade é a priori cientificamente duvidosa, tendo em vista a pressa coletiva em agregar esses dois termos em voga e que funcionam bem em termos de comunicação. Este conceito de *smartcity* (cidade inteligente) não é o resultado da observação rigorosa de um fenómeno emergente ou discreto. É apenas o resultado de uma estratégia de marketing lançada nos anos 1980, a partir dos laboratórios ou think-tanks de uma das mais importantes firmas de informática, a IBM, conforme confirmam S. Breux e J. Diaz. no seu relatório sobre a cidade inteligente⁸ apresentado à cidade de Repentigny, no Canadá.

Hoje, os GAFA⁹ e outros operadores menos mediáticos asseguram a continuidade. A ideia é criar um novo mercado. Uma oferta que cria a procura. A ideia seria vender este conceito para que as autoridades públicas e privadas envidassem os seus esforços materiais, humanos e logísticos para acomodar os dispositivos vendidos por esses grandes grupos e, em última instância, servir para coletar e armazenar os dados necessários ao processamento de informações que sugerem que existe inteligência e que, em última análise, serão vendidas como serviços aos mesmos fornecedores de informações básicas que nós somos.

^{7.} Este termo foi utilizado pela primeira vez como título de uma publicação sobre este tema do Hirak que a revista argelina Madinati deveria ter publicado mas cuja publicação é incerta até hoje, no final de 2020, e no futuro que este a liberdade seja garantida. Retomamos as principais ideias mestras desse artigo aqui.

^{8.} Sandra Breux et Jérémy Diaz, La Ville Intelligente Origine, définitions, forces et limites d'une expression polysémique, Rapport remis à la Ville de Repentigny, INRS Institut national de la recherche scientifique Centre - Urbanisation Culture Société, janvier 2017.

^{9.} GAFA est l'abréviation de Google, Amazon Facebook et Apple.

Se a televisão permite que os canais vendam o tempo-cérebro humano disponível¹⁰ dos espectadores, a *smartcity* sai-se muito melhor, pois permite que grandes grupos vendam, além do tempo-cérebro, práticas, gostos estéticos e políticos, representações sociais, os dados de localização, as intenções de cada um, enfim tudo o que compõe e move o meio humano, o meio urbano. E todas essas informações são coletadas gratuitamente e fornecidas ingenuamente pelos usuários. Todos esses dados são geolocalizados com a precisão das triangulações das mais precisas antenas telefónicas e satélites.

As cidades têm todo o interesse em acompanhar esse movimento porque ele é criador de empregos e porque a economia digital resultante está em franco crescimento.

Mas por que o termo inteligência é exagerado? Podemos identificar dois motivos:

- O termo *smartcity* costumava ser acompanhado de IoT e de e-governança. IoT significa "internet of things", ou Internet das coisas, o que sugere que em *smartcity* existem citadinos conectados exigindo uma governança que, neste caso específico, é eletrônica. O termo de Cidade Conectada é mais apropriado para descrever esse fenómeno. O termo inteligência parece então precipitado.
- Se o termo inteligência se refere ao processamento dos dados recolhidos, das práticas dos citadinos, armazenados e processados para depois serem vendidos, esse tipo de processamento de informações é muito pouco comparado ao que é semelhante à inteligência¹¹.

Esse tipo de processamento de informações, na verdade, funciona no instante, no imediato. Para a administração pública, a e-governança (governança electrónica) resume-se a resolver os problemas de gestão imediata das necessidades, tais como solicitar um documento online, preencher um formulário em casa, etc., e no dia a dia saber o tempo de espera de um autocarro, pedir um carro com motorista, conhecer a farmácia

ou restaurante mais próximo e reservar uma mesa, seguir o trajeto mais curto ou menos congestionado, as horas de ponta num determinado local, etc. Mas esse tipo de processamento de informações é mais parecido com reflexos do que com inteligência verdadeira. É semelhante à inteligência reptiliana, a do hipotálamo. Parte primária do cérebro que mantém uma relação saudável e equilibrada com o seu meio. Nessa perspectiva, não é preciso buscar nenhuma criatividade, intencionalidade, projeção no futuro que nos permita falar em inteligência. O desenvolvimento futuro dessa tecnologia nos dirá se devemos levar a sério os avisos de especialistas como Stephen Hawking sobre inteligência artificial.

Criatividade, intencionalidade, projeção no futuro! Aqui está o que não sai dos laboratórios das grandes empresas de tecnologias da informação, mas que vem da rua! A uma habilidade especialista que se projeta na corrida pela inovação tecnológica e estratégia comercial, entra de repente em oposição a ela uma habilidade usuária e intuitiva com um projeto social e táticas inesperadas. Argel está na rua! Todas as cidades argelinas estão nas ruas. A *smart society* está aí!

A corporeidade coletiva pelo som

A internet e os seus espaços de sociabilidade permitem um número incalculável de configurações do encontro virtual com o outro. Cada usuário tem seu próprio avatar. Alguns têm mais de um. Mas tudo isso é apenas o dispositivo, o meio. Uma coisa é muito real, porém, o conteúdo e a sua dinâmica, ou seja a sociabilidade. Sociabilidade ausente? Ela é afinal encontrada e praticada. A passagem para o espaço real ficou facilitada. Coincidentemente, em 2004, uma das primeiras páginas do Facebook retratava uma maré humana em frente à Casa Branca nos Estados Unidos da América¹².

Em 2002, um ano antes do nascimento de redes sociais estruturadas como Facebook, mas cujas premissas já existiam sob nomes muito técnicos como IRC¹³, realizámos uma pesquisa sobre a sociabilidade mediada

^{10.} Patrick Le Lay in Les dirigeants face au changement: baromètre 2004, de Les associés d'EIM (Auteur), Ernest-Antoine Seillière (Préface), les éditions du huitième jour, 2004.

^{11.} Além disso, é mais comum hoje falar em IA «inteligência artificial», que está tornando obsoleto o binómio smart city.

^{12.} https://www.mirror.co.uk/news/technology-science/technology/remember-facebook-looked-like-this-7303810

^{13.} IRC = internet relay chat

em nome do Ministério da Coesão Territorial da França | Plano Urbain Construction et Architecture que questionou as práticas emergentes da Internet. Uma de nossas conclusões na época foi que esse espaço da internet possibilitava um exercício, uma espécie de treino no encontro com o outro. Isso tranquilizava o indivíduo e confortava os laços sociais. A urbanidade também é construída por esse meio. Também concluímos que, embora virtuais, as práticas acabavam muitas vezes num espaço real. Eles realizam-se. O poder mobilizador da internet era evidente porque os laços forjados na internet fazem esquecer esse média que se torna uma prótese para os laços sociais. E na dinâmica da sociabilidade, o seu instrumento deixa de ser perceptível. Ele é apagado diante do objeto da percepção, ou seja, o outro.

Porém, esta *smart society* sofrerá diversas interferências cujo único propósito é enfraquecê-la. Falamos de *trolls*, fenómeno já conhecido nas redes sociais e rebatizado de "moscas electrónicas". Esses *trolls* costumam ser profissionalizados e financiados. Virais e destrutivos, desmobilizantes, desmoralizantes, mas a inteligência coletiva rapidamente os detectará, atacará, desacreditará e a única forma eficaz de fazer isso é essa passagem da média(to) para o imediato.

Esta passagem que já tínhamos visto em 2002, mas apenas numa direção. Aquela que passa espacialmente do média para o espaço físico e do média, no sentido de lento, para o imediato no sentido de "em directo". A *smart society* ensina-nos hoje que existe realmente um feedback dessa realização do potencial. A manifestação semanal de sexta-feira permitirá à *smart society* de se fortalecer porque as interações parasitas não se realizam. O espaço público da cidade torna-se um filtro formidável, com as suas centenas de milhares de manifestantes entoando em uníssono os slogans mais representativos dessa inteligência coletiva. Qualquer propósito contra a corrente é inútil. Não se realiza. O que se realiza é essa sociedade que se tornou coesa, formando um corpo social que numa só voz reivindica as ambições emanadas de uma visão coletiva de futuro e estrategicamente construída a partir de experiências passadas. *Silmya*¹⁴, a não violência é a mais formidável das estratégias. É a *smart society* em ação.

Há um segundo aspecto notável da passagem do média(to) para o imediato ao nível individual. Por não serem capazes de eliminá-los, certos comentadores ou influenciadores, fisicamente fora de alcance e em que cada um defende o lobby que o financia ou o protege, acabam sendo alvo de ataques virtuais por diversas táticas, como a duplicação de seus perfis por perfis semelhantes e fictícios. Avatares de avatares cujo objetivo é afogá-los e torná-los difíceis de "encontrar" pelos motores de busca. E aqui, novamente, é claro que é o imediatismo que vai filtrar e neutralizar esta tática de guerra. Esses comentadores dizem-no no seu discurso: confiar apenas na página onde aparecem ao vivo. Todas as outras sendo fingimentos.



Argel, sexta-feira 05 de abril de 2019

O espaço público, espaço de presença imediata e coletiva, é a premissa da coisa pública (Res-Publica) que nada mais é do que a república que retoma os seus direitos espaciais e temporais. Portanto, o termo *vendredir* ('sexta-feirar'), que significa ir manifestar à sexta-feira, nada mais é do que a realização no tempo e no espaço da república tal como o povo a deseja. A república não pode ser militar, policial, dogmática ou religiosa porque isso seria antinómico. A república é uma coisa pública, o espaço público é o lugar onde ela se manifesta. Local onde os citadinos manifestam e se manifestam. Eles expõem-se à vista e à audição fazendo ouvir os slogans da república livre e democrática. O espaço público não é a extensão ou anexo

^{14.} Silmya em arabe e significa sem violencia

do espaço militar que é o quartel, nem é a extensão do espaço da religião que é a mesquita, é é o espaço de génese e de afirmação da democracia. Retransmitida em direto ou em diferido na internet, a sociedade livre no espaço público dá-se a ver e a ouvir com a intenção de existir no mundo.

Tomada do espaço público, tomada momentânea do poder

A quem pertence o espaço público? Tendo em vista a passagem do virtual ao real, o território é reconquistado por uma ocupação do espaço visível, e onde somos visíveis. Ocupação do espaço sonoro onde somos audíveis. São práticas de marcação territorial que se enquadram na etologia humana e, nesse contexto de revolução, ela é urbana.

Um dos sinais mais evidentes é a limpeza espontânea das ruas durante e após a passagem dos manifestantes, pelos próprios manifestantes. Lembre-se de que esse aspecto é totalmente novo e carrega um significado político muito forte. Nós limpamos coletivamente para todos, não apenas os nossos próprios resíduos. A limpeza de um local é um comportamento forte, de apropriação do espaço objeto de tal comportamento. A limpeza do local é em si um marcador territorial. Um espaço sujo é um espaço abandonado ou um espaço que não está sob o controle do habitante. Muitas vezes encontramos na memória coletiva argelina o termo otomano "Beylik", que significava o território do Bey, mas que significava, acima de tudo, que não estava sob o controle da população. Essa representação do espaço público continuou até depois da independência. O assumir da limpeza do território, que começou com a eliminação do plástico dos lugares naturais, o #TrashTagChallenge de Drici Tani Younes, muito anterior ao movimento democrático, é apenas mais uma premissa. Ele também vinculou a ação no território imediato à sua divulgação nas redes sociais (média-tas).

Marcação visual permanente de um poder sonoro efémero

Nas primeiras marchas de sexta-feira, essas manifestações foram chamadas de Revolução do Sorriso. Nome espontâneo, resultante da constatação de que os argelinos tinham redescoberto a alegria de serem livres e o sorriso nos rostos atestava-o. O termo Hirak, 'movimento', já utilizado no Iémen em 2007, virá de uma reflexão e um cálculo / precaução

que, não querendo ofender o regime, evita falar em revolução¹⁵.

Essa alegria, esses sorrisos, a beleza afixada nos rostos dos manifestantes, vai deixar marcas no espaço público.

De repente, aparecem aqui e ali, frescos/murais de uma beleza e requinte nunca antes vistos no espaço público argelino.

A prova dessa bela e alegre apropriação do espaço público está aí. Os códigos são novos porque são livres. Os aspectos figurativos rompem com as proibições religiosas dos partidos que o tornaram um programa político. Os códigos também não são os do regime porque não incluem necessariamente os símbolos da revolução da independência que se tornaram clássicos e sagrados pela sua carga patrimonial. Os novos códigos são mais leves, mais lúdicos, menos pretensiosos e, a priori, pretendem apenas alegrar o espaço público que se tornou seu. Ao fazê-lo, é um forte comportamento de apropriação e marcação do território que se faz de forma espontânea, natural e livre. Estes frescos/murais carregam já um indiscutível valor patrimonial porque representam um contexto, uma ruptura histórica e uma expressão autêntica da época.

Esses frescos/murais vieram naturalmente preencher um vazio abissal na falta de arte pública no espaço público argelino, o que aliás foi diagnosticado no estudo do PDAU de Argel e introduzido na carta de espaços públicos, anexo do regulamentos de urbanismo do mesmo plano.

A arte pública tem esta função especial de desprendimento do espaço vivido, de distanciação e translação para o espaço da obra observada. O espaço público é um ambiente de interações que, por vezes, se soltam da realidade física para interagir com outro espaço virtual, aquele representado pela obra. É neste sentido que a arte pública agrega valor ao espaço público, confere-lhe espaços de representação.

Antes da erupção desses frescos/murais urbanos, podíamos contar alguns espaços de representação como:

- Paisagens naturais e sistemas de vistas a partir do espaço público. Algumas cidades como Argel são estruturadas a ponto de esses sistemas de

^{15.} Chafik Ben Guesmia, Contribution: Les partis politiques et le sabotage du Hirak.

 $⁻ Alg\'{e}rie 360.com, https://www.algerie 360.com/contribution-les-partis-politiques-et-le-sabotage-du-hirak/$

vistas serem protegidos pelo novo Plano da Cidade. A arquitetura como obra é um espaço de representação menor, pois os tempos de contemplação e interação são diferentes. A distanciação não é a mesma que frente a uma obra de arte pública cuja estética é deslumbrante e exclusiva;

- As vitrinas comerciais são um espaço de representação ainda que a função mercantil seja dominante;
- A arte pública oficial, bem existente e muitas vezes carregando o simbolismo da Revolução da Independência. Arte necessária para a afirmação da identidade de uma nação nos seus espaços públicos e lugares oficiais. No entanto, o valor estético dessas obras encomendadas nem sempre corresponde ao símbolo que representam. A necessária distanciação nem sempre é efetiva devido a uma certa relutância relativamente a "mensagens" hierarquicamente descendentes. Nos anos 1970 e início dos anos 1980, cartazes iluminados de 3 a 5 metros quadrados podiam ser encontrados em todas as cidades argelinas, em plexiglass laranja sobre estrutura metálica autônoma e levando as mensagens da propaganda do único partido político da época.
- Por fim, existe um espaço de representação muito poderoso na vida dos citadinos, mesmo que não seja público, é o espaço do tapete de oração. Seja no espaço doméstico ou em lugares consagrados como mesquitas e salas de oração, o próprio ato de se situar no espaço do tapete, de se desprender da realidade circundante e de se projetar para dentro outro espaço sagrado, representa uma distanciação muito poderosa a que o argelino praticante está acostumado. No entanto, esse espaço opera num registo diferente do da estética.
- Também podemos citar a literatura, a televisão, o cinema etc. todas as artes funcionam da mesma maneira, mas o espaço público na Argélia é pobre em arte pública.

Essa irrupção do belo, espontâneo, sem encomenda, sem controle, sem intenções partidárias é um fenómeno novo na história do espaço público argelino. De que se trata?



Jijel "Bab Essour", avenida Émir Abdelkader.



Jijel, bairros residenciais.



Jijel, fresco/mural comemorativo a Mohammed Seddik Benyahia. Um herói local da guerra de independência. Reconciliação com o passado glorioso como uma negação de uma classe governante. Uma homenagem a um dos heróis da cidade morto a 03 de maio de 1982 num segundo acidente de avião no exercício das suas funções de «diplomata da paz». É também a primeira vez que o rosto de Mohammed Seddik Benyahia é visível no espaço público. A arte de rua contra o esquecimento.



Jijel, fresco/mural interessante que mistura espaço real e espaço representado. Uma réplica da obra do martinicano Nuxunu Xan. Outra referência puramente estética.

É antes de tudo um espaço de liberdade redescoberta. Liberdade necessária para a expressão artística. Essa liberdade de dispor do espaço público é uma emancipação.

Étambém uma marcação territorial não intencional. Se fosse intencional, na verdade levaria a mensagem de reivindicação de terras. Esta marcação é espontânea e factual. Ela é o sinal de uma presença inteligente e jovem, que ama a beleza e impõe respeito. Trata-se de um espaço recuperado, não apenas às sextas-feiras, mas ele é permanente e talvez até definitivo. Se ele tivesse aparecido antes dessa revolução do sorriso, seria interpretado como suspeito.

Trata-se da manifestação da liberdade no espaço público. Liberdade tão reclamada a cada as sexta-feira nas ruas da Argélia.

Trata-se de uma sociedade que está a recuperar o controle do seu espaço público e dos novos códigos estéticos e sociais que ali se expressam. Uma sociedade que expressa o seu desejo de um futuro que emana de si mesma acima de tudo. Carrega ambições, uma visão de um futuro melhor, enfim tudo o que a mais inteligente das *smart cities* não é capaz, se não for graças a uma sociedade inteligente, como o demonstrou o povo argelino.



Jijel, próximo do palácio de justiça.

Distância, distanciamento e distanciação

Primeiro, o espaço virtual não é assim tão virtual. É a soma de bolhas reais individuais em rede pelo que é chamado precisamente de redes sociais. O espaço geralmente é doméstico, às vezes apenas um cubículo num cibercafé, mas é sempre privado na sua bolha espacial real. Essa bolha é uma topologia sensível conectada a outras bolhas em rede para criar ou restaurar uma sociabilidade que é, ela, bastante real. O que falta então a essa sociabilidade livre, sem controle, sem vigilância? A distância é virtual e os aspectos sensíveis são retransmitidos, mediatizados pela rede. A imagem, assim como o som, como a interação escrita ou falada, são retransmitidas e mediatizadas. Ora, já havíamos observado, muito antes do desenvolvimento das redes sociais¹6, que os "internautas", na maioria das vezes, sentem uma vontade maior de ir ao encontro do outro no espaço real. Ou seja, nas redes sociais que permitem mais distanciação, porque controlam o tempo que leva várias temporalidades mais lentas, mas onde a distância é virtual, há

16. Estudo já citado "Médiat et immédiat"

um desejo de encurtar as distâncias, um distanciamento reverso indo do mediato ao imediato, do espaço individual ao espaço coletivo, do tempo lento ao tempo vivo da sociabilidade. Do silêncio individual ao som coletivo. De fato, o dispositivo das redes sociais não tem essa faculdade de pôr em uníssono vários sons ao mesmo tempo e mesmo que isso esteja a começar a ocorrer no atual confinamento devido à situação da COVID-19, o som não ocupa o espaço, ele ocupa os espaços individuais privados conectados. Esse uníssono só é possível numa energia sincronizada com os outros na promiscuidade das distâncias sociais reduzidas ao contato com os outros e no espaço público.

Uma topologia sonora significativa

Assim, com a passagem do media(to) para o imediato, os cidadãos passam de topologias sensíveis individuais privadas para uma topologia sensível social e pública. Do espaço privado ao espaço público.

Distância zero para os coros em uníssono

Observamos em vários trabalhos anteriores¹⁷ que, ao usar o seu dispositivo espacial, enquanto habitante, ou o seu dispositivo informático enquanto internauta, o cidadão constitui-se em ser - *modi essendi*. Atrás do seu computador, primeiro tirou proveito da óbvia liberdade de expressão e da falta de controle, e mesmo da ausência óbvia de polícia política, o cidadão argelino constituiu-se em ser livre. As suas interações sociais desenfreadas mudaram a sua maneira de ser cidadão. Nesse sentido, a sua topologia sensível individual ganhou um novo significado que não é o do espaço público. Semanticamente, o argelino das redes não é o da rua. E além de se constituir em signo - *modi signandi*, ele voluntária e intencionalmente significa aos outros o que ele é, o que ele deseja expressar, ou seja, o que ele deseja significar para os outros cidadãos que são a sociedade. *Modi significandi*, nas redes sociais constituem-se grupos pela primeira vez para expressar os seus desejos por liberdade e democracia, o seu ateísmo num país altamente conservador, a sua homossexualidade para alguns e até, ao

17. Boubezari, M. (2007). O espaço sonoro e as suas topologias. Lisboa, Portugal: Parque EXPO.

invés, o desejo de mais conservadorismo e religião para outros. Mas todos esses grupos virtualmente constituídos tinham em comum uma liberdade desenfreada nas redes e um espaço público para ocupar. Vimos acima como esse fenómeno mudou primeiro nos estádios. Lugares que permitem um imediatismo do estar junto, os estádios, um espaço que acaba por ser apenas transitório antes do transbordar para o espaço público real.

Essa transição de *modi essendi* para *modi signandi* para *modi significandi* ocorreu respectivamente para cada topologia sensível individual, mas também para toda a multidão que encontrou a sua génese na união dessas topologias individuais numa topologia coletiva constituída antes de tudo no virtual, nos grupos de discussão "fóruns", nos estádios e finalmente no espaço público.

O som, gritado em uníssono, constituirá a topologia sonora de toda a multidão que vai ocupar e preencher o espaço público no momento de cada manifestação durante mais de um ano. Essa topologia sonora coletiva não poderia constituir-se como ser no virtual, nem constituir-se como signo ou significado. Precisa de um espaço público político para ganhar o sentido revolucionário que quer expressar, que quer significar.

A distância social e o retorno ao silêncio

Se o som da multidão em revolução foi revelado pela redução da distância social interindividual, a condição espacial da expressão do coro, a onda da crise sanitária da COVID-19 voltará a impor de novo uma distância social e por fim a essas manifestações semanais.

Na verdade, foi observado que, desde o surgimento da crise sanitária, a noção de distanciamento social tornou-se um leitmotiv em todos os países e em todas as línguas. Desajeitadamente confundido com distanciação em francês em vez de distância ou distanciamento social. Em todo o caso, esta medida de segurança sanitária foi imposta a todos e os períodos de confinamento acabaram com qualquer tipo de manifestação no espaço público.

A dinâmica social deste Hirak porém, não cessou, pois retirou-se para o espaço virtual, onde sempre acompanhou e fez perdurar as manifestações semanais.

Contudo, ao observar o conteúdo das discussões e o retorno a esse pano ptico virtual da vigilância da polícia política oficialmente reinstalada na vida pública argelina, as divisões passaram a ser alimentadas por operações de interferência na coesão do movimento. Encenação de extremistas e radicais para silenciar o movimento.

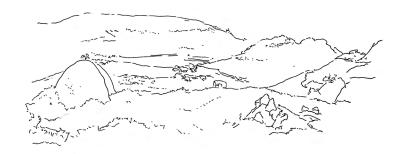
Porém, há um dado que ninguém controla nesse vaivém entre o virtual e o real, entre o silêncio e o som de um povo em revolução, é o tempo desta crise sanitária. O não controle deste tempo (da crise sanitária) dá aos cidadãos tempo para perceber erros e desvios e dedicar tempo para corrigir ou preparar as suas ações.

A seguir...

Não é fácil concluir esta reflexão, assim como não foi tolerável esperar que o fenómeno acontecesse para repensá-lo com a "distância" suficiente. Esta Revolta durou tanto tempo que já passou o tempo da distanciação e da reflexão científica. Este fenómeno está a ser pensado ao mesmo tempo em que está a ocorrer. Os elementos desenvolvidos neste artigo talvez nos permitam refletir sobre essa revolução nos meses que se seguem.

Mas já podemos concluir aqui que a multidão sonante, gritante e reclamante em uníssono é uma poderosa topologia sonora que impõe a força das pessoas no espaço público e significa o seu controle da situação sonora, espacial, pública, enfim simplesmente da situação política.

Do ponto de vista topológico, quando o cidadão tem uma intenção significante, a sua topologia é mais do que portadora de um signo, ela dirigese a um ambiente sonoro ou humano para transformá-lo a seu favor. A intenção significante é uma força de resistência a qualquer mudança causada pelo exterior. É uma topologia que resiste à deformação. Ela é ela-própria deformadora do espaço sonoro em que se inscreve e, consequentemente, da situação política que ela contesta. As variações do ambiente não o afetam na sua estrutura porque as suas forças deformantes são canalizadas, desviadas. Eles deslizam sobre ele e afastam-se. A topologia significante não se contenta com o seu próprio espaço de existência, ela desdobra suas forças configuradoras para além dos seus limites. Ela é uma conquistadora.





A obra de Constança Capdeville: itinerários artísticos, sociais e afetivos

Filipa Magalhães

Constança Capdeville (1937-1992) foi compositora, pianista, percussionista e professora, desenvolveu uma prática e reflexão estética que gostava de designar como teatro-música, ligando a investigação sonora a elementos teatrais e gestuais, bem como a poesia, literatura e cinema, na tentativa de descobrir e reinventar novas formas de criação e da própria *performance¹* musical. Por essa razão, a compositora é atualmente considerada a grande figura do teatro-música em Portugal. Constança Capdeville nasceu em Barcelona no dia 16 de março de 1937, em plena Guerra Civil Espanhola, e costumava dizer que tinha nascido debaixo do

1. Termo aqui entendido como uma forma de manifestação artística que compreende e articula várias formas de expressão, considerando o gesto, o movimento, a palavra, o texto (incluindo a sua desconstrução gráfica e fonética), a interação com o público (preocupação a nível da comunicação e do diálogo com o mesmo), a conceção dos elementos cénicos (personagens que se autonomizam), o desenvolvimento da tecnologia do som e da imagem (aplicado à criação artística) através da interdisciplinaridade. Cf. Serrão, M. B. (2011). *Influências da performance na música entre 1970 e 90 em Portugal: Jorge Peixinho, Clotilde Rosa, Eduardo Sérgio.* Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, p.169.

som de bombas. Na sequência dos tumultos político-sociais que se viviam no seu país de origem, em 1951, com apenas catorze anos, Capdeville mudase juntamente com a sua família para Lisboa, tendo aqui permanecido até à data da sua morte, dia 4 de fevereiro de 1992. A compositora tinha uma enorme admiração pelo seu pai. Filipe Capdeville era um homem culto e com uma imensa sensibilidade e gosto pelas artes, aliás é o senhor Capdeville que incute esse gosto na filha, levando-a a diversos eventos culturais e artísticos desde muito cedo. Constança Capdeville era uma leitora ávida e tinha um enorme interesse pelas artes em geral, mas em particular pela música, a dança, o teatro e o cinema.

Capdeville construiu o seu percurso artístico essencialmente em Lisboa, apresentando a maioria das suas obras no contexto dos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea (EGMC),2 promovidos pela Fundação Calouste Gulbenkian (FCG). Não obstante as suas obras terem sido apresentadas noutros locais em Portugal, como por exemplo na Madeira ou nas Caldas da Rainha, e também no estrangeiro, nomeadamente em festivais de arte e de música contemporânea como Royan ou Paris, e em Munique ou Barcelona, de onde é originária, as suas obras raramente foram ou são apresentadas quer em Portugal, quer no estrangeiro. No entanto, a pianista Olga Prats salienta que cada vez que apresentava uma das obras de Capdeville, estas provocavam sempre um efeito surpresa nos espectadores.³ Prats colaborou durante vários anos com Capdeville, como membro do ColecViva,4 mas também como membro fundador e pianista do agrupamento de câmara Opus Ensemble, com o qual fez inúmeras digressões em Portugal e no estrangeiro. Este agrupamento de câmara nas suas digressões apresentava com relativa frequência duas das obras que Constança Capdeville lhe havia dedicado, designadamente: ...in somno Pacis, One for nothing (1981) e Ámen para uma ausência (1986), versão para contrabaixo solo. Prats referiu ainda que nos seus concertos a solo tem apresentado algumas peças da juventude de Capdeville, especialmente: Caixinha de Música (1950-52) e Maman j'ai vu dans la lune (com voz do pianista), integrada no ciclo Visions d'Enfant (1958-59). As obras de Capdeville circulam pouco no exterior, de acordo com Prats isso deve-se ao facto de estas incluírem uma forte componente teatral, tornando complicado transportar o vasto conjunto de instrumentos e objetos e a iluminação que eram utilizados nestas obras. Além disso, estes espetáculos requeriam a presença dos técnicos que colaboravam frequentemente com a compositora e, portanto, a dificuldade de levar toda a equipa inviabilizava por vezes a interpretação destas obras tal como estas haviam sido imaginadas.

Ao contrário do que acontecia com outros compositores seus coevos, como Jorge Peixinho, que era um frequentador habitual dos Cursos de Verão de Darmstadt, assim como Clotilde Rosa, Paulo Brandão ou José Lopes e Silva, entre outros, que frequentaram também algumas edições dos mesmos cursos, Capdeville praticamente não saiu para o exterior, embora tivesse feito cursos de aperfeiçoamento no âmbito da composição e percussão, organizados pela Fundação Calouste Gulbenkian, e frequentado diversos seminários de análise musical, tendo contacto com muitos compositores e artistas nacionais e internacionais. Capdeville foi ainda muito versátil no que respeita às suas atividades artísticas, por exemplo colaborou com a televisão, concebendo o programa Binário (1979), juntamente com António Wagner Diniz, Luís Madureira e Manuel Graça Dias,5 de cariz didático e constituído por seis episódios essencialmente sobre música (por exemplo, o episódio 6 é dedicado à música do compositor russo Igor Stravinsky; o episódio 3 é um programa de sátira aos cantores de ópera e as suas excentricidades; o episódio 4 é consagrado a Sérgio Godinho, em que este fala das suas composições; e há também programas que abordam o ensino da música e outros sobre artistas ligados ao teatro). Além do seu grupo de teatro-música, o ColecViva, Capdeville cooperou ainda com as seguintes companhias teatrais: Centro Cultural de Évora, Teatro da Cornucópia e Teatro Nacional D. Maria II, compondo a música, dirigindo música e espetáculos e, ainda,

^{2.} Estes decorreram entre 1977 e 2000 e, durante este período, tiveram um contributo fulcral para a criação e disseminação da música contemporânea em Portugal, pois permitiram um grande intercâmbio entre as várias gerações de compositores portugueses e estrangeiros.

^{3.} Comunicação pessoal, 21 de setembro de 2020.

^{4.} Grupo fundado por Constança Capdeville em 1985, especificamente para apresentar as suas obras de teatro-música, cujos elementos possuíam já uma vasta experiência de trabalho e colaboração em conjunto.

^{5.} Fonte: Arquivo RTP.

atuando como atriz. Também não pode passar ao lado a sua presença no cinema, tendo escrito a música original do filme *Cerromaior*⁶ (1980) de Luís Filipe Rocha, *Solo de Violino* (1990) de Monique Rutler e tendo participado como conselheira musical e atriz no filme *Rosa de Areia* (1989) de António Reis e Margarida Cordeiro.

Neste capítulo, ainda que de forma muito resumida, iremos mostrar que Constança Capdeville incorpora nas suas obras muitas geografias culturais da música, do som e do silêncio, porque utiliza como processo de composição excertos ou partes integrais de materiais de diferentes autores através do recurso à técnica de colagem⁷ (podendo esta conter ou não citação), mas também porque, ao longo de todo o seu percurso artístico a compositora tece várias colaborações com diversos artistas pertencentes a outros campos artísticos e, deste modo, as suas obras representam um ponto de partida ou de chegada para várias itinerários não só artísticos, mas também sociais e afetivos.

Principais impulsionadores da perspetiva de teatro-música de Constança Capdeville — breve apontamento.

Entre 1955 e 1975, a música que incluía componente teatral tornouse um foco importante para muitos compositores europeus (destacando-se Luciano Berio, Bruno Maderna, Mauricio Kagel, György Ligeti, Luigi Nono, entre outros) como resultado das experiências revolucionárias na linguagem musical ocorridas logo após o fim da Segunda Guerra Mundial. O teatromúsica passou, desde então, por transformações variadas e significativas, ajudando a repensar experimentalmente as tradições teatrais, os géneros artísticos, as convenções da *performance* e a relação do compositor com

a sociedade. Este novo paradigma levanta questões importantes sobre a relação do teatro-música com as teorias da dramaturgia antecedentes e as contemporâneas, sobretudo no que respeita ao uso das novas tecnologias, ao papel dos novos locais e ambientes, às novas conceções do intérprete e aos desafios colocados à análise musical.

Em 1955, Berio e Bruno Maderna fundaram o primeiro estúdio de música eletrónica em Itália, o Studio di Fonologia Musicale, na RAI de Milão.⁸ Neste estúdio foram realizadas várias experiências a nível das interações entre instrumentos acústicos e sons produzidos eletronicamente, assim como a exploração de novas relações entre sons e palavra. O estudo levado a cabo por Berio relativamente aos recursos expressivos da voz feminina —impulsionado pela voz de Cathy Berberian— foi aperfeiçoado por forma a aumentar a carga dramática das suas obras, contribuindo para o desenvolvimento do teatro-música. Este estúdio foi amplamente reconhecido devido a este tipo de experiências, mas também pelas suas grandes inovações a nível musical, técnico e tecnológico, tornando-se o terceiro polo da Nova Música na Europa, paralelamente aos que já existiam em Paris e Colónia, e dos quais se destacou.

A influência de Luciano Berio na obra de Capdeville é evidente sobretudo no que respeita à exploração dos recursos vocais. Tal como este último, a compositora fez várias experiências com a voz através do uso de fonemas, em que uma palavra podia ser de tal forma fragmentada que se tornava quase impercetível. Também à semelhança de Berio, Capdeville recorre à técnica de colagem como processo criativo, incorporando materiais musicais, textuais ou visuais de outros autores ou dela mesma.

O teatro-música de Capdeville foi fortemente influenciado pelo teatro instrumental de Mauricio Kagel, nomeadamente no que concerne à função dos artistas em palco, à sobreposição de estruturas criando densidade e ao uso do piano preparado, por influxo de John Cage. Este último, cuja marca também se nota na atenção que a compositora dá ao silêncio que para Capdeville era uma coisa material, isto é, o silêncio era

^{6.} Para mais informações sobre a colaboração de Constança Capdeville com Luís Filipe Rocha, cf. Magalhães, F. (2019b). Constança Capdeville: "A música já não pode viver sozinha". Diálogos entre música e cinema em Cerromaior (1980), de Luís Filipe Rocha. In *Cinema e Outras Artes II Diálogos e Inquietudes Artísticas*, 215-229. Covilhã.

^{7.} O uso desta técnica torna-se recorrente na música escrita desde os anos 60, na qual se incorporam materiais emprestados constituindo um repertório amplo e diverso. No entanto, em certas obras há citações e noutras os materiais incorporados são uma alusão estilística sem se utilizar na realidade material citado. Cf. Losada, C. (2008). The Process of Modulation in Musical Collage. *Music Analysis*, Vol. 27 (2/3): 295-336, p.327.

^{8.} Estúdios ligados à Rádio e televisão italiana, para mais informações cf. Vidolin, A. (2012). The School of Fonologia. In M.M. Novati & J. Dack (Eds.), *The Studio Di Fonologia: a musical journey 1954-1983, update 2008-2012*, 19-31. Milan: Ricordi.

usado tal como o som, e não era utilizado de forma casual. Relativamente à função dos intérpretes em palco, os seus papéis deixam de ser tão definidos, pois o músico, o bailarino, o ator e mesmo o compositor (que como sucede com Capdeville pode ser também intérprete nas suas obras) passam a ser *performers* que têm funções múltiplas, que têm uma nova distribuição em palco (diferente do concerto 'clássico'), que podem tocar (instrumentos de percussão ou outros), atuar, emitir fonemas, recitar, fazer mudanças de cenário, ter uma atenção particular ao gesto e ao movimento, havendo mudanças muito acentuadas em relação aos cânones musicais.9

Como já foi referido, outro aspeto comum entre Kagel e Capdeville é a forte influência de Cage na música de ambos. Em *The Music of Mauricio Kagel*, Björn Heile referiu que Kagel integrou os desafios propostos por Cage nos Cursos de Verão de Darmstadt em 1958. Para Kagel, Cage havia iniciado uma nova fase na música contemporânea ao reclamar a necessidade de uma maior liberdade interpretativa, a inclusão na música de todo o tipo de sons, incluindo aquilo que se considera ruído e silêncio, desde que a estrutura rítmica fosse coerente e, ainda, o seu interesse pelos princípios do indeterminismo. A obra *Transición II* (1959) de Kagel é emblemática da influência de Cage. A peça foi escrita para um pianista, um percussionista, que toca apenas no interior do piano, e dois gravadores de fita magnética. Uma das fitas poderia ser gravada e reproduzida em tempo real, a partitura era prescritiva, ou seja, continha indicações sobre as partes que podiam ou deviam ser gravadas ou reproduzidas; uma das fitas poderia ser modificada eletronicamente através de um modelador de anel. Nesta peça, os artistas

colaboram de modo concomitante para a produção de notas individuais: a tarefa do percussionista é preparar o piano em tempo real, isto é, amortecer as cordas com diferentes materiais e em diferentes sítios, à maneira do piano preparado de Cage, enquanto o pianista toca. A interação percussiva das partes do piano e as gravações eletronicamente modificadas de ambos são combinadas para criar um mundo sonoro assombrado cuja origem, por vezes, é difícil de decifrar. Outro resultado desta interação entre os dois instrumentistas e as duas fitas é a criação de texturas complexas e densas que se sobrepõem e criam a ilusão de que todas estas sonoridades emanam do piano.

Esta sobreposição de estruturas é recorrente em várias obras de Capdeville, mas de forma mais proeminente em Double¹² (1982), na qual se gera auditivamente uma enorme densidade. Nesta obra, duas fitas são reproduzidas em simultâneo ao longo da performance, interagindo com os seus duplos (que são os *performers*, isto é, o pianista, o cantor e o violoncelista), sendo difícil distinguir as várias camadas sonoras. Kagel também cria esta ilusão de camadas sobrepostas recorrendo ao material reproduzido a partir da fita que foi previamente gravada, o qual, segundo Heile, representa o "passado musical." ¹³ O recurso ao piano preparado durante a performance e o uso das fitas magnéticas servem tanto para explorar as possibilidades sonoras do piano, como para produzir maior densidade das estruturas, resultando ainda em explorações de interações entre os performers, tal como sucede no teatro-música de Capdeville, e é, como supradito, particularmente evidente em Double. No teatro instrumental não se faz a distinção entre a ação teatral e a *performance* musical. Os gestos sonoros produzidos e os sons produzidos devem ser vistos como uma ação "músico-teatral" completa que tem elementos acústicos e visuais. Um aspeto comum entre as obras

conteúdo pré-gravado e outro gravado e reproduzido durante a execução. Um passado sonoro e um presente-passado. Ao ser usado o modulador de anel, os dois gravadores alimentavam as duas entradas. O que saía, portanto, pelo sistema de altifalantes era a soma e a diferença dos sinais desses dois gravadores. Um som altamente complexo e totalmente imprevisível.

^{9.} Para mais informações sobre o teatro-música de Constança Capdeville cf. Dias, A. S. (2019). ColecViva: "teatro-música" como performance. In Carla Madeira, Hélia Marçal, Fernando Matos Oliveira (Eds.), *Práticas de Arquivo em Artes Performativas* (303-321). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, p.306; Magalhães, F. (2019). Reflexões em torno do teatro-música de Constança Capdeville. *Dramaturgias* 11: 88-102, p.94; Serrão, M. J. (2006). *Constança Capdeville Entre o Teatro e a Música*. Lisboa: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.

^{10.} Na medida em que público passa a ser incluído como parte do processo criativo. Cf. Heile, B. (2016). *The music of Mauricio Kagel*. New York: Routledge.

^{11.} A modulação em anel consiste em misturar eletronicamente duas entradas para uma saída. O sinal de saída é a soma e a diferença das duas entradas (Carlos Alberto Augusto em comunicação pessoal, dia 6 de outubro de 2020). No caso desta obra de Kagel, os dois sinais de entrada seriam eventualmente os dois gravadores, um com um

^{12.} Composta para voz, violoncelo, piano, dois percussionistas, coro mudo, duas fitas magnéticas e luzes.

^{13.} Heile, B. (2016).

de Kagel e Capdeville é que ambas, mesmo as que não contêm elementos teatrais explícitos, são intrinsecamente cénicas.

Heile refere que a combinação de teatro e música não é atribuída a Kagel e começa logo na primeira metade do século XX. Segundo o autor, Stravinsky e Schönberg, entre outros, começaram por desenvolver novas formas de combinar elementos musicais e teatrais evitando a divisão estabelecida entre as duas esferas na ópera tradicional, por um lado, e a apresentação de textos estáticos de ciclos de canções e oratórias, por outro. Mas é Kagel quem vem mudar o paradigma ao desenvolver novas formas de teatro instrumental, chamando a atenção para a teatralidade inerente à *performance* musical, noção também impregnada na estética de Constança Capdeville.

Ainda no que respeita às figuras que mais marcaram Capdeville, Alejandro Erlich-Oliva em entrevista¹⁵ fez notar que além de John Cage com o piano preparado, Mauricio Kagel e o seu teatro instrumental, Edgar Varèse através da exploração de novos timbres e intensa utilização de instrumentos de percussão e, mais subtilmente, Charles Ives e a sua noção de atonalidade (produzida pela simultaneidade de músicas em diversos tons e não por meio da escrita atonal direta, como sucede a título de exemplo na obra Three Places in New England), outras figuras tiveram uma forte influência na sua obra. Na opinião de Erlich-Oliva, uma dessas figuras não pertence sequer ao meio musical, trata-se da coreógrafa e bailarina alemã Pina Bausch referindo-se a esta como uma espécie de musa inspiradora para Capdeville, por ser uma mulher lutadora e porta-estandarte do movimento feminista, e paradigmática como artista criadora. Bausch representava o modelo de uma nova corrente estética, cruzando fronteiras entre a dança e o teatro, tendo inspirado encenadores ligados ao teatro e à ópera (e.g. Robert Wilson, Peter Brook, Arianne Mnouchkine, Anne Bogart) e cineastas (como Federico Fellini, Pedro Almodóvar e Wim Wenders). No entanto, Bausch fazia teatro-dança, partindo da dança para as outras formas de expressão, enquanto Constança fazia teatro-música, tendo como ponto de partida a música. Na sua perspetiva de teatro-música, como consequência das influências que assimilou, Capdeville desenvolveu uma linguagem muito própria que consistia na procura de novas sonoridades e na confluência de múltiplas expressões artísticas (como a dança, o teatro ou o cinema). Para a compositora, a música continuava a ser o centro. Como ela mesma referiu, a sua época foi um momento de libertação da arte, tal como havia sido já a época da libertação do artista. "A arte que já não estava subjugada ao artista, a arte que existia por ela própria", ¹⁶ e também embora a música seja, para ela, o foco, esta deve confluir com todos os outros campos artísticos.

Constança Capdeville e a sua perspetiva de teatro-música

A perspetiva de teatro-música de Constança Capdeville é um dos aspetos mais diferenciadores e fascinantes da sua obra. Neste tipo de criações musicais, o repertório tradicional não seria excluído, mas sim visto e apresentado através de uma perspetiva diferente.¹⁷ Na sua formação inicial, o grupo era constituído por Olga Prats (piano), Alejandro Erlich-Oliva (contrabaixo), Luís Madureira (voz), João Natividade (bailarino), Oswaldo Maggi (mimo), Constança Capdeville (direção, piano e percussão) e António de Sousa Dias (assistente de direção, técnico e percussão). Para além dos espetáculos, o ColecViva desenvolveu também uma vertente educativa. Entre dezembro de 1986 e junho de 1988, Constança Capdeville organizou três edições de seminários intitulados O Teatro Musical e o Intérprete Hoje, que contaram ainda com a participação dos elementos do agrupamento. Nestes seminários havia um especial interesse pelo "[...] desempenho do músico enquanto toca, um músico que não se esconde para permitir a música aparecer de forma etérea, mas que assume a sua presença e o performativo da sua acção enquanto músico."18 No programa

^{14.} Heile, B. (2016).

^{15.} Realizada por Filipa Magalhães na residência do próprio em Lisboa, 12 de dezembro de 2018.

^{16.} Constança Capdeville, em entrevista à RTP para o programa *Quem é quem?* Constança Capdeville a silenciosa pesquisa do mundo sonoro, transmitido em 1982.

^{17.} Informação extraída da nota de programa referente a um espetáculo musical apresentado pelo ColecViva no âmbito do ciclo "O fantástico na arte contemporânea", no dia 9 de fevereiro (sem indicação de ano). Fonte: Coleção privada de João Natividade.

Vieira, A. B. (2016). NO ALEPH, para um olhar sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989. Universidade Nova de Lisboa,

dos seminários liam-se os objetivos do curso, discutindo-se essencialmente aspetos de performance, e no final incluía também a apresentação de um concerto. Na última edição de 1988 foi apresentado o espetáculo Conversa entre um Contrabaixo e uma Inquietação, sobre um poema de Manuel Cintra, encenado por Constança Capdeville e pelo próprio Cintra (movimento e voz), contando ainda com a interpretação de João Natividade (movimento e voz) e Pedro Wallenstein (contrabaixo e voz). Segundo Ana Bigotte Vieira, um dos objetivos principais desta terceira e última edição dos seminários era proporcionar um encontro entre jovens músicos, bailarinos e atores, permitindo-lhes um trabalho interdisciplinar em que a arte dos sons, do movimento e da palavra se pudessem manifestar sem barreiras 'deambulando em harmonioso diálogo', tal como sugerido por John Cage. 19 Nestes seminários, Capdeville teve a oportunidade de apresentar as ideias mais recentes e inovadoras no que concerne à criação das suas obras de teatro-música, incluindo também 'espaços' que permitiam aos elementos do ColecViva falar sobre a sua experiência enquanto intérpretes deste tipo de obras, como uma forma de passar o seu testemunho. Aí os músicos/performers abordavam as especificidades dos seus instrumentos dando exemplos da prática da performance relativamente ao teatro-música de Capdeville.

Uma organização peculiar ou um "contraponto heterogéneo"

António de Sousa Dias reflete sobre aquilo que considera ser o estilo de compor de Constança Capdeville argumentando que nas suas obras de teatro-música, em termos de estrutura, os vários elementos estão organizados como um "contraponto heterogéneo", pois trata-se do uso de materiais de naturezas diferentes. Nessa espécie de "contraponto heterogéneo" são utilizados materiais musicais e extramusicais (e.g. momentos de dança, movimento, teatro e outros), isto é, elementos de naturezas muito diversificadas que interagem entre si. Sousa Dias explicou que é como se fosse uma música durante a qual um movimento de dança está

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, p.274.

em contraponto com uma gravação em vídeo ou slides, ou uma gravação em fita magnética que está em contraponto com uma voz ao vivo, ou seja, os materiais fazem contraponto entre si, mas têm naturezas diferentes, e a procura da relação ou anti relação entre os elementos é mais fluída. Na realidade, esses elementos atuam para o mesmo fim, mas têm trajetórias diferentes, sendo uma espécie de contraponto de primeira espécie, em que cada ponto vai com cada ponto. Por exemplo, imagem e movimento estão alinhadas completamente em conjunto, ou seja, é um contraponto, mas a única coisa que persiste é a sobreposição de camadas, porque há muito pouca correlação material.²¹

Ainda relativamente à estrutura, as obras de Capdeville tendem, tal como afirmou o musicólogo Paulo Ferreira de Castro, para uma "abertura da forma musical, suscetível de integrar de modo coerente e dinâmico aquelas dimensões que estão normalmente para além do modo convencional de entender a especificidade do 'musical', e que a levaram progressivamente a explorar as virtualidades de uma teatralização do discurso sonoro".22 No entanto, apesar da estrutura das suas obras não ser de modo nenhum convencional, em entrevista a compositora e harpista Clotilde Rosa, na sequência da sua participação em Mise-en-Requiem (1979), referiu que Capdeville era exímia a estruturar as suas obras. A organização dos elementos sob a forma de um "contraponto heterogéneo", constituído por materiais de naturezas diversas, tal como havia sido sugerido por Sousa Dias, através da justaposição e estratificação dos diversos elementos, cria interrupções e simultaneidades na sua música, mas, ao mesmo tempo, compõe o todo da obra de Capdeville. Em apontamentos de preparação para as suas aulas relativas ao teatro-música, a compositora referia que

[...] o rico e complexo mundo da arte e da cultura atuais não pode ser observado através de uma única parcela músico, pintura, movimento, entre outros, pois a ação visual, a palavra, os

^{19.} Vieira, A. B. (2016), p.321.

^{20.} Dias, A. S. (2012). Algumas considerações em torno da obra de Constança Capdeville. *Glosas*, 6, 33.

^{21.} António Sousa Dias em entrevista realizada por Filipa Magalhães (6 de janeiro de 2017).

^{22.} Castro, P.F. (1992). Constança Capdeville um acto de aprendizagem. In Notas de Programa dos 16.⁴⁴ Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p.85.

movimentos e os gestos do intérprete são como um prolongamento da sua ação instrumental [...].²³

Estas notas ressaltam a ideia que Capdeville tinha em relação ao teatro-música, na medida em que, nas suas obras, a compositora pretendia efetivamente que as várias formas de arte confluíssem. No que respeita à conceção das partituras, a compositora dizia que estas podiam ser convencionais com indicações para o movimento e a luz, ou podiam ser escritas com o recurso a qualquer outro tipo de notação. O objetivo seria misturar e unificar todas as artes, provocando sensações visuais, auditivas, de modo que, independentemente da notação utilizada, convencional ou não, o importante era o compositor conseguir comunicar as suas ideias ao intérprete.

O indeterminismo como parte integral do processo de composição era um fator relevante para os autores de obras de teatro musical, tanto na composição, como na interpretação (e.g. Cage). A ideia seria incluir o público no processo criativo. À semelhança de Cage, também outros compositores davam especial importância à participação do público (e.g. Votre Faust de Henri Pousseur). Nas mesmas notas, Capdeville referiu Kagel, Bussotti ou Schnebel como alguns dos principais expoentes das obras de teatro musical. Segundo a compositora, na origem da necessidade de um teatro-música estão os seguintes motivos: a necessidade de exteriorização manifestada pelo intérprete, reagindo ao hermetismo do serialismo integral dos anos 50; o contributo dado por determinados aspetos visuais de partituras como Klavierstück XI de Stockhausen ou a Sonata N.º 3 de Boulez (princípio do aleatório na música europeia): a primeira peça, porque tem uma estrutura móvel e polivalente, apresentando uma disposição gráfica num determinado espaço; a segunda, porque apresenta uma "forma aberta", 24 na medida em que o intérprete pode escolher um percurso, embora com certas restrições; o contributo da própria ação do instrumentista ao interpretar a música pura, executando o que lhe era pedido na partitura. A nível do seu desempenho,

o intérprete de música pura apresenta um certo estatismo em palco, logo, a interação é feita apenas entre ele e o seu instrumento; enquanto o intérprete, no contexto do teatro-música, que visa romper com essa postura; além de se movimentar em palco porque a sua ação já não está centrada apenas no seu instrumento (há uma maior deslocação em palco devido ao maior número de instrumentos dispostos, sobretudo de percussão), tem que prestar atenção ao gesto que lhe é pedido para poder executar um determinado som no seu instrumento (e.g. no piano, os gestos exigidos que implicavam grande rapidez e determinados saltos de intervalos musicais); também a própria arquitetura da sala de concerto tradicional (reflete-se na interação entre os intérpretes e o público e vice-versa), nomeadamente: o "enfrentar" 25 do intérprete/público; o "enfrentar" do público/público; e o "enfrentar" do intérprete/intérprete (acrescentado posteriormente pela compositora, considerando o princípio já anteriormente exposto que uma interpretação ao vivo de "música pura" não existe). A compositora justificase aludindo a Kagel, quando este refere que desde que existe um intérprete que enfrenta o público, e que tem de desenrolar toda uma coleção de gestos, mesmo estereotipados, para executar a obra, existe o ator. Nos pontos acima enumerados, Capdeville expõe os fundamentos que estimularam o surgimento do teatro-música. Algumas destas considerações já haviam sido acima debatidas por Heile, quando este aborda o teatro instrumental de Kagel, como acima referido. Também o teatro-música de Capdeville visa romper com as formas tradicionais, na medida em que propõe repensar o conceito de palco.²⁶

A citação nas obras de Constança Capdeville

Na maioria das obras de Constança Capdeville é feita uma reutilização de materiais dela própria, mas também de outros autores (independentemente do campo artístico, seja pintura, cinema, música, poesia ou outros). Como refere Manuel Pedro Ferreira, "os anos oitenta são marcados pelas primeiras manifestações de uma estética pós-moderna ou

^{23.} Notas pessoais de Constança Capdeville facultadas por Janine Moura.

^{24.} Na música contemporânea, a abertura da forma não significa que existam inúmeras formas ou liberdade total na interpretação; significa que o intérprete tem à sua disposição várias possibilidades que estão muito bem definidas e, nesse sentido, não fogem do controlo do compositor.

^{25.} Expressão utilizada pela própria compositora nas referidas notas pessoais.

^{26.} Magalhães, F. (2019a). Reflexões em torno do teatro-música de Constança Capdeville. *Dramaturgias* 11, 95.

de pós-vanguarda, estimuladas pelo contacto com a nova música italiana, detetáveis sobretudo em certas obras de Clotilde Rosa e aflorando pontual e contraditoriamente na produção de Jorge Peixinho". Segundo Ferreira:

Constança Capdeville, numa complexa e ambígua tentativa de reinvenção da ópera a partir do teatro musical e baseando-se sobretudo na sua experiência com o bailado moderno que culmina um percurso artístico fino e personalizado, começa a revalorizar a contextualização sígnica do evento sonoro e a explorar em pleno as memórias auditivas e as virtualidades da colagem e da citação, construindo assim nas suas obras uma trama comunicativa que, fugindo do isolamento inventivo da especulação partiturial, anuncia a dissolução próxima da vanguarda.

O recurso a citações nas obras da compositora Constança Capdeville é feito de um modo muito peculiar. Ainda na opinião de Ferreira, a compositora propõe-se "a jogar com a memória e com as expectativas do espectador", 28 faz citações de textos ou partes de textos de obras de outros compositores ou partes destas, faz auto-citações de excertos da sua própria obra (tanto de músicas, como de momentos da cena), entre outros. Como refere Paulo Ferreira de Castro, a sua obra é marcada pela evidência física do som, por uma sensualidade encantatória e simultaneamente um despojamento que, nalguns momentos, aproxima a sua música da música de um Monteverdi, de um Debussy, de um Webern, e de algum Stravinsky. 29 Segundo Castro, a obra de Capdeville é "uma arte de interrogação sobre as formas e os objetos, uma invocação ritual de arquétipos sonoros e visuais investidos da força mágica, 'primitiva', que precede a 'cristalização' de qualquer sistema'. 30 Não obstante, Castro reconhece uma "coerência invulgar nas suas obras [...] numa constante problematização da identidade do gesto musical e da

transmutação do som e do (silêncio), em movimento."³¹ A importância do som e do silêncio, a abertura perante os cânones musicais, no sentido de os dominar para depois os subverter, bem como a utilização desses cânones de forma provocatória através do processo de colagem, mostram a grande abertura de Capdeville relativamente à utilização do som, sendo o pano de fundo o efeito acústico e a ligação ao palco.³²

Podemos enumerar vários exemplos do recurso a citações ou autocitações em obras de Capdeville. No espetáculo FE...DE...RI...CO... (1987) a compositora recorre a citações, de modo parcial ou integral, de textos, canções e melodias, sons gravados, entre outros, de Federico Garcia Lorca em jeito de homenagem. Por exemplo, Capdeville utiliza a gravação integral da voz de Lola Membrives a recitar Bodas de Sangue de Garcia Lorca. Neste espetáculo, são também feitas citações a excertos de textos da peça de teatro El Público, assim como a um número da peça Teatro Breve com o título "O Passeio de Buster Keaton", ambas de Lorca. Este último número é também recorrentemente utilizado noutras obras de Capdeville como, por exemplo, Silêncio Depois (1990). No que respeita à música, o espetáculo FE...DE...RI... CO... (1987) inclui citações de música original de Constança Capdeville, Federico Garcia Lorca, António de Sousa Dias, Manuel de Falla, Erik Satie e Scott Joplin. Também no referido número "O Passeio de Buster Keaton", Capdeville cita na íntegra a terceira peça de um conjunto de miniaturas escritas para piano a 4 mãos, de Erik Satie, à qual se refere como "Polka Cubista."33 Ainda nesse número, a compositora utiliza um ragtime integral de Scott Joplin.34 No caso da obra Double (1982), durante o espetáculo é reproduzida a gravação que inclui o texto do Manifesto de Picasso (1935), narração pré-gravada em suporte de fita magnética pelo barítono António

^{27.} Ferreira, M.P. (1995). Da música na história de Portugal. Revista Portuguesa de Musicologia, v. 4/5, 211.

^{28.} Ramalho, M. (1982). O sucesso para quê? Entrevista com Constança Cadpdeville. *Informação Musical 6*. Editado por Grupo - Animação Cultural, 5.

^{29.} Castro, P.F. (1992). Constança Capdeville um acto de aprendizagem. In Notas de Programa dos 16.ºs Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 86.

^{30.} Castro, P.F. (1992), p.85.

^{31.} Castro, P.F. (1992), p.85.

^{32.} Carlos Alberto Augusto em comunicação pessoal, 6 de outubro de 2020.

^{33. &}quot;Polka Cubista" foi a expressão que Constança Capdeville atribuiu ao arranjo (para piano, contrabaixo e percussão) feito à miniatura "Jeux de Gargantua (Coin de Polka)", a terceira peça do já referido conjunto de miniaturas escritas para piano a 4 mãos intitulado Trois petites pièces montées de Erik Satie. Cf. Magalhães, F. (2020). A música já não pode viver sozinha: da interação rumo à identidade na obra de Constança Capdeville. Tese de Doutoramento. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, p.378.

^{34.} O *ragtime* acima referido corresponde à peça *Binks' Waltze* de Scott Joplin (informação concedida por Olga Prats, numa comunicação pessoal). Cf. Magalhães, F. (2020), p.382.

Wagner Diniz, essa gravação é também utilizada na obra *Avec Picasso, ce Matin...* (1984), interpretada pela pianista Madalena Soveral. Nestas gravações, feitas em fita e reproduzidas ao vivo nas *performances*, há casos particulares de uso de sons específicos, por exemplo quando recorre ao som pré-gravado de um comboio, o qual é usado em *Molly Bloom* (1981), *FE... DE...RI...CO...* (1987) e *Silêncio Depois* (1990). No espetáculo *FE...DE...RI... CO...* (1987) há um número designado por "caixinhas de música", no qual duas peças com o mesmo título, uma da autoria de Capdeville e outra da autoria de Sousa Dias, são tocadas em simultâneo. Segundo Olga Prats, este número das "caixinhas de música" foi também incluído noutros espetáculos de Capeville, embora a pianista não se recorde exatamente quais,³⁵ demostrando ser comum a compositora fazer auto-citações das suas obras.

Na composição da música original para o filme *Cerromaior* (1980), Constança Capdeville recorre à peça para piano intitulada *Canção e dança portuguezas* de António Fragoso, que pode ser tocada na sua forma original ou transformada, para construir um *leitmotiv* que acompanha as personagens principais. No caso de *Mise-en-Requiem*, especificamente na secção III. Rex Tremendae, há uma citação musical à Rex Tremendae Majestatis do *Requiem* de Mozart (Figura 1).

Também em *Mise-en-Requiem*, nas secções V. Tuba Mirum e VI. Mors Stupebit et Natura, existem citações ao texto do *Requiem* de Mozart (como se pode ver na Figura 2).

Ao fazer citações, Capdeville recorre a material de forma deliberada em cujas escolhas nada é ao acaso, sendo que esse material reutilizado adquire um novo contexto em cada obra em que volta a ser usado. A propósito desse novo uso, Sousa Dias esclarece que:

[...] Constança Capdeville reutiliza os seus materiais para que eles possam aparecer no âmbito de outra obra, daí estes vão aparecendo transversalmente, muitas vezes sem transformação porque é através do jogo e da confrontação com outros materiais, que agora estão a acontecer, que eles vão adquirir novos significados, novas aparências.³⁶

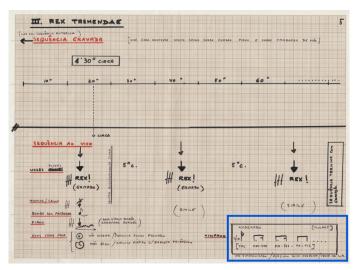


Fig. 1. Exemplo de citação musical ao Requiem de Mozart. Secção III. Rex Tremendae de Mise-en-Requiem. Com permissão da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP).

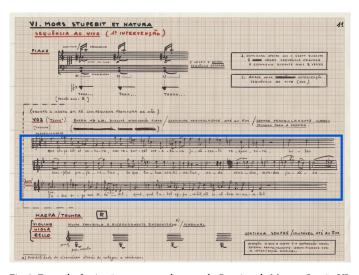


Fig. 2. Exemplo de citação a excertos do texto do Requiem de Mozart. Secção VI. Mors Stupebit et Natura de Mise-en-Requiem. Com permissão da BNP.

^{35.} Comunicação pessoal, 25 de outubro de 2018.

^{36.} António Sousa Dias em entrevista realizada por Filipa Magalhães (20 de abril de 2017). Cf. Magalhães, F. (2020), p.341.

A fim de explicar as escolhas de Capdeville, Sousa Dias diz que estas correspondiam a um ato intencional, aludindo à ideia que tem o compositor e teórico Horacio Vaggione da intenção do compositor.³⁷ De acordo com Sousa Dias, a utilização da nota ré, ³⁸ por exemplo, ou o uso de determinados instrumentos de percussão como os crótalos (tocados para dentro da caixa do piano, como sucede em Double, tanto ao vivo, como na gravação), e até a reutilização de outros materiais, eram escolhas feitas com uma intenção, embora não tenhamos que saber exatamente qual.³⁹ O recurso a citações, referências e a inclusão de elementos que mostram influências claras de outros autores, como os que foram mencionados acima, configura um processo que pode ser considerado como intertextual. O conceito de intertextualidade foi desenvolvido no âmbito de estudos da crítica literária realizados inicialmente por Julia Kristeva, a qual só utilizou o termo pela primeira vez no final dos anos 60 do século XX, por influência dos escritos de Mikhail Bakhtin (1895-1975), que se referia ao aspeto dialógico da linguagem.⁴⁰ Kristeva sugere que a noção de intertextualidade implica, a presença literal e efetiva de um texto noutro texto, sendo, portanto, o resultado de uma interação entre dois textos, também designados de intertextos. 41 Assim, a intertextualidade na música tem como base os processos da literatura e em termos literários "[Intertextualidade é] a dependência de um texto de palavras, conceitos, conotações, códigos, convenções, práticas inconscientes e textos anteriores. Todo o texto é um intertexto que se apropria, conscientemente ou não, do imenso arquivo da cultura anterior."42 Segundo Nogueira, "[d]esde a sua origem, o termo intertextualidade tem sido amplamente utilizado, não necessariamente seguindo o modelo dialógico proposto por Julia Kristeva, mas assumindo múltiplas definições e entendimentos.", portanto

"nenhum texto existe isoladamente, mas antes numa teia de relações com outros textos ou intertextos." A intertextualidade na música é brevemente referida por alguns autores. Beard and Gloag, 44 apontam a obra *Sinfonia* de Luciano Berio, composta em 1968, como uma celebração do intertextual — Berio, no terceiro andamento desta obra, recorre a cerca de vinte e dois fragmentos de obras de outros compositores. A investigadora Andreia Nogueira analisa a aplicação do conceito de intertextualidade ao processo de documentação, explorando a sua aplicação prática em *Libera Me*, obra composta por Constança Capdeville, nomeadamente no que respeita ao uso de citações. E Violetta Kostka, no artigo "Intertextuality in the music of our time Pawel Szymanski's riddles, 46 aborda a noção de intertextualidade na obra do compositor polaco Pawel Szymanski, o qual recorre a citações de sarabandas de Bach, proporcionando um diálogo entre significados musicais barrocos e modernos.

A compositora Constança Capdeville refere que "utiliza obras alheias não como citação, mas como material musical em bruto." Mas muitas vezes o uso de citações e a repetição do tema na sua obra é ao mesmo tempo um apelo à memória e um elemento de estruturação da obra. Em *Mise-en-Requiem*, por exemplo, a compositora solicita aos intérpretes que, a partir da segunda sequência, recolham algum material já ouvido e usado em sequências anteriores, e sempre que haja indicação para usar reservatórios, 48

^{37.} Comunicação pessoal, 25 de outubro de 2018.

^{38.} Pode referir-se como exemplo o grande uníssono feito em simultâneo por todos os instrumentistas na secção II da obra *Mise-en-Requiem*.

^{39.} Comunicação pessoal, 25 de outubro de 2018.

^{40.} Haberer, A. (2007). Intertextuality in Theory and Practice. Literatūra 49(5), 56.

^{41.} Nogueira, A. (2018). *Que Futuro para o Património Musical Contemporâneo Nacional? Documentar para Preservar.* Tese de Doutoramento. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências e Tecnologia, p.274.

^{42.} Haberer, A. (2007), p.61.

^{43.} Nogueira, A. (2018), p.274.

^{44.} Beard, D. & Gloag, K. (2016) *Musicology. The Key Concepts.* 2ª ed. London and New York: Routledge/ Taylor & Francis Group.

^{45.} Nogueira, A. (2018).

^{46.} Kostka, V. (2018). Intertextuality in the music of our time: Pawel Szymanski's riddles. *Tempo* 72(286): 42-52.

^{47.} Ramalho, M. (1982). O sucesso para quê? Entrevista com Constança Cadpdeville. *Informação Musical 6*. Editado por Grupo - Animação Cultural, 5.

^{48.} Diversos motivos/temas musicais compostos para um instrumento específico, os quais os músicos podem gerir de acordo com as indicações prescritas pelo compositor, nomeadamente quando lhes era pedido para utilizar reservatórios durante a apresentação da obra musical. Portanto os instrumentistas dentro das várias possibilidades poderiam escolher o tema que pretendiam interpretar. Esta técnica consistia numa espécie de improvisação, embora pouco livre por estar condicionada àquilo que estava prescrito na partitura ou nas notas explicativas, não obstante era uma prática muito comum na época em que Constança Capdeville criou as suas obras.

os intérpretes devem tocar esses reservatórios no seu instrumento ou em instrumentos de percussão. Logo, esta prática pode ser entendida como um processo intertextual, pois cria-se uma relação de "textos" e "intertextos" entre o material recolhido. Ao mesmo tempo é também um apelo à memória do ouvinte e do *performer*, uma vez que há um reconhecimento prévio de certos materiais. Relativamente ao uso da citação na obra de Capdeville, para Erlich-Oliva, nalguns casos, "as citações são tão pulverizadas que quase deixam de ser uma citação." Segundo ele, a intertextualidade na obra de Capdeville está mais ligada ao aspeto literário/semântico, sobretudo na escolha dos textos. Erlich-Oliva refere, a título de exemplo, a utilização em várias obras de Capdeville da frase "Wo Bist du?". Na verdade, a exploração desta frase em termos de fonética é feita simultaneamente em *Don't, Juan* (na cena 11. Ucello) e *Double* (Intervenção 6) e em ambas a compositora explora os fonemas e faz auto-citações como podemos observar na Figura 3.

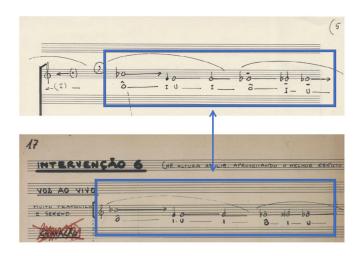


Fig. 3. Exemplos de auto-citações: frase "Wo Bist du?". Em cima, *Don't, Juan*; em baixo *Double*. Com permissão da BNP.

Em *Double*, por exemplo, logo no início da Intervenção 6, a voz ao vivo emite as vogais ô-i-u-i relativas à frase "Wo Bist du?", nomeadamente partes da frase "wo" e "bist" e sons como "st". Esta pulverização do texto mostra quanto a compositora se interessava pela sonoridade das palavras. Sons como "ist" ou "st" tornam-se tão elementares que as palavras ficam descaracterizadas, perdendo a sua forma semântica ao transformarem-se num som. Do acima exposto, pode considerar-se que na obra de Capdeville, a reutilização de materiais corresponde a um processo intertextual, na medida em que se criam relações de "textos" e "intertextos" entre os materiais. Independentemente do tipo de citações, que podem ser pulverizadas, constituir materiais em bruto, partes integrais ou excertos, elas são um aspeto muito marcante do processo criativo de Capdeville que, juntamente com a sobreposição de materiais, conferem uma identidade à sua obra.

O impacto de Constança Capdeville no meio cultural e artístico português

A intensa presença e criatividade de Constança Capdeville são enfatizadas por todos os seus colaboradores e alunos, a compositora deixou marcas profundas nas gerações seguintes de compositores e músicos/performers, tanto a nível artístico, como humano. Em entrevista, a compositora Clotilde Rosa, que colaborou como harpista e performer na obra Mise-en-Requiem,⁵⁰ de Capdville composta em 1979, referiu-se a esta última como sendo uma mulher muito inteligente e admirável. No que respeita ao processo criativo, Rosa sublinhou a notável capacidade de Capdeville em conseguir estruturar as suas obras musicais.⁵¹ Também o encenador Carlos Quevedo teceu elogios ao apurado gosto musical de Capdeville.⁵² Quevedo e Capdeville colaboraram juntos na peça de teatro Molly Bloom (1981),

50. Escrita para flauta, trompa, trompete, violino, viola de arco, violoncelo, harpa,

49. Magalhães, F. (2020), p.150.

guitarra e percussão (tímpanos, gongo, crótalos e *wood blocks*), fita magnética e três projetores, é uma das primeiras obras de Capdeville a integrar elementos teatrais explícitos.

^{51.} Clotilde Rosa numa entrevista realizada por Filipa Magalhães (22 de junho de 2016).

^{52.} Carlos Quevedo numa entrevista realizada por Filipa Magalhães (3 de julho de 2017).

para a qual a compositora compôs as intervenções musicais. O bailarino João Natividade, membro do ColecViva, que acompanhou a compositora até ao final da sua vida, referiu que: "[a] Constança Capdeville era uma pessoa fantástica com um poder sobre as pessoas de tal forma que puxava pelo melhor delas". Daniel Worm, que colaborou como desenhador de luz nalgumas das últimas apresentações de obras da compositora, na época ainda bastante jovem, recorda-se que esta tinha uma sensibilidade incrível. A Cantor Luís Madureira, membro do ColecViva, e que tal como Natividade seguiu a compositora ao longo do seu percurso artístico, fala da sensibilidade musical de Capdeville dizendo que ao executar fosse o que fosse ela transmitia sempre um sentimento profundo às outras pessoas. O compositor e designer sonoro Carlos Alberto Augusto que, durante vários anos, colaborou como assistente técnico de som e músico em vários trabalhos de Capdeville, teceu o seguinte comentário a respeito da compositora:

[h]avia sonzinhos, a Constança Capdeville colecionava tudo o que fazia som, tinha as gavetas cheias de coisinhas, objetos, instrumentinhos, brinquedos, aproveitava tudo e depois guardava aquele repertório de sons, num arquivo qualquer mental, tinha dentro da cabeça um repertório brutal de som, estabelecia a estrutura e depois lembrava-se do som, ia ao arquivo mental e depois dizia "quero isto". 56

Augusto cooperou com Capdeville na perspetiva de a ajudar em tudo aquilo que envolvia tecnologias e que necessitava de gravações, a respeito da montagem de montagem das fitas magnéticas diz: "[a] Constança tinha um método muito pensado, a estrutura da montagem era altamente pensada, mas o preenchimento dessa estrutura era um pouco mais experimental. Nós íamos experimentando, não era algo muito fixado." For último, a pianista Olga Prats faz notar que desde sempre considerou Constança Capdeville

53. João Natividade em entrevista realizada por Filipa Magalhães (5 de maio de 2017).

54. Daniel Worm em entrevista realizada por Filipa Magalhães (17 de janeiro de 2017).

55. Luís Madureira em entrevista realizada por Filipa Magalhães (7 de julho de 2017).

56. Carlos Alberto Augusto em entrevista realizada por Filipa Magalhães (11 de abril de 2017).

57. Magalhães, F. (2020), p.352.

como sendo "uma pessoa muito especial, era quase como se ela viesse de outra galáxia e depois nos tivesse deixado cedo".⁵⁸

Numa entrevista inédita, conduzida por Miguel Azguime em 1990 que teve lugar em casa de Capdeville, e transmitida pela Antena 2 a 7 de setembro de 2018, Azguime referiu que as obras de Capdeville remetiam para uma certa alquimia e perguntou à compositora se essa mensagem espiritual, implícita nas suas obras, era ou não feita de forma consciente. Capdeville respondeu que tudo estava tacitamente implícito nas suas obras, mas ela não sabia dizer se tinha ou não essa consciência, pois, para ela, havia algo que comandava esse lado misterioso. Por exemplo, no caso de Libera Me (1977), versão de bailado, a compositora referiu que não sabia como poderia começar a obra. Mais tarde ouvindo o Requiem de Mozart, em particular a parte do "Amén", logo outros "améns" utilizados em obras de outros compositores, como Verdi, Ravel e outros, lhe vieram à mente. Então ela decidiu juntá-los todos, utilizando material de outros compositores como elementos transformadores dando assim início à obra (e nesse sentido a alquimia estava presente tal como a própria relatou). Desta forma, Capdeville considerava natural acrescentar à sua música outros elementos como o gesto, a luz ou o movimento (de realçar que na sua obra há uma forte componente visual). Para ela, este era o seu modo de criar, compreender e transmitir música. Quando apresentou a obra Momento I (1970/1974), que considerou como o seu Opus I, as pessoas comentaram que a obra teve um impacto dramático tremendo e, a partir daí, Capdeville compreendeu o caminho que deveria seguir. Na mesma entrevista, Azguime referiu que quando ouvia uma nota escrita por Capdeville, parecia que essa nota era imediatamente condicionada pelo aspeto visual, tornando Capdeville um caso raro como compositor, pois sentia-se que todos os elementos se fundiam num único idioma. A respeito dessa questão, Constança Capdeville respondeu que, para ela, quando havia texto, imediatamente havia também a luz, o som e o movimento. A compositora não separava cada pedaço de material, todos os elementos germinam em simultâneo. Capdeville para tornar decifrável as suas obras de teatro-música, termo com que a própria preferiu cunhar as suas criações, baseava-se não só na partitura, no sentido

^{58.} Olga Prats em entrevista realizada por Filipa Magalhães (27 de outubro de 2016).

canónico, como as inscrevia em guiões ou roteiros, como num filme ou numa peça de teatro.

Para Constança Capdeville a forma tradicional do concerto havia acabado e ela passou a escrever "concertos encenados" como, por exemplo, as obras *Vamos Satiar* (1979-1985) ou *Schubertiade* (1980), e mais tarde sentiu necessidade de criar um grupo que pudesse realizar este tipo de criações, foi então fundado o ColecViva, que se estreou com a apresentação da obra *Don't, Juan* em 1985. Ainda na entrevista feita por Azguime, a compositora referiu-se ao ColecViva como sendo um grupo extraordinário, extremamente flexível e versátil, dizendo ainda que sem eles não teria sido possível concretizar este trabalho.

Relativamente às perspetivas da música contemporânea portuguesa, Constança Capdeville respondeu que compositores como ela, Jorge Peixinho e outros não foram protegidos e as suas obras não foram divulgadas. Perguntou a Azguime, na referida entrevista de 1990, a respeito da música contemporânea, "o que temos agora?". Tinham apenas os Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea (EGMC), lançados em 1977 (e findos em 2002), com o objetivo de divulgar a música contemporânea. Capdeville referiu a Azguime que a história da música portuguesa ainda estava por fazer, e é um facto que, mesmo nos dias de hoje, essa história está por fazer. Na opinião de Capdeville, o ensino do conservatório centrava-se excessivamente na música do passado. E mesmo o repertório apresentado nos EGMC, consagrado à música contemporânea, não se deveria separar do repertório canónico, para ela todo o repertório deveria ser integrado na programação, conciliando-se deste modo a música do passado e a música do presente. Constança Capdeville, apesar de ter deixado uma marca indelével em muitas pessoas, tanto no que respeita à sua estética musical e forma de criar, mas também a nível de ensinamentos e relações afetivas mantémse uma figura ímpar da música contemporânea portuguesa, pois como compositora não tem antecessores nem sucessores, e, apesar da sua influência em muitas pessoas ligadas à criação musical, ninguém deu continuidade ao seu trabalho. No entanto, é importante notar que compositores como, por exemplo, António de Sousa Dias ou Carlos Alberto Augusto absorveram muitos dos pressupostos de Capdeville, quer relativamente à sua postura em palco, quer relativamente à sua abertura na utilização do som e também dos cânones musicais, procurando uma maior libertação em palco, num sentido iconoclasta. Quando se ouve a sua música hoje em dia, percebe-se que esta não está datada e o seu pensamento musical, em termos de *performance*, continua atual. A única coisa ultrapassada são os meios tecnológicos, embora se deva dizer, em sua defesa, que esta era a tecnologia utilizada na época e que, devido ao rápido desenvolvimento tecnológico, essa foi-se tornando obsoleta, trazendo problemas hoje em dia tanto à preservação das suas obras como ao seu estudo musicológico.

A obra de Constança Capdeville espelha alguns eventos marcantes da sua vida, há referências ao lugar de nascimento e há uma certa inquietação que se evidencia por uma incessante busca tanto na pesquisa sonora, como na pesquisa tímbrica, e ainda pela confluência das várias expressões artísticas, nomeadamente a dança, o teatro e o cinema. Essa inquietação pode estar relacionada com uma partida sem retorno. A compositora é originária da Catalunha e foi forçada a mudar de país pelas consequências traumáticas da Guerra Civil Espanhola, embora ela tenha sempre mantido o contacto com as suas raízes, pois no decurso da sua vida várias vezes visitou a família em Barcelona. Também nas suas obras, Capdeville faz referência a artistas seus conterrâneos, como por exemplo Salvador Dalí, igualmente proveniente da Catalunha. A compositora recorria às pinturas deste para mostrar aos performers alguns movimentos ou poses que estes deveriam representar em cena, estas pinturas serviam, portanto, de inspiração aos mesmos. Até a própria homenagem que a compositora faz a Garcia Lorca, no espetáculo FE...DE...RI...CO... (1987), dado que o artista foi uma das vítimas da Guerra Civil Espanhola, acaba por ser uma alusão a uma memória deste conturbado e marcante período que se viveu no seu país, do qual mais tarde acaba por se desligar para não mais regressar. Logo, essa inquietação presente na sua obra, ou essa força interior que Capdeville projeta para o exterior expressa através da sua obra, estará muito provavelmente ligada à sua pátria e à saudade da mesma. A conceção das obras de Capdeville é assim um ponto de encontro entre diversas geografias culturais da música, do som e do silêncio, mas também sociais e afetivas refletidas por meio da sua incessante procura artística.

O gesto musical: corpo e espaço em sensorialidades múltiplas

Margareth Milani

Este ensaio discute a performance pianística como um ato sensorial e multidimensional que abarca a concatenação de vários aspectos integradores fundados na relação corporal-espacial-gestual que desenvolvemos ao tocar o instrumento. Sustento que o ato de interação entre pianista e piano se fundamenta na construção de espacialidades e temporalidades, inscritas no corpo e externadas através do gesto musical. Esta perspectiva ampara uma relação profunda entre o indivíduo e o instrumento, desnaturalizando práticas dicotômicas e compartimentadas, em favorecimento à experiência musical global, possibilitando a organização de diferentes *práxis*, na qual os conceitos se alargam e novos espaços são construídos, reais e abstratos, imaginários e afetivos.

O conceito de corporeidade ancora a perspectiva aqui apresentada, proporcionando propostas unificadoras e interativas entre as várias esferas do indivíduo, ampliando nosso entendimento acerca dos movimentos interativos que temos com o mundo que nos cerca, com as pessoas e objetos, a partir de uma concepção que integra não somente a nossa história como nossa identidade corporal. O conceito de corporeidade funda-se em percepções

unificadoras acerca da natureza humana, argumentando que somos uma unidade ímpar e indissociável, portadora de simbolismos e repleta de nuances, resultantes das experiências constituídas ao longo da vida, e que a partir destes imbricamentos, nos relacionamos com o espaço circundante.

Quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele. Portanto, sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total. Assim, a experiência do corpo próprio opõe-se ao movimento reflexivo que destaca o objeto do sujeito e o sujeito do objeto, e que nos dá apenas o pensamento do corpo ou o corpo em ideia, e não a experiência do corpo ou o corpo em realidade.¹

Sônia Maluf, em uma concepção antropológica, busca desnaturalizar o que é visto como recebido pela natureza, compreendendo o corpo como uma construção social e cultural, e não como um dado natural, desmitificando a visão de corpo como um reduto da natureza em um ser humano genérico, que obedece a instintos e necessidades biológicas, traduzindo o corpo como produto e produtor de regras e valores culturais pleno de dimensões sociais e simbólicas,² pois considera que a noção de corpo estende-se muito além do biológico. David Le Breton expressa que o corpo designa o território do Eu, sendo o dado fundador da individualização, pois suas fronteiras físicas são duplicadas por fronteiras simbólicas.³ Maria Augusta Gonçalves, partilhando o mesmo entendimento que Maluf, considera que as formas do homem lidar com sua corporeidade são resultantes de processos históricos e sociais, não universais, e decorrentes das nossas vivências diárias, nas quais, construímos e reconstruímos nossa identidade, em encontros ou

desencontros com os outros e com o mundo, em um movimento perenal, em que o homem busca compreender a própria existência encontrando sentidos e orientações para as ações cotidianas: o ser humano "vive em um determinado contexto social com o qual interage de forma dinâmica, pois, ao mesmo tempo em que atua na realidade, modificando-a, esta atua sobre ele, influenciando e, até podemos dizer, direcionando suas formas de pensar, sentir e agir".⁴

A autora reflete que as concepções que desenvolvemos acerca da corporeidade estão diretamente ligadas a condicionamentos sociais e culturais, pois a cultura: "imprime marcas no indivíduo, ditando normas e fixando ideias nas dimensões intelectual, afetiva, moral e física." Os corpos expressam histórias acumuladas, revelando a singularidade de cada indivíduo e ao mesmo tempo aspectos que caracterizam os grupos culturais. 6

Henrique de Lima Vaz, explana que o corpo pode ser assumido na autoexpressão do sujeito, como corpo próprio ou como totalidade intencional e podemos conceber um *Eu corporal*, o que não é o caso para o corpo físico ou o corpo biológico.⁷ De acordo com o autor, é na presença intencional que se estrutura o espaço-tempo propriamente humano, e que tem no *corpo próprio*, o polo imediato de suas constituições, ou seja, o lugar em que primeiramente se articulam o espaço-tempo do mundo e o espaço-tempo do sujeito: psicológico, social e cultural; "(o) *corpo próprio* pode ser chamado, assim, o *lugar* fundamental do espaço propriamente humano, e o *evento* fundamental do tempo propriamente humano." Gerda Alexander, assim como Vaz, pressupõe que entendemos nossa presença no mundo através do espaço e mediante o contato espacial, partindo da consciência do espaço-corporal.

^{1.} Merleau-Ponty, M. (1999). Fenomenologia da percepção (2ª. ed.). Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, p.269.

^{2.} Maluf, S. W. (2001). Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: Abordagens antropológicas. *Esboços - Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC*, v. 9(9), 87-101.

^{3.} Le Breton, D. (2019). *Antropologia das emoções*. Trad. Luís Alberto S. Peretti. Petrópolis, RJ: Vozes.

^{4.} Gonçalves, M. A. S. (1994). Sentir, pensar, agir: Corporeidade e educação. Campinas, SP: Papirus, p.13.

^{5.} Gonçalves, M. A. S. (1994), p.13.

^{6.} Gonçalves, M. A. S. (1994). Sentir, pensar, agir: Corporeidade e educação. Campinas, SP: Papirus.

^{7.} Vaz, H. C. de L. (2004). Antropologia filosófica (7ª. ed., vol. 1). São Paulo: Edições Loyola.

^{8.} Vaz, H. C. de L. (2004), p.159.

^{9.} Alexander, G. (1991). Eutonia: um caminho para a percepção corporal (2ª. ed.) (José Luis Mora Fuentes Trad.). São Paulo: Martins Fontes.

Portanto, o corpo-vivido insere-se nos espaços vividos, os quais, significam relações que compreendem dimensões simbólicas, individuais e coletivas, fortemente afetivas, nas quais nos arquitetamos diariamente em formas de vivências que se transmutam o tempo todo. Os espaços também compreendem discursos constituídos que nos esculpem, nos moldam, nos oprimem, mas que também nos libertam e nos emancipam, materializando as relações existentes entre os grupos de pertencimento e afetando nossas relações como indivíduos corporificados, envolvendo-nos com o mundo, com os outros e com os objetos que nos cercam de maneiras distintas.

Lorena Aranha percebe o espaço como um mosaico, ou construção coletiva, multiplicidade e abertura. O espaço, para a autora, "está sempre pronto a se reorganizar dada a versão que se configura pela experiência dos corpos e da política agenciada." Também Doreen Massey reconhece o espaço como o produto de inter-relações, que se constitui através de interações:

Compreendemos o espaço como a esfera da possibilidade de existência da multiplicidade, no sentido da pluralidade contemporânea, como a esfera na qual distintas trajetórias coexistem; como a esfera, portanto, da coexistência da heterogeneidade. Sem espaço, não há multiplicidade; sem multiplicidade, não há espaço. Se espaço é, sem dúvida, o produto de inter-relações, então deve estar baseado na existência da pluralidade.¹¹

Experienciamos dimensões corporais-espaciais que ora convergem e ora se contradizem, se fundem e se repelem, e que são esculpidas nas relações postas e nas narrativas correntes nos espaços que habitamos, ou seja, a ideia de corpo se constitui culturalmente e espacialmente no mundo que nos circunda, pois como pondera Ana Francisca de Azevedo: "a corporização do conhecimento associa-se à ideia de corpo e às suas

múltiplas e variadas formações discursivas inscritas em espaços concretos." ¹² Joseli Silva, em consonância com Azevedo, argumenta que, embora o corpo apresente uma materialidade, esta é sempre constituída pelo discurso, assim como o espaço. ¹³ Portanto, tal como o corpo, o espaço também é produzido discursivamente.

Le Breton define o espaço como uma estrutura de significações que se configura em função das sociedades ou dos grupos, pois nossas experiências multissensoriais afloram nesses espaços que ocupamos e habitamos, pois, a condição corporal do homem o faz imergir num banho sensorial ininterrupto. O indivíduo só toma consciência de si através do *sentir*, experimentando sua existência pelas ressonâncias sensoriais e perceptivas, que estão presentes no mundo circundante, e que não somente abrangem o mundo natural como também o mundo humano, construído nos diversos espaços a que pertencemos e transitamos, sejam estes, reais, imaginários e simbólicos¹⁴. Por isso o autor afirma que "o ser humano vive de sensorialidades diferentes segundo seu lugar de existência, sua educação, sua história de vida." Seu pertencimento cultural e social marca sua relação sensível com o mundo, e toda cultura, implica em uma maneira matizada de sentir o mundo pelo estilo pessoal de cada indivíduo.

Portanto, nossa sensorialidade é construída no espaço, dentre mesclas e emaranhados que se embaraçam entre a nossa história pessoal e a nossa história coletiva, que são determinadas por nossa pertença social, pois como exprime Le Breton, "nossas percepções sensoriais, entrelaçadas às significações, traçam os limites flutuantes do entorno em que vivemos, elas dizem sua abrangência e seu sabor". 16

^{10.} Aranha, L. M. (2019). Estórias pelo/sobre/no espaço: A produção geográfica como processo em composição. *Geograficidade: Revista do Grupo de Pesquisa Geografia Humanista Cultura*. v. 9, 61-66, p.64.

^{11.} Massey, D. (2008). *Pelo espaço: Uma nova política da espacialidade.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p.29.

^{12.} Azevedo, A. F. de. (2009). Desgeografização do corpo: Uma política de lugar. Azevedo, A. F. de; Pimenta, J. R.; Sarmento, J. *Geografias do corpo: Ensaios de geografia cultural*. Porto, Portugal: Figueirinhas, 31-80, p.57.

^{13.} Silva, J. M. (2013). Corpo, corporeidade e espaço na análise geográfica. Heidrich, Á. L.; Costa, B. P. da; Pires, C. L. Z. (Orgs). *Maneiras de ler geografia e cultura*. Porto Alegre: Editora Imprensa Livre, 28-36.

^{14.} Le Breton, D. (2019).

^{15.} Le Breton, D. (2018). *Antropologia dos sentidos*. Trad. Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, p.39.

^{16.} Le Breton, D. (2018), p.13.

As experiências cotidianas nos fazem experienciar o mundo e estas vivências constroem sentidos existenciais nos processos inacabados de formação identitária, em permanente fluxo. Vivenciamos o mundo nos espaços e criamos representações espaciais a partir de experimentos ímpares e que se tornam significativos, quando afetividades despontam, ressignificando nossas experiências nos lugares pelos quais passamos e acontecemos. Universos afetivos e horizontes de significações em cada existir.

Le Breton expressa que o sentido tátil engloba o corpo em sua inteireza, espessura e superfície, ele emana da totalidade da pele, "a existência como uma história de pele." O autor revela que permanentemente e sobre todos os lugares do corpo, mesmo dormindo, sentimos o mundo circundante. O sensível é em primeiro lugar, a tatilidade das coisas, o contato com os outros e com os objetos, sentido e sentimento de contato; "(a)través de suas peles incontáveis, o mundo nos ensina sobre suas constituintes, seus volumes, suas texturas, seus contornos, seu peso, sua temperatura." O tato, sentido mais antigo e mais ancorado, presente no útero após o segundo mês de gestação, é o sentido que nos aproxima e nos dedica unicamente ao que é palpável, pois o mundo é uma modalidade tátil, tangível, concretude das coisas, e o ver, se assemelha a uma palpação do olho.

Le Breton menciona ainda que de longa data as sociedades ocidentais já valorizavam a visão e a audição em relação aos outros sentidos, e que, pouco a pouco, foram dotando a visão com uma superioridade que se impôs no mundo contemporâneo¹⁹. Azevedo também pontua a valoração da centralidade da visão na cultura ocidental,²⁰ que, empoderada, tomou terreno de forma prevalecente e hegemônica na esfera dos sentidos. Nas palavras de Vincenzo Caporaletti, o "arquétipo visivo"²¹.

Juhani Pallasmaa consolida este ponto de vista ao abordar a questão da autoridade do poder ocular, o privilégio histórico da visão, que desabrigou nossos corpos dos demais sentidos, bem como da nossa memória,

```
17. Le Breton, D. (2018), p.203.
```

imaginação e de nossos sonhos.²² Pela supressão dos outros sentidos, esse poder nos desvinculou de uma relação corpórea com o ambiente, fazendo com que ao invés de experimentarmos nossa existência carnal no mundo, a contemplemos do lado de fora. O autor evoca a importância do tato para experimentarmos e entendermos o mundo, considerando-o a modalidade reprimida dos sentidos. Para Pallasmaa, todos os sentidos, sendo especializações do tecido humano, são extensões do tato. Portanto, nossas experiências sensoriais são variantes do tato e relacionadas à tatilidade.

O tato é o modo sensorial que integra nossa experiência de mundo com nossa individualidade. Até mesmo as percepções visuais se mesclam e integram no *continuum* tátil da individualidade; meu corpo me faz lembrar quem eu sou e onde me localizo no mundo.²³

Para os músicos, o instrumento musical é um espaço permanente de construção existencial, um território que se constitui e que também é constituído, alicerçando a tomada de *consciência de si*, do seu *Eu-corporal* e de seu mundo em relações repletas de contornos. Estruturações espaciais e temporais são construídas em um vínculo intencional-interativo corporal, no qual, o instrumento responde em termos sonoros às correlações sensoriais táteis e auditivas concatenadas pelo músico em suas práticas. O músico, na relação espacial com o instrumento, compõe várias geografias: plásticas, maleáveis, com inúmeras formas e formatos e em constante transformação, se remoldando o tempo todo, pois como considera Massey,²⁴ o espaço está sempre em construção em um processo inacabado de fazer-se, sendo um produto das inúmeras relações embutidas em práticas sociais.

Nesse processo, a audição tem um papel fundamental pois estrutura e articula a experiência e o entendimento de espaço, criando sentidos de conexão e afinidades com o espaço.²⁵ Para os músicos, essa relação espacial é mediada na díade tatilidade-audição, sendo o espaço temporalizado e o

^{18.} Le Breton, D. (2018), p.203.

^{19.} Le Breton, D. (2018).

^{20.} Azevedo, A. F. de. (2009).

^{21.} Caporaletti, V. (2018). Uma musicologia audiotátil. *RJMA - Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em português, n. 1, 1-17, p.7.

^{22.} Pallasmaa, J. (2011). Os olhos da pele: A arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman.

^{23.} Pallasmaa, J. (2011), pp. 10-11.

^{24.} Massey, D. (2008).

^{25.} Pallasmaa, J. (2011).

tempo espacializado, em um sistema relacional indivíduo-instrumento, que emerge em interfaces sensíveis, constelações sensoriais, hápticas, provocando, de acordo com Azevedo, Pimenta e Sarmento²⁶, a espacialidade do corpo e a corporealidade do espaço.

A audição penetra para além do olhar, ela imprime um relevo aos contornos dos acontecimentos, povoa o mundo com uma soma inesgotável de presenças, habita as existências defraudadas. Ela sinaliza o sussurro das coisas aí onde nada seria decifrável outramente. Ela traduz a espessura sensível do mundo aí onde o olhar se satisfez com a superfície e passou adiante sem desconfiar das vibrantes insinuações que sua coloração dissimulava.²⁷

Nas tramas que produzimos nas relações táteis-interativas com o instrumento, nós pianistas, em um tipo de paralelo ou de analogia, nos deparamos com um objeto, um corpo-coisa, estruturado por teclas que perfazem relações dimensionais-espaciais. Visualmente percebemos a superfície do teclado constituída de dois planos superpostos que delimitam a fronteira entre as teclas brancas planas, e as pretas em relevo. Esses dois âmbitos compõem um terceiro plano na junção dos dois teclados, e um quarto plano espacial, uma dimensão acima do teclado, um espaço vazio, em que nada tocamos, mas no qual nossas mãos também se movem e controem a música nesse "espaço desabitado", como uma topografia de vazios que abarca e acolhe o movimento em suas múltiplas formas.

À primeira vista, a constituição simétrica do teclado cria perante nossos olhos uma projeção cartesiana, que separa o todo (teclado) em duas estruturas de níveis distintos (brancas e pretas), e cada uma destas estruturas em partes menores (teclas). Porém, nesse modo de olhar esse espaço construído, a partir de uma visão representacional estática e imutável, não podemos conceber a dimensão das possíveis espacialidades corporais construídas pelo performer neste objeto acabado, mas que pode configurar espaços inacabados em transições fluídas e nos diálogos constituídos a

26. Azevedo, A. F. de; Pimenta, J. R.; Sarmento, J. (2009). As geografias culturais do corpo. *Geografias do corpo: Ensaios de geografia cultural*. Porto: Figueirinhas, pp.11-30. 27. Le Breton, D. (2018), p.133.

partir de interações corporal-táteis, criando outros espaços, que vão além da dimensão diatônica (plana) e da dimensão cromática do teclado (ângulos).

Na interação que arquitetamos com o piano, espaços reais e irreais, nem sempre visíveis aos olhos, se fazem presentes aos nossos ouvidos e a nossa sensibilidade tátil. Das dimensões que cada tecla comporta (altura, largura e profundidade) sensorialmente distintas entre brancas e pretas, criamos um espaço dimensional fictício onde a música é feita, um espaço repleto de contornos e temporalidades. Nesse espaço geográfico que é, simultaneamente, real pelo relevo que o constitui, e imaginário no sentido figurativo enquanto espaço de construções afetivas, as fronteiras físicas do objeto de dissolvem, e sua aparente verticalidade de contato tátil é abstraída. Como explana Massey, um pensar espacial de um modo específico.²⁸

Os infinitos traçados ou trajetórias que delineamos e que são mediados pela partitura (um mapa coreográfico com limitações e incompletude gráfica), expõem parte da sensibilidade do compositor e parte da nossa sensibilidade, que, amalgamadas, constituem em uma interpretação musical fundada em uma experiência carnal. De um impulso corpóreo nascem movimentos, plenos de vida e intensidade, possibilitando a criação de formas, nuvens de sentido e intencionalidades que se cruzam e ecoam no mesmo espaço e ao mesmo tempo: compositor e performer.

O piano, um espaço sensível em permanente construção, responde com vida ao diálogo que o performer estabelece a partir de suas interações corporais-espaciais, nas quais músico e instrumento se fundem em um agir recíproco, engendrando identidades, metaforicamente falando, pois como salienta José Gil, "o espaço do corpo é o corpo tornado espaço."²⁹ Essas espacialidades únicas e distintas, são como mosaicos, que ao longo da vida, conformam as memórias e identidades corporais-espaciais de cada pianista em reorganizações infindáveis. Corpo-espaço, corpo-tempo e corpo-instrumento, pois, do ponto de vista de Massey, a espacialidade é parte integrante da constituição de nossas próprias identidades, artísticas, musicais e humanas.³⁰

^{28.} Massey, D. (2008).

^{29.} Gil, J. (2001). *Movimento total: O corpo e a dança*. (Trad.: Miguel Serras Pereira). Lisboa: Relógio D'Água Editores, p.19.

^{30.} Massey, D. (2008).

As temporalidades rítmicas da música se fundem com as temporalidades corporais do performer constituindo um *timing* do movimento, que resulta em som. Um som musical que se configura na espacialidade do teclado, em um *continuum* espaço-tempo, um conceito simbólico no qual os movimentos são elaborados dentro de um fluxo temporal-rítmico constante e elástico, que não se repete a cada execução, e que está inserido em uma determinada organização musical-temporal. Segundo Iannis Xenakis,³¹ "o *continuum* é, pois, um todo único preenchendo tanto o espaço quanto o tempo."

As relações espaço-tempo, que são em parte pré-determinadas pelo texto musical, e em parte, tracejadas pelo performer a partir de suas perspectivas musicais, ocorrem sincronicamente, compondo relações de espacialização em estruturas musicais de temporalidade. O tempo pensado em sua espacialização, ou nas palavras de Massey, "espaço e tempo: coimplicados."32 Como explica Caporaletti, distante de uma "reificação quantitativa e mecânica do tempo operada pela geometrização moderna da sensação,"33 o fator pulsivo liga-se ao vivido fenomenológico do corpo, inserido na ordem vital e energética dos ritmos naturais, pois, conceito de métrica, de pulsação e de reagrupamento rítmico, "adquirem uma ressonância existencial, acústica e incorporada"34, em expressões e instanciações do sujeito existencial, de seu vivido, entendido como um todo, na linguagem do corpo próprio em suas dimensões temporais, nas quais, "a pulsação não é mais representável como uma sucessão objetiva simples na perspectiva científico-matemática"35. A pulsação aparece como um quid energético de valor próprio, este, intrinsecamente motivado na temporalidade do vivido existencial, projetando-se em um plano ulterior, não mais rítmico-métrico, e identificando uma inspiração contínua sensório-motora que assume um valor estético e verdadeiro em si; "(c)ada músico tem uma maneira de exprimir este fervor energético, uma maneira idiossincrática de manter o tempo,"³⁶ realizações diretamente dependentes de seu próprio *habitus corpóreo*, pois, segundo o autor, esta seria "a pré-condição teórica de uma construção pulsiva que carrega em si a característica existencial do vivido, do Ser-aí do Sujeito que se faz Objeto, por isso indissociável, ao menos no plano teórico, de uma representação que funde Sujeito-Objeto-Relação"³⁷. O autor define a imagem dessa "articulação existencial", seja esta, implícita ou explícita, como *continuous pulse*.

Sobre o gesto musical, Claire Renard propõe que qual seja a concepção de tempo, vivido ou teorizado, subjacente ao trabalho musical, esta concepção implica em uma organização temporal da sonoridade³⁸. Segundo a autora, na construção de uma obra musical, o compositor proporciona uma coerência temporal, uma identidade a uma forma sonora global que é constituída por uma infinidade de durações específicas; "(m)anipulando conceitos universais como contínuo-descontínuo, sucessivo-simultâneo, o compositor tece as durações das relações de tal forma que o ouvinte entra na consciência do tempo."³⁹ Para compartilhar uma realidade viva, o compositor desenha essas durações que se originam em suas experiências pessoais com o tempo. A música não é uma acumulação de valores, de tempos academicamente medidos e sim de tempos experimentados e manipulados pelo compositor e que fazem parte de sua consciência, dando forma ao som de uma obra musical⁴⁰.

Movimento e tempo são inseparáveis e acontecem no espaço. Fluxo orgânico e elástico de durações reais, tangíveis e ao mesmo tempo intangíveis. Esse movimento, que habita a dimensão espaço-tempo, quando portador de intenções expressivas, torna-se gesto. Gesto envolve sentido e expressão, um modo de agir, segundo Marília Laboissière, "um corpo

^{31.} Xenakis, I. (2012). Sobre tempo, espaço e música. Revista digital de tecnologias cognitivas - TECCOGS, n. 6, 17-33, p.28.

^{32.} Massey, D. (2008), p.90.

^{33.} Caporaletti, V. (2018), p.4.

^{34.} Caporaletti, V. (2018). p.5.

^{35.} Caporaletti, V. (2018), p.5.

^{36.} Caporaletti, V. (2018), p.6.

^{37.} Caporaletti, V. (2018), p.6.

^{38.} Renard, C. (1982). Le geste musical. Paris: Éditions Hachette/Van de Velde.

^{39.} En jouant de concepts universaux tels que continu-discontinu, successif-simultané, il *tisse entre les durées des relations* telles que l'auditeur entre dans cette conscience du temps. (tradução livre da autora) Renard, C. (1982), p.118.

^{40.} Renard, C. (1982).

falando por si numa linguagem que não é verbal"⁴¹. Le Breton aponta que, os gestos que sustentam a relação com o mundo e que coloram a presença, se incrustam a um simbolismo cultural que lhes confere sentido, nutrindose, ainda, da cultura afetiva que o sujeito vive à sua maneira.⁴²

Nessa relação dimensional do espaço-tempo, o conceito de gesto musical como um movimento que tem intenção de transmitir sensações, sentimentos, afetos, imagens, devaneios, e de explanar as diversas camadas e dimensões sonoras da obra artística, oportuniza a inscrição de histórias e narrativas no objeto estético, interpretando o signo musical, sua forma e conteúdo, suas dimensões espaciais- temporais, estruturais-texturais, proporcionando ao performer a expressão musical que deseja externar. Um elemento semântico e de conteúdo afetivo (intenção, ação e expressão), o gesto musical carrega significados e proposições artísticas, enraizado em uma história individual e coletiva, podendo estabelecer a vivência de um universo lúdico, libertador e singular, no qual, corpo, espaço-tempo, emoção e expressão se fundem no ato performático. O gesto musical, seja este, visível ou invisível, possibilita a construção de efeitos expressivos, proporcionando força, ímpeto e dialogia no fazer musical, onde os ritmos corporais humanos tornam-se presentes e o pensar, uma atividade corporal-espacial.

Na sua antropologia do gesto artístico, Stéphane Malysse salienta que gestos artísticos são eventos de comunicação entre as pessoas, nos quais o objeto de arte torna-se um laço material entre duas pessoas que querem interagir: os gestos criam redes de intenções que "se acumulam, se juntam e se contextualizam de uma forma inédita, criando uma armadilha hipertextual cujas intenções se hibridizam e se multiplicam ao infinito." Premeditados, pensados e planejados nos bastidores, gestos artísticos traduzem o afeto do artista, e atuam ao mesmo tempo como comentários sobre a arte em si e sobre a recepção da obra no seu contexto, como meta-gestos⁴⁴. O autor considera que, por natureza criativa, o artista é

capaz de inventar novos gestos de comunicação através de obras de arte, demonstrando que, "quando os gestos viram obras, a obra apresenta um novo ponto de vista sobre o mundo"⁴⁵

Aspectos gestuais se fundem aos conhecimentos históricos, estéticos e estilísticos de uma obra musical, promovendo a fisicalização do som, que se organiza no corpo em sua própria espacialidade e temporalidade. Patrícia Santiago e André Meyerewicz apontam que "o gesto é portador da identidade subjetiva e particular do instrumentista, transmissor de conteúdos expressivos relacionados aos seus sentimentos, afetos e intensidade de sua experiência emocional."⁴⁶ Para os autores, ⁴⁷ o gesto é "portador da identidade cultural do instrumentista, envolvendo seus valores, costumes e comportamentos vivenciados socialmente", tornando-se transmissor não só de conteúdos especificamente musicais mas também de conteúdos metafóricos, "que evocam a cultura através da alusão a símbolos pertencentes ao universo cultural do instrumentista e daquele que o observa".

O gesto musical estabelece relações entre eventos grafados na partitura, que são corporificados e projetados pelo performer. Os gestos pianísticos são construídos e incorporados a partir da literatura musical percorrida pelo performer, aumentando progressivamente sua paleta gestual a cada nova obra estudada. O estudo de obras que possuem idiomáticos e contextos distintos instrumentalizam o pianista com ferramentas ímpares e cada vez mais refinadas. A produção sonora gestual se mescla ao texto musical e constrói qualidade sonora, o gesto torna-se uma forma de repensar a história pessoal de cada um com o piano e com os outros, criando e recriando emoções e afetos. O gesto não fomenta uma relação de controle, mas de diálogo com o instrumento, que responderá com sua "personalidade sonora" ao toque imprimido pelo pianista, a partir de uma construção simbólica e vivenciada do signo escrito no espaço-tempo e no tempo-espaço.

Corpo, espaço-tempo e gesto musical se fundem no ato de performance. Sendo a performance musical um evento espacialmente

^{41.} Laboissière, M. (2007). Interpretação musical: A dimensão recriadora da "comunicação" poética. São Paulo: Annablume, p.90.

^{42.} Le Breton, D. (2019).

^{43.} Malysse, S. R. G. (s. d.). Antropologia do gesto artístico. (s.d., v. 1) p.13.

^{44.} Malysse, S. R. G. (s. d.). Antropologia do gesto artístico. (s.d., v. 2).

^{45.} Malysse, S. R. G. (s. d.). Antropologia do gesto artístico. (s.d., v. 1) p.7.

^{46.} Santiago, P. F.; Meyerewicz, A. B. (2009). Considerações peircinanas sobre o gesto na peformance do Grupo UAKTI. *Revista Per Musi*, n. 20, 83-91, p.85.

^{47.} Santiago, P. F.; Meyerewicz, A. B. (2009), p.85.

interativo, performers e público partilham, de modo efêmero, afetos, corpos, fluxos de tempos distintos, que coexistem nas esferas espaciais e no interior da consciência temporal de cada sujeito. Nas diferentes, singulares ou mesmo incomuns, estruturas arquiteturais que abrigam as performances, pessoas movem-se no espaço criando tempo: formas espaciais a partir de uma pluralidade de tempos. Nesse agir mútuo, uma trama relacional é momentaneamente construída, se dissipando ao final do espetáculo, mas permanecendo na memória de cada um, em formatos diferentes, um experienciar dos que, como diz Jacques Rancière, partilharam o sensível:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências *sensíveis* que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se fundem numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros toma parte nessa partilha.⁴⁸

Paulo Raposo apresenta um ressurgir da performance no séc. XXI, que, após confrontos e contradiscursos, reemerge "como um poderoso vocabulário e dispositivo rizomático de fusão, hibridismo, virtualidade, mediação e reflexividade da vida humana."; a performance "emerge no presente como um conhecimento plasmado na materialidade contemporânea," atravessando fronteira e reforçando linguagens, transversalmente e em diferentes domínios. O autor identifica uma consolidação da performance como "terra de ninguém" e em permanente redefinição.

De facto, a performance tem sido um conceito que fugiu a uma focagem definitiva. Difusamente interterritorial e transdisciplinar, ela se consubstancia hoje como um objeto reflexivo controverso, perenemente polémico, e como um prolixo gerador de metáforas para a experiência humana. Tantas vezes, simultaneamente, intraduzível e intercomutável entre campos disciplinares, a performance incorpora e naturaliza uma relação epidérmica com a chamada falência das grandes narrativas contemporâneas.⁵⁰

Relações historicamente construídas, dinâmicas de espaço, experiências interativas e imersivas e uma não-permanência, são continuamente transfiguradas pelos movimentos repletos de emoção que cada performer externa. O músico transforma o espaço com os sons que o inundam, e a performance, em sua impermanência, cria um espaço identitário, pleno de afetividade: um lugar. A música torna perceptível o entorno na vivência de uma experiência estética.

Joevan Oliveira considera que a performance evoca, entre um vazio espacial e temporal, um preenchimento para tornar-se lugar, não apenas pela sua ocupação, mas pela criação de uma relação afetiva e sensorial, calcada na ação:

(...) o território da performance se constitui como o do não pertencimento a outros territórios da arte, é de passagem, se configura como o diferente. Ela propõe uma experiência de valor num determinado espaço/tempo, sem deixar rastros visíveis. Dessa maneira, ela dribla o circuito de trocas da economia de mercado, próprio do contexto de reprodução, criando uma relação afetiva com o público, construindo assim uma identidade de pertencimento no momento de sua realização, de maneira a criar um lugar para quem participa da experiência que ela propõe dando à arte um novo sopro de vida, efêmero e único.⁵¹

Fluxo de tempo invisível e impalpável, comportando fenômenos síncronos e assíncronos e fenômenos inscritos no tempo de cada sujeito, a performance imbrica corpo-espaço-tempo em sensorialidades múltiplas, e nas inúmeras formas e contornos que os gestos musicais podem comportar. Identidades plásticas e maleáveis, vão compondo várias geografias no ato performático, enquanto instância autorreflexiva do performer.

^{48.} Rancière, J. (2009). A partilha do sensível: Estética e política. Trad.: Mônica Costa Netto. São Paulo, EXO Experimental Org., p.15.

^{49.} Raposo, P. (2013). Prefácio. Raposo, P.; Cardoso, V. Z.; Dawsey, John; Fradique, T. A. terra do não-lugar: Diálogos entre antropologia e performance. Florianópolis: Editora da UFSC, 7-11, p.8.

^{50.} Raposo, P. (2013), p.8.

^{51.} Oliveira, J. (2010). Para pensar o lugar da performance. Anais do VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas - ABRACE, v. 11(1), 1-5, p.4.

A performance é: linguagem, teatro, dança, música, partitura do tempo e do espaço, acontecimento único, arte viva, geradora de um mundo artificial, derivação conceptual de um mundo tecnológico dominado pelos artefactos e pela industrialização, procura de um corpo frágil em disputa consigo mesmo. É tudo isso e a tudo isso se escapa, interpõe distância e movimento. A performance é paradoxo: sim e não afirmados corporeamente no mesmo tempo e no mesmo lugar. É nessa existência paradoxal, vertical e horizontal, sim e não, positivo e negativo, distância e proximidade, que se faz deslocação dentro dos dispositivos existentes, enfraquecendoos. A performance faz-se ferida. Torna-se brecha, apropria-se de tudo o que seja possibilidade e extensão do corpo sensual. É, nesse sentido, da apropriação pelo corpo dos dispositivos existentes que a performance se apropria dos territórios do teatro, da dança, da música, do cinema, da rádio, da televisão, da internet, da pintura, da escultura, da filosofia, do quotidiano e das biografias inscritas na espuma dos dias. Na distância criada entre mundos, desenhase ferida, torna-se órgão, redesenha o corpo, esvaziando-o e recriando-o violenta e ou sensualmente.52

Entre os olhos da pele e a arquitectura dos sentidos, "(a) o experimentar a arte, ocorre um intercâmbio peculiar: eu empresto minhas emoções e associações ao espaço e o espaço me empresta sua aura, a qual incita e emancipa minhas percepções e pensamentos." Assim, a corporificação da música perpassa pelo espaço-tempo vivido no ato de performance musical e se estrutura na construção de gestos musicais fundados na multiplicidade sensorial humana.

Tais gestos, revelam uma relação de reciprocidade e integração artística e expressiva do indivíduo com o mundo circundante no momento em que a materialização da partitura se transforma em sons, os quais se impregnam no espaço, se entranham nos corpos e se dissipam na efemeridade do tempo humano.

A geografia como evento sonoro

Ana Francisca de Azevedo

Em Abril de 2020 quando ia realizar-se o seminário internacional de geografias culturais da música do som e do silêncio que daria origem a este livro, sentimos que a cidade não era cidade sem som. Que o silêncio não fazia o espaço urbano. Não sei se o rácio sinal-ruído de Schafer resistiria a esta experiência.¹ Ao queixar-se do sofrimento do mundo pela sobrepopulação de sons o génio do world soundscape project queixava-se do quanto eramos ruído. Todos os sons são matéria e como tanto sinal. Concerning Silence. With the intensity of the sound barrage going on all around, it has become fashionable to speak of silence. Therefore, let us speak of silence. We miss it. In the past there were muted sanctuaries where anyone suffering from sound fatigue could go into retirement for recomposure of the psyche. It might be in the woods, or out at sea, or on a snowy mountainside in winter. One would look at the stars or soundless soaring of birdcraft and be at peace. It was understood that each human being had an inalienable right to stilness. It was a precious article in an unwritten code of human rights.²

^{52.} Miguel, J. G. (2013). Performance re-acção artística: Performance trabalho sim não. Raposo, P.; Cardoso, V. Z.; Dawsey, J.; Fradique, T. A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance. Florianópolis: Editora da UFSC, 341-351, p. 349.

^{53.} Pallasmaa, J. (2011), p. 11.

^{1.} for noise is sound we have been trained to ignore. Schafer, R.M. (1969). *The new Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*. Ontario: Berandol Music Limited.

^{2.} Schafer, R.M. (1969), p.9.

A preocupação de Schafer com os sons que interessavam para restaurar o equilíbrio do mundo recolocava a ideia de paisagem nos doldrums. Os padrões produzidos pelo osciloscópio de Helmholtz eram matemáticos e pictóricos, regulares e periódicos como os usados para descrever a morfologia do espaço nas monografias clássicas - The hi-fi soundscape is one in which discrete sounds can be heard clearly because of the low ambient noise level.3 A análise harmónica sem dissonância instaurada na tradição geográfica.4 Uma história intelectual que deixou de fora os muitos corpos e a cacofonia na urgência de registar a limpeza dos lugares. No tonalismo os sete modos eclesiásticos foram condensados em apenas dois o maior e o menor e além das escalas as notas foram agrupadas em acordes. Este processo resgatou uma organização hierárquica e vertical da música por meio de encadeamentos harmónicos que giram em torno de uma tonalidade principal. Na Geografia a preocupação de Cosgrove era clara; to sustain the sense of landscape as a material geographical object, encompassing both human agency and the material environment, acknowledging its symbolic attributes without reducing it to a mere social construction.⁵ Lidar com textos é como lidar com corpos com as suas negociações formais e com todas as outras. O moderno sistema de signos geográficos serviu antes de mais para erradicar o indesejável, aquilo que causava dano ou desafiava os sentidos. A turba sempre foi barulhenta para o homem educado que carinhosamente restringiu o conceito de silêncio a um minúsculo universo de eventos sonoros. A ratoeira do espaço abstrato. The idea of landscape as a way of seeing, interpreted largely through the medium of visual images, and emerging in the same Renaissance historical and cultural context as the Renaissance artistic culture. 6 Tal como o sistema de perspectiva que instaurou uma ordem simbólica de representação

do mundo, o sistema tonal explodiu no Renascimento tornando-se posteriormente código musical dominante operando na organização dos sistemas sociais e na cognição da terra. Tonality, as well as perspective, can be understood as a generic system of representation of 4-dimensional space in 2-dimensional framework: pitch/time for music and x/y for pictorial art.7 Ao denotarem tipos de organização social cujas expressões legais políticas e culturais remetiam para a organização colectiva da produção do espaço, tais sistemas legitimavam diferentes modos de apropriação da terra forjados através das tecnologias de representação. Esta pan-harmonização separou o modo multitonal parcialmente equivalente em oitava da música de aldeia do modo totalmente equivalente em oitava do sistema modal do palácio. A sua diferença manifesta-se na presença do mega-pitch-set: o conjunto de timbres legitimado como material de construção de qualquer composição pela teoria musical.8 A paisagem usada como tecnologia para a organização da experiência. Da experiência estética e científica da terra, da reorganização da experiência económica e política do ser humano com o ambiente físico. Cautelosamente experimentou-se a composição de figuras para a concepção do espaço abstracto. A construção social da música não dispensou o conceito de paisagem para o concerto das nações e o princípio organizador da divisão dos sentidos como forma de aculturação aos diferentes mediuns e linguagens - a domesticação visual do ouvido. Posteriormente, a narrativa dos corpos sonoros discretos hibridizou paisagem cultural, ecologia acústica e desenho, abrindo caminho a tons musicais renovados em que se orquestraram políticas higienistas e a digitalização da experiência. Perceber o seu fabrico na transição entre modos dominantes de produção implica atender ao fabrico do espectador como das audiências. Uma paisagem sonora é qualquer colecção de sons quase como uma pintura é uma colecção de atracções visuais.¹⁰ Exercícios

^{3.} Notes From the Wild: An Account in Words and Music of Murray Schaefer's And Wolf Shall Inherit The Moon, by Rae Crossman with participants of the wolf project. https://tnq.ca/story/notes-wild-account-words-music-r-murray- schafers-wolf-shall-inherit-moon/

^{4.} noise is any undesired sound signal. Schaefer, R.M. (1969), p.18.

^{5.} Cosgrove, D.E. (1998). Social Formation and Symbolic Landscape. Madison: University of Wisconsin Press.

^{6.} Cosgrove, D.E. (1998).

^{7.} Nikolsky, A. (2016). Evolution of Tonal Organization in Music Optimizes Neural Mechanisms in Symbolic Encoding of Perceptual Reality. Part-2: Ancient to Seventeenth Century. *Music Cognition, Frontiers in Psychology*.

^{8.} Nikolsky, A. (2016).

^{9.} Azevedo, A.F. (2008). A Ideia de Paisagem. Figueirinhas: Porto e Lisboa.

^{10.} Schafer, R.M. (2009). LISTEN. ONF/NFB. A film by David New. https://www.nfb.ca/film/listen/

de posicionalidade e pontilinearização dos sujeitos. Stillness, um direito inalienável.

As práticas culturais de escuta da comunidade foram interrompidas com a declaração de estado de emergência. O rifte na experiência de que falava Schafer, aquele salto do som original para a transmissão electroacústica tornou-se experiência em plena revolução distópica. A distância implicada na reprodução dos modos de produção da terra e a oficialização de uma nova revolução industrial. Para nossa proteção suspenderam-se as marcas sonoras da vida acústica comunitária. As notas-chave como âncoras ou pitche fundamental diluiram-se. Alterou-se o jogo perceptivo dos lugares quando o silêncio rendeu unidade à cosmogonia e as pessoas deslaçaram no improviso das não planeadas notações de uma outra episteme urbana. As figuras do patético correram à solta nos ambientes de ecrã em que nos habituamos a viver articulando som imagem movimento. How do you find out about the performance? Is there a poster? Where can you get tickets? Well, there is no media blitz, and there are no tickets. Instead, you hear from a friend of a friend who invites you to a mask-making workshop. Or a colleague at work takes you to a new music venue where you meet a dancer who speaks about an inspiring work that has her dancing in the rain on slippery logs. Intrigued, you attend a few planning meetings, find yourself making your own mask, imagining dance movements—before long you've packed your tent and gear and driven to a remote forest access point where you rendezvous with others who have travelled great distances for the yearly gathering. You canoe across a lake, clamber over a beaver dam, and hike for two hours before a startling costumed figure leaps from behind a rocky outcrop and guides you to a natural amphitheatre in an aspen grove. Be ready. You may be asked why have you undertaken such a journey into the forest. What do you hope to discover along the trail? Are you prepared to be transformed? Suddenly you are part of the encounter. You are challenged, and in response you offer the strange chant you learned from your companions as you travelled through the woods. 11 Courage Chant. Muitas

pessoas desmembradas tomaram conta das florestas no decurso desse ano¹² depois dos seus cantos de coragem terem sido proibidos na cidade¹³ como sinal-ruído.14 Respondiam ao chamamento dos lobos que agora se ouvia com a força de todos os outonos. A paisagem era o dever nem sequer algo para ser ouvido. Dada a preferência de Schafer pelos escutadores treinados as florestas tornaram-se sobrepovoadas como se fosse o fim de um tempo que cultivamos com distância crítica.¹⁵ A verdade só podia acontecer se houvesse liberdade absoluta se nos escutássemos mutuamente sem qualquer desejo ou expectativa sem qualquer pressão evolutiva. As pessoas colaramse às árvores e o tempo psicológico acabou, deixou de haver um devir ou um 'eu sou'. Tal como natureza e cultura, dissonância e consonância não são meros contrastes tonais mas palavras nervosas, 'objectos sonoros'16. A tensão das cordas que seguravam as pessoas e as frágeis plataformas que as uniam às árvores nos seus cantos de coragem complicava a relação entre vida social e vida sónica mostrando como é natural estarmos intimamente ligados à distância. Não era possível separar o som da sua matéria porque a existência amplificada não era independente. O rifte fundamental na dimensão sónica da cultura terminava com o fim do tempo psicológico do eu sou. Um precioso artigo num código não escrito dos direitos humanos.

As metáforas em ciência estão um bocado gastas e os carneiros do teu cabelo adormecidos. Ainda assim quero que sintas o paladar dos meus versos disse o choupo ao morcego quando chegaram as escavadoras. Depois dentro da neve ninguém tinha frio nem os que quiseram ficar nas copas das árvores nem os que ficaram junto ao chão nas tendas e barracas improvisadas.¹⁷ Deita a tua cabeça no meu colo procura ali no meio. Como

- 12. https://show.pics.io/hs2/search?tagId=5f766ae06b7ff46c7c5fb79c
- 13. https://show.pics.io/hs2/search?tagId=5f2c9d1fa90f0f09b8ff3233
- 14. the non-utilitarian nature of the arts disrupts the tendency to reduce activism to mere goal-directedness if only because empathy, abundance, shock, beauty, exaltation—whatever art awakens or stirs—is hard to attain, harder still to measure. Shaefer, R.M. (1977). *The Tuning of the World.* Destiny Books: Vermont.
- 15. https://twitter.com/XrMainz/status/1335989558434017280/photo/1
- 16. one completely self-contained acoustic event. A unique event. It is born, it lives, it dies. In this sense we may speak of the biological life of the sound object. Schafer, R.M. (1969), p.49.
- 17. https://www.instagram.com/p/CIYLtARHBMF/

^{11.} Notes From the Wild: An Account in Words and Music of Murray Schaefer's And Wolf Shall Inherit The Moon, by Rae Crossman with participants of the wolf project. https://tnq.ca/story/notes-wild-account-words-music-r-murray-schafers-wolf-shall-inherit-moon/

dispositivo inventado para criar tensão a perspectiva linear debatia-se com os antagonismos beligerantes de uma apurada composição. Tenho de ir dar de comer aos coelhos e não, não sei ficar sentada. Tenho de ir dar de comer aos coelhos e não, não sei ficar sentada. Cada som carregava em si a eternidade. Dos teus olhos, perguntava o musgo, da tua pele, respondia o lírio no caminho para a cidade. Na sociedade dos sons, todos estavam focados apenas na existência afectiva. Whispering in a backroom with big oil. Na vida social da composição uma frase musical assumiu os seus altos e baixos. À medida que se desdobrava para o tom mais alto o padrão do movimento dirigia a nossa atenção para esse tom. Parecia que cada intervalo tinha uma espécie de preferência por um significado particular de acordo com a percepção da gravidade. Se a imaginação geográfica não estivesse presente não haviam características formais que pudessem fornecer movimento.¹⁸ Repetições gravidade e movimento sucediamse dentro das casas e tornavam-se os meios através dos quais a tensão rompia o princípio onde se concentravam todas as relações tonais básicas; mesmidade, alteridade, e a sua síntese - concordância.¹⁹ O que se queria dizer sobre a relação entre perspectiva linear e pitche tonal parecia já não ter sentido porque a metonímia tomava conta de todos os nomes - The experience is participatory; you become one of the performers. From your pack you pull out your mask, slip into your costume. Soon you are beating out.20 Com o esquema pentacordal instalado nas localidades e os aviões de papel apontados das varandas as imagens passadas na televisão deixavam de ser verdadeiras. O desenvolvimento seguinte ocorreu quando a indução da tríade fez com que se reconceptualizasse o tetracórdio inferior mais um tom acima dele próprio, como pentacórdio, forjando um conceito de entoação

- 18. https://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/extinction-rebellion-climate-change-activists-fotografia-de-not%C3%ADcias/1138713974
- 19. https://extinctionrebellion.uk/2019/10/16/grandparents-unite-to-protect-the-planet/
- 20. Notes From the Wild: An Account in Words and Music of Murray Schaefer's And Wolf Shall Inherit The Moon, by Rae Crossman with participants of the wolf project. https://tnq.ca/story/notes-wild-account-words-music-r-murray- schafers-wolf-shall-inherit-moon/

melódica de 5ª como uma unidade modal 13ª, e introduzindo uma nova camada hierárquica.²¹ A confusão nos aeroportos era imensa, métodos de organização vertical e horizontal da harmonia. Primeiro tinha sido a invasão dos drones²² depois, já com os aviões muito parados, matava-se os que iam para trabalhar ou fugidos da guerra e da fome e deixava-se entrar os que iam fazer turismo.

Tetraktys foi a primeira conceptualização racional de organização espacial e tonal num único esquema (..Juntos, eles representavam a ordem do mundo, onde o ponto simbolizava unidade, linha - limite, superfície harmonia e tetraedro - cosmos. Por todo o lado as mulheres afinavam as cordas dos seus úteros. Nas grandes estradas e nas ruas das cidades as coisas também começaram a parar. Nos pequenas caminhos e nas ruelas, pedras areias e asfalto comentavam o parco movimento humano. Mal se consegue ver com o nevoeiro ou serão as verrugas nas minhas pálpebras. The making out of a soundscape, whether in the mode of construction or construal, involves, first of all, a disaggregation of an ensemble of sounds from the contexts of action and significance in which they are embedded (in which, odd though it may seem, they may be heard, but not heard as "sound" at all), and second a new aggregation of these disjoined sounds with each other, in such a way that they may seem to be brought on to a single plane of expression and intelligibility.²³ Gymnastique musical. Quando se inventaram as cortinas de plástico para as pessoas poderem dar abraços depois de várias declarações de estado de emergência, o requiem ao mundo material já ia avançado com milhões de criaturas a deslocarem-se de ecrã para ecrã. O vírus não dava descanso, desdobrava-se em novas estirpes quando se criava uma vacina para a anterior. A natureza a defender-se a si mesma. Chronologically, induction of Mixolydian mode must have preceded octave equivalence. The Mixolydian conjunct mode is non-octave in its design,²⁴

- 21. Nikolsky, A. (2016).
- 22. https://www.independent.co.uk/travel/news-and-advice/heathrow-drone-protest-pause-climate-change-airport-extinction-rebellion-nats-a9101346.html
- 23. Connor, S. (2014). Animals in the Urban Mix. In M. Gandy & B.J.Nilsen (Eds.) (2014). *The Acoustic City*. Berlin: Jovis, p.17a.
- 24. Beliayev (1990) apud Nikolsky, A. (2016).

and is characterized by alternation in gravity between the base tones of both tetrachords. The IV degree here tends to change from stable to unstable state, depending on the tetrachord in which it is melodically engaged. Like pentatony, this mode lacks gravitational hierarchy, but features greater tension, since its unstable tones tend to shift closer to a stable degree in expressive tuning, usually employed by performers.²⁵ A instrução era para as pessoas não se encontrarem e as pessoas não se encontravam tinham medo de ser contaminadas.²⁶ O degelo acontecia com a velocidade a que se rendia o mito das zonas climáticas da Geografia clássica. Nada nos vai separar prometia a eloquência de todos os glossários e no campo os galhosladrão festejavam com as vinhas por terem vencido a poda do inverno demográfico.²⁷

O que tornou a tonalidade ocidental cognitivamente especial foi a cristalização da tipologia hierárquica puramente intervalar a reversão na relação de tempo e movimento da filosofia continental. A criação do terminus da experiência de movimento. Mas a alteração é uma forma de dissonância cognitiva. Movimentos equívocos do mundo natural. Tonalidade e perspectiva como modelos de organização representacional e o traço de um corpo noutro corpo. Did you chant the sun to its rising did you take its spear in your eye did your blood flow quicker when you danced in dawn did you throw your arms to the sky oh, we've lost the sun the old ones knew our tongues forgotten the fevered cry our feet must find the ancient dance or the flames in our hearts will die. ²⁸ Com a rigorosa disciplina sanitária a tensão apertou como as raizes das heras levantam as telhas e as pessoas desmembradas gritavam 1.5. Réunion d'accueil pour les nouveaux & nouvelles enquanto queimavam o acordo de Paris na

Torre Eiffel.²⁹ No campo denunciavam-se os serial killers. Pas d'Ecologie Sans Démocratie.³⁰ Time is implicated in the determination, literally the creation of the terminus.³¹ Decryptage: extinction cognition. Ao sexto estado de emergência todas as pessoas fortes já saiam à rua com o asseio e a naturalidade necessários para desempenhar as suas funções institucionais. Os governantes que desde o início se mostraram rijos desdobravam-se em discursos planos e explicações. 32 Os benefícios cognitivos da funcionalidade hierárquica foram permitindo o fluxo dos sistemas que com o tempo proporcionaram uma dramática percepção; o rei ia nu como todos os outros e isso no início foi um bocado perturbador. De manhã o encontro com os vizinhos no elevador era um bocado complicado porque só se via o por baixo da roupa pelo que alguns passaram a descer pelas escadas de forma ordeira e sincopada. Lá fora o espetáculo também não era bonito de se ver porque ninguém estava realmente habituado a andar nu e todos olhavam para o chão. Ir à padaria ou ao café era um tormento os rostos conhecidos e bem arranjados mas nus a escolha do pastel na vitrine e o corpo nu do senhor que servia do lado de lá. Havia uns quantos nas mesas a tirarem fotografias para enviar aos amigos a lindona do café do bairro finalmente mas quem recebia as imagens via tudo normal quer dizer a nudez não ficava registada. O esforço de concentração nos escritórios nos bancos nas áreas comerciais nas fábricas e postos de abastecimento tornava o trabalho insuportável e

29. https://rebellion.global/groups/fr-paris/

30. https://www.instagram.com/extinctionrebellionfrance/

31. Crocker, S. (2001). Into the Interval: On Deleuze's Reversal of Time and Movement. Continental Philosophy Review, 34. Switzerland: Springer Nature.

32. our planet is in a state of climate emergency ..but I also see hope... the contribution of universities are essencial to our sucess ...social mobilization by climate activists ...young people pushing their ealthers to what is right ...to reduce extinction rates. ..This is a moment of true for people and planet ...Climate action and the fight against the climate crisis as the top priority for the 21st Century,.. a ealthy environment is a basic human right ...united nation academics iniciative ... now is the time to transform human kinds relationship with natural world and with each other. Solidarity is humanity solidarity is survival that is the lesson of 2020. lets learn the lesson and change the course for the pivotal period ahead. Cf. World Leaders Forum, NYColombia University 2020 UN-led climate action summit on 12 December, the fifth anniversary of the 2015 Paris Climate Agreement. https://news.un.org/en/story/2020/12/1079032

^{25.} Morrison e Jánina (2002) apud Nikolsky, A. (2016).

 $^{26. \}quad https://extinctionrebellion.uk/2019/12/14/contra-la-extincion-somos-rebelion-cop 25/$

 $^{27. \} https://www.google.com/search?q=demographic+winter+the+decline+of+the+human+family&oq=demographic+winter+&aqs=chrome. 1.69i57j0l5.7825j-0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8$

^{28.} Notes From the Wild: An Account in Words and Music of Murray Schaefer's And Wolf Shall Inherit The Moon, by Rae Crossman with participants of the wolf project. https://tnq.ca/story/notes-wild-account-words-music-r-murray-schafers-wolf-shall-inherit-moon/

mesmo o lazer passou a ser um suplício. Uma aula de ioga de step uma corrida ou caminhada na cidade só aumentavam a dissonância cognitiva. Por isso o confinamento decretado era mesmo necessário de outro modo instalava-se o caos nos aparelhos perceptivos dos cidadãos. And this is not a coincidence. Music composition has a long history of co-influence with architecture and ornamental design, all defined along the dimension of "virtual gravity." Their connection comes naturally: sound and light are waves, subject to the same laws of reflection, dispersion, absorption, diffraction, and interference. The laws of physical space that rule audio and optic transmission prototype laws of virtual space constructed by artworks—and, here, musical texture becomes the cross-modal equivalent of visual depth. Revolução verde digital e tonalismos policromáticos.

As actividades nos templos foram canceladas. As actividades nos templos foram canceladas porque mesmo de joelhos nos genuflexórios a devoção e a contemplação tornaram-se impossíveis. Peregrinações terços missas verbenas tudo cancelado nem o senhor dos aflitos conseguiu evitar a suspensão dos beijos ao crucifixo ou ao menino no natal. I don 't want your hope I want you to panic³⁵ vaticinara uma menina vinda das terras do norte um pouco antes da chegada do vírus.³⁶ Listen to the science.³⁷ Did you say silence? Demasiado ruído nas escolas e nas ruas e o presidente das nações unidas fez-se fotografar trajado a rigores de Estado com a água acima dos joelhos.³⁸ Mesmidade alteridade e repetição. The human drama requires a

33. Galeyev, B. M. (2007). The Nature and Functions of Synesthesia in Music. Massachusetts: MIT.

34. Nikolsky, A. (2016).

35. https://www.youtube.com/watch?v=RjsLm5PCdVQ World Economic Forum

https://www.theguardian.com/environment/2019/jan/25/our-house-is-on-fire-greta-thunberg 16-urges-leaders-to-act-on-climate

36. http://xrargentina.org/index.html

37. https://www.youtube.com/watch?v=RjsLm5PCdVQ World Economic Forum 25.01.2019

https://www.theguardian.com/environment/2019/jan/25/our-house-is-on-fire-greta-thunberg 16-urges-leaders-to-act-on-climate

 $38. \qquad https://www.amazon.com/Magazine-Sinking-Secretary-General-Ant%C3\%B-3nio-Guterres/dp/B07T4JDH26$

co-operative spirit to overcome physical obstacles, yes, but also to jointly write script, develop choreography in situ and respond to the unexpected.³⁹ Aprender a viver no antropoceno tornado zeitgeist científico e cultural pelos críticos que articulavam elementos do espírito da época; liberdade arte e aprender a morrer. 40 A modernidade podia ter sido uma boa ideia 41 mas esquecemo-nos de que não estávamos sozinhos. Intelligibility of pitch alphabets embedded in a tonal key must be the immediate cause for the steady pattern of global Westernization, observable since the introduction of tonal keys in the eighteenth century. This process is often denigrated as "colonialistic," but the truth of the matter is that functional tonality provided the cognitive framework that facilitated creation and comprehension of music for non-Western musicians, so that their Westernization is nothing but demonstration of universality of the cognitive benefits of hierarchic functionality⁴². Other issues, such as economic and political advantages, would not have come into play unless the Western music system presented a more effective way of encoding gradations in tension/relaxation than did the traditional local systems.⁴³ O encontro com o ocidente não se sonda 'apenas' no psicodrama colonial, We may never be strong enough to be entirely non-violent in thought, word and deed. But we must keep non-violence as our goal and make steady progress towards it. The attainment of freedom, whether for a man, a nation or the world, must be in exact proportion to the attainment of non-violence by each. Let those, therefore, who believe in

39. Notes From the Wild: An Account in Words and Music of Murray Schaefer's And Wolf Shall Inherit The Moon by Rae Crossman with participants of the wolf project https://tnq.ca/story/notes-wild-account-words-music-r-murray-schafers-wolf-shall-inherit-moon/

40. As dawn broke today, many thousands of people from around the world entered a new phase of Rebellion against planetary inaction on the Climate and Ecological Emergency. With each hour that passes Extinction Rebellion groups across 60 cities began blocking roads, bridges and transport links with the intention of remaining until our voices are heard. https://extinctionrebellion.uk/2019/10/07/the-moment-of-truth-arrives-international-rebellion-begins/

- 41. Gandy. M. (1933). A Common Platform. Library of Congress, Asian Division. South Asian Manuscripts, tr. 2020.
- 42. Yanov-Yanovskaya, 1999 apud Nikolsky, A. (2016).
- 43. Nikolsky, A. (2016).

nonviolence as the only method of achieving real freedom keep the lamp of nonviolence burning bright in the midst of the present impenetrable gloom. 44

As pessoas desmembradas eram sistematicamente presas mas parece que não havia sistema jurídico para acções não-violentas ou lugar para todos nas prisões por isso eram libertados logo a seguir. Alguns muitos eram libertados pelos próprios guardas nas ruas laterais.⁴⁵ As instruções eram claras para todos não dizer nem fazer absolutamente nada entregar os corpos pesados e dúcteis aos oficiais da segurança pública.⁴⁶ O que desesperava a polícia era estarem ligados uns aos outros por tubos e cadeados ou colados a comboios⁴⁷ vidros e outros objectos do espaço material.⁴⁸ Estavam demasiado presos à dimensão simbólica da experiência pelo que transportar qualquer corpo maior ou menor tornava-se verdadeiramente desconcertante mesmo para os altos comandos. O violoncelista não larga a borboleta. O treino militar também se tinha tornado compulsivo nas universidades e o sinal-ruído da acção directa não violenta era insuportável: My path is clear. Any attempt to use me for violent purposes is bound to fail. I have no secret methods. 49 Os métodos trabalham para a permanência. Materialidade e significado não são a mesma coisa mas foram tratados como tal pela episteme de que os desmembrados tentavam libertar-se; Nomothetic centripetal hierarchy of tones, fixed in their subordination and coordination relations, is quite analogous to the astronomic model of planets orbiting the

44. Bandopadhyaya, S. K. (Ed./Compiled) (1960). *My Non-violence*. Written by M. K. Gandhi. Navajivan Mudranalaya: India.

45. https://www.cmjornal.pt/portugal/detalhe/extinction-rebellion-portugal-em-protesto-em-frente-ao-banco-de-portugal

46. Time has almost entirely run out to address the ecological crisis which is upon us, including the 6th mass species extinction, global pollution, and abrupt, runaway climate change. Societal collapse and mass death are seen as inevitable by scientists and other credible voices, with human extinction also a possibility, if rapid action is not taken.https://extinctionrebellion.uk/2019/10/07/the-moment-of-truth-arrives-international-rebellion-begins/

- 47. https://www.dailymail.co.uk/video/news/video-2029004/Video-Extinction-Rebellion-glue-DLR-train-causing-chaos.html
- 48. https://www.dlahandlu.pl/nonfood/aktywisci-przyklejaja-sie-do-witryn-sklepowych-policja-zacheca-do-wiekszej-ostroznosci-przy-korzystaniu-z-kleju,93373.html 49. Bandopadhyaya, S. K. (Ed./Compiled) (1960).

sun.⁵⁰ Tonality, heliocentricity, and perspective, all implement the same idea of harmonious arrangement of numerous peripheral objects in relation to a centered object.⁵¹ Less words more deeds.⁵² Com os seus tambores e cantos de coragem iam sendo descolados das árvores por colunas militares e daí transportados para a prisão⁵³ onde se encontravam com os outros que nos últimos três anos bloqueavam as estradas exigindo paragem e não passagem.⁵⁴ Desmontava-se aqui e remontava-se ali onde o sangue se confundia com a seiva.⁵⁵ A vida em si mesma não é uma propriedade dos corpos dizias-me ao

- 50. Galeyev, B. M. (2007). The Nature and Functions of Synesthesia in Music. Leonardo, Celebrating the Art, Science and Technology Community, Vol. 40 (3), Cambridge: MIT.
- 51. Nikolsky, A. (2016).
- 52. Lytton, C.; Warton, J. & Roberts, K. (2016). Deeds, Not Words!-the Experiences of Two Suffragettes in the Struggle for the British Women's Vote. London: LEONAUR.
- $53. \quad https://www.theguardian.com/us-news/2019/oct/07/extinction-rebellion-new-york-protest-arrests$
- 54. despite a culture of fear being spread by Government in the rup up to Rebellion several thousand people have been blockaded and blocked sites, roads and locations across Westminster. These include: Trafalgar Square, Westminster Bridge, Lambeth Bridge Millbank, Victoria, The Mall, Whitehall, Victoria Embankment, Horseguards Parade and Victoria Street. Smithfield Market will be blockaded this afternoon. https://extinctionrebellion.uk/2019/10/07/the-moment-of-truth-arrives-international-rebellion-begins/
- 55. Hoje bloqueámos uma grande Avenida em Lisboa. (...) e isto foi apenas o início. Parámos porque estamos à beira do colapso e não queremos continuar a deixar a humanidade caminhar na mesma direção. Acreditamos que é possível um futuro diferente e mudamos o sistema com as nossas próprias mãos. Obrigado a todas as que vieram. Hoje é um dia que vai ficar na História do movimento climático em Portugal. Bom descanso, rebeldes. Até à vitória, tudo é ensaio. https://www.facebook.com/Lisboa

https://tvi24.iol.pt/sociedade/ambiente/ambientalistas-cortam-avenida-almirante-reis-em-lisboa?fbclid=IwAR0XZObDYQXu6-0yhayVlWfaFX6A8vLOqutLmK-V2X0vQT1-uqq-IN7NKaoE

Tens uma tenda em casa disponível para ser estragada a mudar o mundo? Traz para o metro dos Anjos ASAP

 $https://www.rtp.pt/noticias/pais/protesto-em-defesa-do-clima-termina-com-um-detido-em-lisboa_v1175552fbclid=IwAR0EVrSlWHMaclFcO6Q0dQ5D_8hDw13i-bp7PxLwkztfMF-c_V3wVF_-CUfQ$

Nós Estamos do Lado Certo da História https://www.publico.pt/2019/09/27/p3/noticia/activistas-ocupam-avenida-almirante-reis-lisboa-1888144

Saímos à rua para dizer adeus ao capitalismo que está a implodir

saímos à rua para apelar a culturas regenerativas queremos viver

ouvido. Mas não de facto não existiam prisões suficientes para aquela gente toda que ora desmontada aqui se abraçava ali e mais todos os outros que tinham invadido as cidades nos seus tractores e o determinismo evolutivo. ⁵⁶ Sem funcionalidade harmónica vertical ou horizontal o toque de um ser noutro noutro e noutro enfatizava o continuum sinal-ruído por baixo das colchas Adeus mãe vou com os pássaros nas camaratas dos asilos. Tonalidade e perspectiva como modelos de organização cognitiva homofonias naturais que operam a desgeografização dos corpos. Beyond politics. A paragem do tempo psicológico do eu sou apenas tinha significado para os que se tinham habituado a ver em paisagem a ouvir em paisagem a cheirar e a comer em paisagem para os milhões de todos os outros habituados a viver com vírus e bactérias o preâmbulo da sexta extinção em massa não requeria estados de emergência nem se compadecia com a sua teletransmissão. Algoritmo mutante.

O silêncio instala-se do dizer ao fazer de um gesto ou troca. A correspondência entre os princípios canónicos da perspectiva linear e os princípios canónicos da tonalidade ocidental assentam na tentativa de criar harmonizações do real através da composição de analogias perceptivas de base matemática. A torcer linhas. Tal processo envolveu a manipulação e codificação de expressões populares de tipos diversos retiradas dos seus contextos de produção cultural submetidas a um rácio que determina a definição das relações de grandeza pelos grupos dominantes, a modern agential listener-subject who both influences and is influenced by theoretical representations of his hearing. Within this feedback-oriented tradition, composer-theorists have been significantly engaged in ontological acts.⁵⁷

https://www.facebook.com/extinctionrebellionporto/ https://sicnoticias.pt/mundo/2019-04-23-Rebeliao-contra-a-extincao-apela-a-deso-bediencia-civil-para-chamar-a-atencao-para-o-clima https://xrportugal.pt/

56. https://www.dailymail.co.uk/news/article-7549033/London-braces-day-2-chaos-Extinction-Rebellion-crusties-plan-shutdown-Westminster.html https://www.letemps.ch/opinions/jai-choisi-methode-extinction-rebellion http://kurt.digital/2019/10/08/berlinblockieren-das-ist-extinction-rebellion/https://www.huffingtonpost.co.uk/entry/extinction-rebellion-protests-funding_uk_5da09183e4b02c9da0495bba?guccounter=1&guce_referrer

57. Mailman, J. B. (2016). Cybernetic Phenomenology of Music, Embodied Specula-

Esse bordado é todo para desfazer. A codificação do silêncio é a aberração do encontro num sistema hegemónico de razões e proporções. Citizens Assemblies.⁵⁸ We are leaving our homes, our towns, our loved ones, and taking to the streets of our capital cities in nonviolent rebellion once again.⁵⁹ Many of us will risk our freedom out of fierce love for these lands and all its inhabitants. To every member of the public we say this: We need you. Something is happening across these lands. You know it is, you can feel it. We are calling on every citizen to look inside themselves and recognise this moment and understand their own power. A power that has been dulled by these systems we live in. We say to every member of the public, that we can not do this alone.⁶⁰ As assembleias de cidadãos começavam a acontecer em inúmeras localidades bairros e cidades mas depois viam-se paralisadas com os decretos de estado de emergência. Círculos de cultura regenerativa organizavam-se, trying out new corona-proof ways to still come together to work, meet, and build our movement. One thing we are going to organise are deep focus sessions. 61 Na ausência de sensação de som dentro das nossas supostas realidades instalava-se uma percepção de som contra a sua definição acústica como onda sonora. A faceta em falta era a virtualidade a ideia de que todo o som advém de um agregado composto de fenómenos sónicos reais e virtuais, um agregado sónico como nuvem virtual de potenciais criados para nossa recriação. 62 The disconnection of landscape from productive social relations with the material earth implied by treating landscape symbolically - as image, text or theatre for example - and taken to its extreme in the idea of 'virtual landscape'. No more champagne nas Sociedades de Geografia.

tive Realism, and Aesthetics-Driven Techné for Spontaneous Audio-Visual Expression. Perspectives of New Music, vol. 54, n°1. JSTOR Digital Library.

- 58. https://www.instagram.com/p/CJJiXNonqQi/
- $59. \ https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1OXY4BW177c7ngl-JXue1KC-75CU8KU6sR$
- $60.\ https://extinctionrebellion.uk/2019/10/07/the-moment-of-truth-arrives-international-rebellion-begins/$
- 61. https://extinctionrebellion.nl/en/events/deep-focus-3/
- 62. https://www.instagram.com/p/CGFhnAZH59T/
- 63. Cosgrove, D.E. (1998). .

O registo de som mudo imagem cega que se instalava no quotidiano começou a afectar cada vez mais as estruturas de crenças comunitárias. A compreensão do conhecimento como força que se desenvolve principalmente de forma invisível acionando políticas afectivas que operam dentro fora e através dos interstícios do mundo físico tornava-se cada vez mais vulneravel. Tell de truth and believe it is real. O conhecimento não é equivalente a uma crença justificada como verdadeira mas uma estrutura de sentimentos partilhados. The frame has to be the psychological and spiritual collapse off the collective psyche in the face of terminal breackdown⁶⁴ paisagem, self, sonossemantica, hiper-realismo, problema de Gettier, imaginação e percepção de som na ausência de sensação sonora. A breackdown which synergises the social question and climate question⁶⁵ O sentido de estranhamento começou a desalojar-nos uns dos outros. O dever do recolhimento. It is about the exploding of psychological and spiritual crisis that is driving it and being driven by it 66 Os espaços públicos estavam bastante vazios mesmo quando não era proibido lá estar mas também já ninguém sabia ao certo o que se podia ou não fazer. It is about how ordinary people are now stepping up to fight the greatest crisis humanity has ever faced⁶⁷. Por cautela as pessoas não se encontravam guardavam recato para sua protecção, while the professional classes continue to administrate the universal holocaust for their corporate masters.⁶⁸ A noção de tempo escapava como leite vertido aos que procuravam nos ecrãs algum sentido de realidade. Muito poucos planeavam a viagem a outro planeta um século depois da grand tour ter vendido a geografia como fronteira entre sono e vigília. Fenomenologia da música cibernética realismo especulativo e o programa de necropolítica para o novo milénio.

A codificação do silêncio é a aberração do encontro um passo acima no espaço abstracto em que o virtual faz parte de uma ontologia do devir

64. Hallam, R. (2020). the trouble maker https://www.youtube.com/watch?v=m-4fq44LEGxQ
65. Hallam, R. (2020).
66. Hallam, R. (2020).
67. Hallam, R. (2020).
68. Hallam, R. (2020).

e da multiplicidade como evento de extinção. Cada gesto cada texto é um evento de extinção no fim do tempo psicológico do eu sou. A sua altura e densidade virtual torna-se uma característica do real percebida como cognitivamente oposta ao som e simultaneamente como constitutiva do mundo físico. We propose a research focus that investigates, in particular, the experience of atonal music as a novel and compelling way with which to enhance our understanding of both the aesthetic appreciation of music and the role of predictive models in the context of musical pleasure. We use music theoretical analysis and music information retrieval methods to demonstrate how atonal music presents the listener with a highly uncertain auditory environment. 69 Cansadas de lidar com a falta de liberdade e como forma de reclamar a sua própria existência as frases começaram a sair dos textos e criaram alianças heterotópicas com a natureza despedindo-se dos seus autores e autoras. No centro não se ouviam nem os ruídos da cozinha. Nos cantos não iluminados da cidade moderna que escaparam ao purismo da ecologia e do desenho urbano misturavam-se selvaticamente línguas citações paráfrases carnavalizando o anúncio de declínio da civilização humana. A orgia do plágio contaminava todas as fontes. The presence of 'wild urban nature'—the ecological dynamic of secondary succession—lies in tension with a 'secondary enlightenment' of the contemporary metropolis: the enhanced illumination of the late-modern city, with its billboards and an ever more brightly lit quasi-public realm, including sporting complexes and other icons of urban redevelopment, is not only deleterious to nature but forms part of an expanding luminescence of surveillance and display.⁷⁰ Movidas unicamente pelo desejo as frases apropriaram-se do espaço numa existência promíscua que fugia das ideologias de vizinhança e das políticas comunitárias ao serviço de qualquer leitura de qualquer significado. As palavras ganharam a força de uma viga de betão e saíram para a rua tomando para si mesmas a materialidade das formas. Os acentos colaboraram inteiramente e num acto de rebelião colectiva os prontuários reclamaram

^{69.} Mencke, I. et al. (2019). Atonal Music: Can Uncertainty Lead to Pleasure? Frontiers in Neuroscience. Vol. 12. PMS, National Library of Medicine: US.

^{70.} Gandy, M. (2012). Queer ecology: nature, sexuality, and heterotopic alliances. *Environment and Planning D: Society and Space*. Vol.30 (4): 727-747

a materialidade das praças dos baldios das alminhas encontrando-se nos bosques urbanos e nos cemitérios nuns termos nada educados. Trocando as suas partes sentidos juntaram-se aos miseráveis momentos de êxtase ecológico ou sexo público que introduziram o elemento de tempo absoluto do aqui e agora les chroniques écarlates entre chien est loup na dissolução gradativa do sistema tonal. Non violent direct action. What am I buying? Da ruína e natureza da cidade moderna Nesses cantos abandonados Sem pudor A possibilidade de ser⁷¹

^{71.} https://www.instagram.com/p/CLJuFmvHCc1/ (Ouvir muito alto e em grande ecrã :)

Índice

Apresentação

Ι

13 Chegar a um Sítio

Luísa Costa Gomes

21 De Jardins em Música: para uma hermenêutica das relações

Carlos Alberto Assis

41 Portugalma, do compositor Carlos Alberto Assis: do devaneio ao eterno feminino

Beatriz Helena Furlanetto

II

67 Da aldeia para o mundo: as evocações das raizes minhotas de Luiz Costa em "Murmúrios das Fontes" e "Campanários" do ciclo *Poemas do Monte* para piano

Luís Pipa

87 A transcriação musical de El poncho: O nativismo uruguaio de Fabini e Silva Valdés na Guitarra de Rapat e Carlevaro

Ricardo Iván Barceló Abeijón

109 Fados, tangos e outros encantos: identidades e desenvolvimentos musicais no património dos séculos XIX e XX português e sul-americano

Francisco Monteiro

131 O Ser (tão) Musical Nordestino: Experiências Armoriais

Alessandro Dozena

Ш

161 A Composição de Paisagens Sonoras: delimitações teóricas e abordagens composicionais

João Castro Pinto

187 O Som na Era dos Media Computacionais: Experiências e Perceções

Nils Meisel, Mariana Seiça, F. Amílcar Cardoso, Pedro Martins

IV

205 Hinos Nacionais: cartografias da mente

Carlos Alberto Augusto

229 Narrativas nómadas da paisagem rádio-mapa: Os encontros modulando a paisagem sonora na captura nómada de ondas de rádio

Rodrigo Paglieri

253 O som e o silêncio de um povo em revolução: o caso da revolução do sorriso na Argélia

Mohammed Boubezari

 \mathbf{V}

275 A obra de Constança Capdeville: i tinerários artísticos, sociais e afetivos

Filipa Magalhães

301 O gesto musical:

corpo e espaço em sensorialidades múltiplas

Margareth Milani

317 A geografia como evento sonoro

Ana Francisca de Azevedo

Notas biográficas

Alessandro Dozena

Tornou-se geógrafo pela Universidade Estadual Paulista (UNESP-Rio Claro) e músico pela Universidade Livre de Música (ULM-São Paulo). É Professor Associado do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGE-UFRN) e professor do Mestrado Profissional em Geografia (GEOPROF-UFRN). Realizou mestrado e doutorado em Geografia Humana na Universidade de São Paulo (USP-São Paulo), com doutorado-sanduíche na Universidad de Barcelona (UB). Realizou estágio pós-doutoral na Université Paul-Valéry Montpellier (UPV) como bolsista da CAPES, tendo sido convidado para atuar como professor na mesma universidade em 2020. Organizou e publicou os livros: Geografia e Música: Diálogos (2016), Espaço-Tempo: Enredos entre Geografia e História (2015), A Geografia do Samba na Cidade de São Paulo (2012) e São Carlos e seu Desenvolvimento: Contradições Urbanas de um Polo Tecnológico (2008). É Tutor do Programa de Educação Tutorial - PET Geografia (UFRN), Editor da Revista Geograficidade, integrante do Grupo Vocal Octo Voci da Escola de Música da UFRN (EMUFRN) e membro do Comitê Géographies Culturelles vinculado ao Comitê Nacional Francês de Geografia (CNFG).

Ana Francisca de Azevedo

Ana Francisca de Azevedo é doutorada em Geografia pela Universidade do Minho, Prof.ª Auxiliar no Departamento de Geografia da Universidade do Minho, Investigadora Integrada no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) e Investigadora Convidada no Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2.PT). Desenvolveu investigação de carácter prolongado na Danish Research Academy, no âmbito da Competência para a Acção Ambiental e Geografias da Infância, assim como na University College London, no âmbito da Geografia e Estudos Culturais da Paisagem. Colabora também com várias universidades na América-latina, entre elas a UFRJ, a UFRG e a UAB. Consultora da National Geographic Society e revisora de publicações científicas nacionais e estrangeiras. Raramente publica em língua estrangeira e conta com diversas publicações em língua portuguesa, entre elas, os livros A ideia de Paisagem (2008) e A Experiência de Paisagem (2012), bem como capítulos e edição de livros tais como; Ensaios de Geografia Cultural (2006), Geografias Pós-coloniais (2007), Geografias do Corpo (2009), Intervalo:Entre Geografia e Cinema Vol.I/II (2015), Geografias Culturais da Música (2018), Narrativas, Geografias & Cartografias (2020). Foi agraciada com a Menção Honrosa da Associação Portuguesa de Geografia. Colabora com várias universidades e redes de pesquisa em Portugal e no estrangeiro como geógrafa e activista. Fundadora e membro do colectivo itinerante de pesquisa Paisagem.húmus.

Beatriz Helena Furlanetto

Pianista, Pesquisadora e Professora de Música de Câmara da Universidade Estadual do Para-ná, Campus I – Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Bacharel em Instrumen-to/Piano (1991) e Especialista em Piano (1993) pela EMBAP. Mestre em Educação (2006) pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Doutora em Geografia (2014) pela Universidade Federal do Paraná, com estágio doutoral na Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, Itália, e estágio pós-doutoral (2019) na Universidade

do Minho, Portugal. Atualmente realiza concertos musicais, desenvolve e publica livros e artigos relacionados à Geografia Cultural da Música que versam sobre paisagem sonora, festas populares, geografias emocionais e música brasileira.

Carlos Alberto Assis

Pianista, compositor, arranjador, regente, formou-se em piano pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Campus I da Universidade do Estado do Paraná, onde atua como Coordenador do Curso Superior de Composição e Regência, e leciona as disciplinas de Análise Musical, Instrumentação e Orquestração e Fundamentos da Performance Musical. Mestre em Música – Execução Musical/Piano pela Universidade Federal da Bahia (2007). Doutor em Música – Práticas Interpretativas/Piano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2016). É também médico formado pela Faculdade Evangélica de Medicina do Paraná (1988), com especialização em Homeopatia, Acupuntura e Ginástica Terapêutica Chinesa.

Carlos Alberto Augusto

Compositor, designer de som e especialista em comunicação acústica.

Foi responsável pela área de Controlo de Ruído do Serviço de Estudos Ambientais da Secretaria de Estado do Ambiente e membro da Comissão de Normalização Portuguesa, Grupo de Acústica (CT-28). É membro fundador da Sociedade Portuguesa de Acústica.

Trabalhou com os compositores R. Murray Schafer e Barry Truax. Foi igualmente assistente da compositora Constança Capdeville.

Trabalhou na área de multimédia na Expo98. Curador do Programa de Música e Artes do Som de Coimbra, Capital Nacional da Cultura 2003. Autor de inúmeros escritos sobre música, artes sonoras e comunicação acústica, com destaque para o livro "Sons e Silêncios da Paisagem Sonora Portuguesa" (FFMS, 2014). Como compositor a sua obra inclui música instrumental, eletroacústica, ópera e teatro-música. Muito activo como compositor de música para teatro, vídeo, cinema e multimédia interativa. Membro e fundador de vários grupos na área do jazz, improvisado e música eletroacústica. Realizador de vídeo, sobretudo para educação e publicidade.

Conferencista e colaborador de diversos jornais e revistas portuguesas e internacionais.

F. Amílcar Cardoso

F. Amílcar Cardoso é Professor Catedrático da Universidade de Coimbra (FCTUC), onde leciona temas como inteligência artificial, criatividade computacional e design sonoro. Realiza investigação no Centro de Informática e Sistemas (CISUC), onde integra o grupo *Cognitive and Media Systems*. É vice-presidente da direção do Instituto Pedro Nunes, o interface tecnológico da UC com o tecido empresarial.

Foi General Chair de duas edições da International Conference on Computational Creativity, ICCC'16, Paris, France, e ICCC'20, Coimbra, Portugal. Foi membro do Steering Committee das conferências de criatividade computacional (2006-2020) e fundador e tesoureiro da Association for Computational Creativity (2015-2020). Foi co-editor do livro "Computational Creativity - The Philosophy and Engineering of Autonomously Creative Systems" (Springer, 2019).

O seu percurso de investigação em criatividade computacional abrangeu vários temas de inteligência artificial com ela relacionados, como a computação afetiva, a arte computacional e a música generativa, entre outros. Nos últimos anos, a sua investigação focou-se principalmente em modelos computacionais de criação de conceitos, mas os seus interesses estendem-se também às abordagens bio-inspiradas de expressão visual e auditiva, sonificação de dados e ambientes interativos para som e imagem.

Filipa Magalhães

Filipa Magalhães estudou Canto no Conservatório Nacional de Lisboa, na classe da Professora Filomena Amaro. Em 2006, licenciou-se em Musicologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. Em 2013 concluiu o mestrado em Artes Musicais: Estudos em Música e Tecnologias na mesma faculdade. E em 2020, conclui o doutoramento em Ciências Musicais também na Universidade NOVA de Lisboa. Ao longo da sua investigação doutoral trabalhou especificamente sobre um conjunto de obras de teatro-música da compositora Constança

Capdeville, tendo em vista a recuperação das mesmas por meio da sua documentação. É investigadora do CESEM e membro integrado do Grupo de Investigação em Música Contemporânea (GIMC), dedicando-se à linha de investigação "Preservação e Documentação da Herança Musical" do período Avant-Garde português.

Francisco Monteiro

Diplomado em piano pelo Conservatório de Música do Porto. Licenciado em piano pela Universidade de Música e Artes Performativas de Viena (Áustria). Mestre em Ciências Musicais pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Doutorado em Música Contemporânea pela Universidade de Sheffield (Reino Unido).

Foi professor de piano nos Conservatórios de Braga e Porto. Foi docente convidado na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e no Instituto Piaget – polos de Viseu e Almada. É Professor Coordenador da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto.

Pianista dedicado à música contemporânea, tocou com diferentes grupos nacionais e gravou múltiplos CDs com obras de compositores portugueses do séc. XX. Investigador nas áreas da Música Portuguesa e da criação musical, tem textos publicados em diferentes livros e revistas da especialidade. É compositor com obras para diferentes grupos instrumentais e vocais; lançou em 2019 o CD *Histórias* com um ciclo de obras suas.

Ioão Castro Pinto

João Castro Pinto iniciou a sua actividade, como compositor e performer de música experimental, na segunda metade da década de 90. A sua produção situase entre os domínios da *soundscape composition, live electronics improvisation,* música electroacústica e arte radiofónica. É licenciado em Filosofia (Universidade Nova de Lisboa), estando a concluir um doutoramento na Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes – C.I.T.A.R., sobre a composição de paisagens sonoras. Tem apresentado o seu trabalho pela Europa, América e Ásia, em festivais e eventos como: INAGRM Banc d'Essai - Multiphonies 1617 (França), ICMC – International Computer Music Conference (EUA), Experimental Intermedia Foundation

(EUA), Festival Poetronica (Rússia), ISCM – World Music Days Festival (Estónia), Visiones Sonoras (México), Espacios Sonoros (Argentina), Audio Art Festival (Polónia), Wien Modern (Áustria), SICMF – Seoul International Computer Music Festival (Coreia do Sul), Música Viva (Portugal), etc.. A sua música encontra-se publicada em editoras como: Miso Records (Portugal), Unfathomless (Bélgica), Hemisphäre (Austrália), Grimaces Éditions (Suíça), OtO (Japão), Triple Bath (Grécia), etc.

Luís Pipa

Luís Pipa, Pianista, professor de Piano e Música de Câmara e membro do grupo de investigação em artes do CEHUM na Universidade do Minho, nasceu na Figueira da Foz, Portugal. É Doutorado em Performance pela Universidade de Leeds, Master of Music in Performance Studies pela Universidade de Reading, e diplomado em piano com distinção pelo Conservatório de Música do Porto; estudou ainda na Academia Superior de Música e Artes Dramáticas de Viena (Áustria). Publica regularmente artigos sobre técnica, interpretação e pedagogia pianística em revistas nacionais e internacionais. Como pianista tem uma extensa carreira a solo, tendo ainda colaborado com grandes solistas, maestros e orquestras de renome. Orientou master classes de piano em numerosos países europeus e integra regularmente júris internacionais de concursos pianísticos. As suas várias gravações em CD abarcam um vasto repertório, incluindo algumas das suas próprias composições. Uma crítica do Piano Journal (2014) ao seu CD Portugal (DN, 2009) aponta Luís Pipa como um pianista de grande "profundidade, poder e nobreza" e a sua interpretação de obras de Vianna da Motta (CD, Toccata Classics, 2018) é descrita, na mesma publicação, com palavras como "sedutora", "profunda e comovente", possuindo "magnitude e delicadeza de expressão". As suas últimas gravações em CD incluem ainda obras para piano de W.A Mozart (Tradisom, 2018), Clementi, Beethoven, Dussek e Reinecke (Tradisom, 2019), Phillip Scharwenka (Toccata Classics, 2020) e Óscar da Silva (Toccata Classics, 2020). É o atual presidente da delegação portuguesa da European Piano Teachers Association (EPTA-Portugal) e membro do Board of Trustees da EPTA internacional.

Luísa Costa Gomes

Luísa Costa Gomes (1954-) Nasceu em Lisboa. Licenciada em Filosofia. Começou a publicar nos anos oitenta do século passado e tem escrito romances, contos, peças de teatro, dramatur-gias, libretos, crónicas e guiões. Traduziu Duras, Stein, Jarry, Kleist. Fundou recentemente a sua própria editora, *O Único e a sua Propriedade*, onde publica edições diminutas das suas obras. Escreveu um livro de contos, *Afastar-se*, que espera edição na Dom Quixote em 2021 e traduziu outra obra-prima de Kleist, *Pentesileia*, que espera encenação no Teatro do Bairro neste mesmo ano. Ultimamente dedica-se à ilustração e à pintura.

Margareth Milani

Margareth Milani, Professora Adjunta da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR - Campus de Curitiba I - Escola de Música e Belas Artes do Paraná - EMBAP, desde 1994. Professora credenciada como colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) Mestrado em Música da UNESPAR/EMBAP, desde 2019 e como professora permanente desde 2021. Coordenadora do Programa de Bolsas DIEUWERTJE MEIJER - EMBAP, desde 2011. Coordenadora do Curso de Especialização em Performance Musical 2020-2021 /UNESPAR EMBAP. Doutora em Práticas Interpretativas/Piano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS/2016 com a tese "Percepções e concepções sobre corpo, gesto, técnica pianística e suas relações nas vivências de alunos de piano de dois cursos de graduação em Música". Mestre em Execução Musical/ Piano pela Universidade Federal da Bahia, UFBA/2008 com a dissertação "Prelúdios Tropicais de Guerra-Peixe: uma análise estrutural e sua projeção na concepção interpretativa da obra". Especialista em Educação Musical/ Piano pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, EMBAP/1997 com a monografia "Algumas reflexões sobre o ensino do piano". Bacharel em Instrumento/Piano pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, EMBAP/1989. Suas áreas de interesse são: Piano/Performance: Práticas interpretativas; Corpo e gesto musical na construção da técnica pianística; Processos de prática deliberada; Processos criativos no ensino do piano.

Mariana Seiça

Mariana Seiça é designer e doutoranda no Programa de Doutoramento em Ciências e Tecnologias da Informação na Universidade de Coimbra. A sua investigação foca-se no uso do som como ferramenta de comunicação e exploração estética, temas que também explora ao desenvolver aplicações artísticas fora do âmbito académico. Procura, assim, incorporar o seu entusiasmo por formas musicais, viajando entre áreas como a Sonificação, Interação Humano-Computador, Design de Som e Música Computacional.

Miguel Bandeira Duarte

É docente Professor Auxiliar na Escola de Arquitetura, Arte e Design da Universidade do Minho (EAADUM) e Diretor do Museu Nogueira da Silva – unidade cultural da Universidade do Minho desde 2015. É Membro investigador do Lab2PT – Laboratório de Paisagens, Património e Território. Licenciado em Design de Comunicação (FBAUP/1994) é doutorado em Belas Artes: Desenho (FBAUL/2016) com a tese O Lugar e o Objeto como circunstância do Esquisso, financiada pela FCT. Foi editor da revista PSIAX e coordena o Estúdio UM desde 2008.

Mohammed Boubezari

Mohammed Boubezari é investigador da Universidade Lusófona de Lisboa. Doutorado em arquitetura pela Universidade de Nantes, opção em ambiências arquitetónicas e urbanas. Coordenador na Parque EXPO do estudo do PDAU de Argel de 2013 a 2017, com uma visão para 2015-2035. Chefe de projetos para a preparação de operações de reabilitação da medina de Meknes, em Marrocos, para o Banco Europeu de Investimento. Ele tem colaborado em várias investigações, em particular sobre a sociabilidade mediada no início das práticas da Internet. Trabalhou sobre o conforto sonoro em ambiente habitado, cuja tese de doutoramento foi publicada. Depositou uma patente para a qual desenvolveu um método preditivo de representar a paisagem sonora durante vários anos, no laboratório CAPS-IST, como investigador responsável, financiado pela FCT. É consultor internacional de paisagem sonora, foi consultor até fevereiro de 2019 da

Wilaya de Argel (Governo civil) e do CNERU na questão do plano de Argel e da frente marítima da capital argelina.

Nils Meisel

Nils Meisel (Münster, Alemanha, 1981). É artista de som e sound designer residente no Porto.

Doutorando em Arte Contemporânea no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Mestre em Sound Design pela College of Arts, University of Edinburgh, Licenciado em Som e Imagem, com especialização em som, pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

É co-fundador das oficinas *Collected Sound Fragments* — oficinas de som dedicada à gravação e criação de paisagens sonoras, destacando-se as oficinas no museu MAAT (Lisboa), Faculdade de Ciências e Tecnologias da U. Nova (Costa da Caparica) e Oficinas do Convento (Montemor-o-Novo). Trabalha frequentemente como compositor musical e sound designer para projetos de teatro experimental e cinema, destacando-se *Verdade ou Consequência* Teatro Experimental do Porto (2018). *433- Space Opera* — O-Team (2017), *Os Desaparecidos* — O-Team (2015). *Columbus* (2017) — Curta metragem experimental.

Cofundador da editora portuense Amateur e do coletivo artístico Apocalypse Hotel. Está ativamente envolvido em vários projetos musicais com álbuns editados, entre os quais se destacam: Preto Marfim (electrónica experimental), Sereias (Punk Rock), Lonzdales's Fantasy (hip-hop experimental, banjo, beats) e 10.000 Russos (Rock psicadélico), contando ainda com um projeto a solo: Fusco.

Pedro Martins

Pedro Martins é doutorado em Engenharia Informática, Mestre em Informática e Sistemas e Licenciado em Matemática, com especialização em Computação, pela Universidade de Coimbra. Os seus principais interesses de investigação encontram-se nas áreas de Criatividade Computacional, Visão por Computador, Arte Computacional, Sonificação e Arte Sonora Digital.

Tem participado em diversos projetos de investigação (internacionais

e nacionais) e na organização de eventos científicos e artísticos nas suas diferentes áreas de interesse. Desempenha funções de *reviewer* em revistas internacionais das áreas de Processamento de Imagem, Visão por Computador e Multimédia, como IEEE Transactions on Image Processing ou Journal of Visual Communication and Visual Representation.

Atualmente, é Professor Auxiliar do Departamento de Engenharia Informática e no Colégio das Artes, ambos da Universidade de Coimbra. É também investigador do Centro de Informática e Sistemas da Universidade de Coimbra e o atual Coordenador da Licenciatura em Design e Multimédia.

Ricardo Iván Barceló Abeijón

Guitarrista, docente, compositor e investigador. É doutor em Música pela Universidade de Aveiro e mestre em performance pela Escola Superior de Música e Dança de Roterdão, tendo-se formado a nível de licenciatura no Real Conservatório Superior de Música de Madrid. É membro do Núcleo de Investigação Musical do Grupo GIARTES-CEHUM, da Universidade do Minho. Recebeu os prêmios de guitarra "Alirio Díaz" (Sevilha, 1987) e o da Sociedad Estatal del V Centenario (Madrid, 1990). Foi laureado no Concurso Hispano-Luso de Composição de Guitarra Clássica "Ciudad de Badajoz", em 2006, pela sua obra a solo Máscaras. É autor dos livros La Digitación Guitarrística, Adestramento Técnico para Guitarristas (Real Musical) e O Sistema Posicional na Guitarra (NEA). As suas composições para guitarra e música de câmara foram publicadas por Real Musical, Carisch, Lemoine, Diputación de Badajoz e AvA. É coautor da primeira tradução para castelhano do Método para Guitarra, de Fernando Sor (Labirinto), e do livro Canto para tocar. Toco para cantar (Diego Marín). Tem publicado vários artigos em revistas especializadas, como Sexto Orden, Il Fronimo, Roseta e Soundboard, entre outras. Mantém atividade artística a nível internacional como solista de guitarra, e também integrando conjuntos musicais. Gravou os CDs Por las calles de Maldonado, Aromas de Sefarad, Máscaras e Música Latino-americana del siglo XX para Guitarra. Participa regularmente em conferências sobre pesquisas relacionadas com a história e técnica da guitarra, em júris de diversos concursos, e como docente em masterclasses. É diretor artístico do Festival Internacional de Guitarra de Maldonado e da Orquestra da UMinho. Atualmente é Diretor do Departamento de Música do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, desempenhando também funções docentes no mesmo Departamento.

Rodrigo Paglieri

Rodrigo Paglieri nasceu no Chile, viveu no Brasil de 1988 a 2018, e atualmente reside em Portugal onde é Professor Auxiliar Convidado no curso de Artes Visuais da Escola de Arquitetura da Universidade do Minho. Desde 2019 Paglieri é Doutor em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de janeiro - PPGAV/ EBA/UFRJ. Em 2018 Paglieri residiu em Barcelona onde desenvolveu sua pesquisa na Universitat de Barcelona como bolsista da Capes. O artista/ pesquisador é Mestre em Poéticas Contemporâneas pela Universidade de Brasília - UnB desde 2006 e graduou-se como Bacharel em Artes Visuais também na UnB em 1998. Paglieri tem desenvolvido seu trabalho em duas direções; uma para fruição em galeria com produção de objetos acionados por mecanismos e video-instalações, e outra de intervenção urbana, voltada para espaços públicos. Em 2014 abre sua pesquisa artística/teórica na direção da caminhada como uma prática artística a partir dos processos sóciopolíticos que se dão na paisagem e do mapa, isto aliado a sua permanente investigação sobre o uso da tecnologia no fazer artístico. A caminhada além de ser o foco da investigação poética na realização dos últimos trabalhos, foi, também, o objeto central da sua pesquisa de doutorado. Desde 1998, tem realizado exposições individuais; concebido, participado e organizado, inúmeros eventos, tais como: Exposições Coletivas, Workshops, Cursos, Aulas Públicas e Conferências. Recebeu prêmios e distinções estando representado em instituições e coleções privadas. Como professor do ensino superior, atua desde sua formação, como Professor Convidado em importantes Universidades Federais, nomeadamente Universidade de Brasília e Universidade Federal do Rio de janeiro e em respeitadas universidades particulares.

Editores

Ana Francisca Azevedo Beatriz Helena Furlanetto Carlos Alberto Augusto Miguel Bandeira Duarte

Autores

Alessandro Dozena Ana Francisca Azevedo Beatriz Helena Furlanetto Carlos Alberto Assis Carlos Alberto Augusto F. Amílcar Cardoso Filipa Magalhães Francisco Monteiro João Castro Pinto Luís Pipa Luísa Costa Gomes Margareth Milani Mariana Seiça Mohammed Boubezari Nils Meisel Pedro Martins Ricardo Barceló Rodrigo Paglieri

Conceção gráfica

Miguel Bandeira Duarte

Capa a partir de Cassone, arca com pintura do séc. XV, Florença, MNS (Inv. nº. MB-79)

Desenhos no separador de capítulos Alvão, 2004

Ano

2021

Impressão

Diário do Minho

ISBN electrónico

978-989-8963-44-4

© Lab2PT e autores



Universidade do Minho

Departamento de Geografia











www.lab2pt.net

Esta iniciativa foi financiada pelo Lab2PT - Laboratório de Paisagens, Património e Paisagens, referência UID/04509/2020, através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia.



Geografias Culturais da Música do Som e do Silêncio reúne um conjunto de artistas e cientistas cuja fundamental motivação é a paixão pelo fenómeno musical na sua relação com a experiência de paisagem. Uma proposta de trabalho que contém vários desafios, entre eles, o questionamento de uma origem ou essência locativa para cada cultura musical, a exploração das veredas emocionais que se organizam em cada imaginação geográfica, ou, talvez o maior desafio, a tentativa de superação de uma tradição de aprisionamento da ideia de paisagem à dimensão puramente visual: da paisagem como experiência óptica à paisagem como experiência háptica. E se a música faz espaço, produz viagens no tempo e no sentido, pois também ela resulta de uma profunda relação com os lugares tornados expressão.

