

## **A utilização da paisagem sonora na composição musical**

Pedro Miguel Rodrigues Geraldes

### **Mestrado em Multimédia**

Orientador: Rui Luís Nogueira Penha

Co-orientador: Filipe Cunha Monteiro Lopes

Junho 2014



*II - O Meu Olhar*

O meu olhar é nítido como um girassol.  
Tenho o costume de andar pelas estradas  
Olhando para a direita e para a esquerda,  
E de, vez em quando olhando para trás...  
E o que vejo a cada momento  
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,  
E eu sei dar por isso muito bem...  
Sei ter o pasmo essencial  
Que tem uma criança se, ao nascer,  
Reparasse que nascera deveras...  
Sinto-me nascido a cada momento  
Para a eterna novidade do Mundo...

Fernando Pessoa em *O guardador de rebanhos*.

Este poema introdutório de Fernando Pessoa serve de mote à investigação. Substituindo o sentido de quem olha pelo sentido de quem escuta. Foi esta curiosidade e vontade de conhecer que traduziu o desenvolvimento do presente trabalho.

## Resumo

A presente investigação tem como objectivo explorar a utilização de paisagens sonoras na composição musical. Em primeiro lugar, parti do estudo de um conjunto de abordagens teóricas relativas ao uso de paisagens sonoras, assim como de material considerado “não musical” no processo de composição. De seguida, visando aplicar os conhecimentos teóricos adquiridos, num contexto específico, desenvolvi um conjunto de gravações da cidade de Lisboa. Do resultado dessas gravações foi retirado matéria-prima para a composição de sete temas musicais alusivos a cada uma das sete colinas de Lisboa, tendo como objectivo que tal património sonoro fosse (re)descoberto, percebido, expressado e representado simbolicamente. Tanto o processo de gravação, como o de composição musical é documentado e descrito metodologicamente na presente dissertação.

A principal motivação deste trabalho foi a de explorar o potencial dos sons da cidade enquanto material sonoro para a criação artística, num processo de redescoberta da cidade, que serviu para aprofundar a minha sensibilidade e consciência das nuances e singularidades que caracterizam a sua dimensão aural.

## **Abstract**

The objective of this research is to explore the use of soundscapes in musical composition. First, I started with the study of a set of theoretical approaches about the use of soundscapes recordings, as well as material considered "non-musical" in the composition process. Afterwards, to try and apply the theoretical knowledge that was acquired in a specific context, I developed a set of recordings done in the city of Lisbon. From those recordings, I extracted the raw material to write seven pieces, one for each of Lisbon's seven hills. The aim was to have that sound heritage be (re)discovered, understood, expressed and represented in a symbolical way. This essay documents the field recordings process and the development of the musical pieces.

The main motivation for this work was to explore the potential of the city sounds as building blocks for artistic creation, in a process of rediscovering the city. This helped me to deepen my sensibility and conscience regarding the nuances and singularities present in the city's sound dimension.

# Agradecimentos

À Ana, pela paciência, força e incentivo.

Aos meus orientadores, Rui Penha e Filipe Lopes, por toda a disponibilidade e apoio.

# Índice

## 1 - Introdução

1.1 - Contexto/Enquadramento/Motivação .....	11
1.2 - Problema, Hipótese e Objectivos de Investigação .....	13
1.3 - Metodologia de Investigação .....	14
1.4 - Estrutura da Dissertação .....	15

## 2 - Revisão Bibliográfica

2.1 – Introdução .....	17
2.2 - Paisagens Sonoras .....	18
2.3 - Abordagem histórica relativa à utilização de paisagens sonoras na composição musical .....	18
2.4 - World Soundscape Project .....	20
2.5 - Ecologia Acústica .....	21
2.6 - As categorias de som por Murray Schafer	
2.6.1 - Keynote Sounds .....	22
2.6.2 - Sound Signals .....	22
2.6.3 – Soundmarks .....	23
2.7 - Importância da audição activa relativa à dimensão aural .....	23
2.8 - Música Concreta / Acusmática .....	24
2.9 - Objecto Sonoro .....	25
2.10 - As funções de escuta segundo Pierre Schaeffer .....	26
2.11 - Composições musicais a partir de paisagens sonoras	
2.11.1 - Composições segundo o WSP .....	27
2.11.2 - Abordagem de composição alternativa ao WSP.....	29
2.11.3 - Composição musical adoptada no âmbito da investigação.....	30
2.12 - Trabalho relacionado	
2.12.1 - Green Field Recordings.....	32
2.12.2 - Porto Sonoro/Cinco Cidades .....	32
2.12.3 - Lisboa em Si .....	33

2.12.4 - Sound Matter Cities .....	34
2.12.5 - Diego Stocco .....	34
<b>3 - Objecto de estudo - A cidade de Lisboa</b>	
3.1 - Lisboa - cidade das Sete Colinas .....	36
3.2 – Metodologia .....	39
3.3 - Material utilizado nas gravações de campo .....	39
3.4 - Gravações de Campo	
3.4.1 - Dia 1 .....	41
3.4.2 - Dia 2 .....	43
3.4.3 - Dia 3 .....	45
3.5 - O som da cidade de Lisboa .....	46
3.6 - Análise e catalogação dos sons gravados .....	49
<b>4 - Processo de Composição Musical</b>	
4.1 - Composição referencial .....	53
4.2 - Composição artística/musical .....	54
4.3 - Técnicas de desenho de som .....	56
4.4 - Análise das Composições Musicais	
4.4.1 - Colina de Sant'Ana .....	57
4.4.2 - Colina de Santa Catarina .....	59
4.4.3 - Colina do Castelo .....	60
4.4.4 - Colina de Chagas .....	61
4.4.5 - Colina de São Roque .....	62
4.4.6 - Colina de São Vicente.....	64
4.4.7 - Colina de Santo André .....	65
4.5 - Apresentação das composições: website “Sete Colunas” .....	67
<b>5 - Conclusões e Trabalho Futuro .....</b>	<b>68</b>
<b>6 – Referências .....</b>	<b>71</b>



## Lista de Figuras

Fig. 1 - Representação das Sete Colinas de Lisboa .....	37
Fig. 2 - Gravador Zoom H2 utilizado nas gravações de campo .....	40
Fig. 3 - Percurso do primeiro dia de gravação .....	41
Fig. 4 - Percurso do segundo dia de gravação .....	43
Fig. 5 - Percurso do terceiro dia de gravação .....	45

## Abreviaturas

ADSR	Attack, Decay, Sustain, Release
WSP	World Soundscape Project

## 1.1 - Introdução

O presente documento descreve o processo de investigação relativo ao estudo da utilização de paisagens sonoras na composição musical. Esta investigação apresenta o processo que adoptei na composição, desde a fase de gravação de campo até à sua materialização em temas musicais, descrevendo todas as etapas intermédias.

Este capítulo apresenta uma breve descrição do contexto, enquadramento e motivação que levaram ao desenvolvimento do projecto. Definem-se os principais problemas associados à investigação, as hipóteses, assim como os principais objectivos da investigação. É apresentado e descrito o objecto de estudo prático que irá substanciar toda a componente teórica da pesquisa. De seguida, são reveladas as metodologias adoptadas, assim como um breve resumo de todos os capítulos que compõem a dissertação.

### 1.1 - Contexto/Enquadramento/Motivação

Este estudo enquadra-se no âmbito da exploração e análise de sons do dia-a-dia como matéria prima para a composição musical. A investigação desenvolveu-se no seguimento dos estudos iniciados, na década de sessenta, pelo *World Soundscape Project*, actualmente *World Forum for Acoustic Ecology*, uma organização que se dedica à análise da dimensão aural (paisagem sonora) que nos rodeia. O conceito de paisagem sonora utilizado neste estudo é o proposto por Murray Schafer: “contexto acústico, campo sonoro total, qualquer que seja o lugar onde nos encontramos. É uma palavra derivada de *landscape* (paisagem), mas que não se limita apenas a lugares exteriores” (Schafer, 1992, p.10). Desta forma, a ideia foi a de explorar o contexto sonoro, resultado do intercâmbio constante entre os diferentes elementos que

compõem determinado meio, interpretando as sonoridades do ambiente, como ponto de partida para a criação musical.

Com a finalidade de tornar o estudo o mais focado e objectivo possível, senti a necessidade de adoptar um conceito transversal à temática das composições. O trabalho prático contempla o desenvolvimento de sete temas musicais, cada um relacionado com cada uma das sete colinas da cidade, permitindo aplicar as técnicas de composição através de paisagens sonoras ao caso particular e específico do contexto de Lisboa. A ideia de utilizar o ambiente de cada uma das colinas para cada composição (sendo Lisboa conhecida popularmente como a cidade das Sete Colinas) permite que diferentes contextos sonoros da cidade sejam comunicados.

A principal motivação pessoal para o desenvolvimento desta investigação relaciona-se com a ideia de experimentar formas alternativas de composição, para além da abordagem mais tradicional, que passa pela utilização de instrumentos musicais. A ideia de explorar o conteúdo sonoro da realidade do dia-a-dia e de certa forma louvar essa mesma realidade é um conceito que me fascina, no sentido de imaginar e utilizar o mundo como um sintetizador de sons imenso e infinito. Motiva-me a curiosidade e vontade em explorar os sons da cidade de Lisboa, uma cidade que conheço muito bem e que penso poder apresentar uma visão (audição) bastante própria. Acredito também que este processo levará a que se exercite a percepção auditiva a um nível mais profundo, tanto por parte do compositor como do ouvinte, desenvolvendo uma maior sensibilidade em relação aos sons que nos rodeiam. Por último, sinto um enorme prazer em contribuir para o estudo das paisagens sonoras em Portugal, assim como para a investigação que se tem desenvolvido academicamente neste campo.

## 1.2 - Problema, Hipótese e Objectivos de Investigação

No decorrer do século XX a noção de música foi gradualmente reformulada à medida que elementos como o ruído e o silêncio introduziam uma dimensão musical cada vez mais aberta a sonoridades até então consideradas não-musicais. Tal realidade transpôs os limites entre música e não-música para níveis cada vez mais indiscerníveis, determinando assim a possibilidade de novas poéticas musicais (Santos, 2007).

A situação problemática que motiva esta investigação está relacionada com a associação entre os conceitos de composição musical e paisagem sonora. A principal questão a que este estudo pretende responder é:

- De que forma é possível a criação musical através de paisagens sonoras?

No sentido de apresentar uma proposta de resposta a esta questão é importante proceder a um estudo aprofundado acerca do conceito de paisagens sonoras, assim como à sua utilização na composição musical. A revisão de literatura que se apresenta de seguida permite elaborar hipóteses que possibilitem ensaiar um esclarecimento relativo à questão anterior. Pretendo desenvolver uma metodologia para um paradigma de utilização de paisagens sonoras, através da exploração do seu potencial sónico, com o intuito de compor musicalmente.

Depois de terminado este estudo pretendo ter respostas mais objectivas para algumas questões relacionadas, tais como:

- De que forma a abordagem composicional através de paisagens sonoras pode servir na exploração de novas linguagens musicais e técnicas composicionais?

- Até que ponto a utilização de paisagens sonoras de um determinado espaço é identificativa das particularidades sonoras desse mesmo espaço?

- Quais as técnicas de desenho de som e de composição que se deverá dar preferência relativamente às gravações de campo?

### **1.3 - Metodologia de Investigação**

Como ponto de partida para esta investigação considerei as pesquisas pioneiras de investigadores do *World Soundscape Project*, como Murray Schafer, Barry Truax, Hildegard Westerkamp, com o objectivo de contextualizar teórica e cientificamente a investigação. Ao mesmo tempo, pretendo repensar e questionar as perspectivas destes autores em relação à utilização de paisagens sonoras na composição musical, nomeadamente na sua função referencial.

O principal objectivo da investigação relaciona-se com a análise do meu processo na criação de composições musicais através de paisagens sonoras, desde o momento das gravações iniciais até à sua utilização na criação de música, assim como em todas as restantes etapas intermédias de questionamento e tomadas de decisão. A metodologia de investigação passa por uma pesquisa e análise profunda das áreas de estudo relacionadas, no sentido de desenvolver a revisão bibliográfica da investigação. Após esta primeira fase procedi às gravações da cidade de Lisboa. Estes registos são acompanhadas por um diário de campo. Detalhando o máximo possível os sons gravados, assim como os locais a que estes se referem.

Depois de concluída a fase de gravações de campo, passei à análise dos ambientes gravados, de forma a perceber o seu potencial semântico e musical e de que modo estes

podem ser utilizados nas composições que se pretendem desenvolver. Pretendo analisar as gravações, classificando-as segundo os seguintes critérios: aspectos acústicos (características físicas), estéticos (qualidades emocionais e afetivas) e semânticos (funções e significados), seguindo a descrição estrutural definida por Schafer (Schafer, 2001). Depois de captados e catalogados os sons passar-se-á à fase de composição musical.

De modo a documentar de forma rigorosa o desenrolar do trabalho de composição, as decisões técnicas e metodológicas serão registadas ao longo das várias fases do projecto, numa espécie de “diário” do processo. Assim, será possível justificar as diferentes escolhas e documentar claramente as sucessivas etapas e sustentar metodologicamente as diferentes abordagens.

## **1.4 - Estrutura da Dissertação**

Esta dissertação é composta por cinco capítulos.

Este primeiro capítulo descreve o contexto, enquadramento e motivação, assim como o principal problema e objectivos no âmbito da investigação. É também descrita a metodologia de investigação adoptada.

No segundo capítulo é apresentada a revisão bibliográfica que sustenta a investigação. São apresentados conceitos base, é feito o respectivo enquadramento histórico e analisados alguns dos trabalhos relacionados mais relevantes.

O capítulo três descreve o objecto de estudo que permite colocar em prática o levantamento teórico realizado anteriormente: a utilização dos ambientes sonoros da cidade de Lisboa em composições musicais. Este capítulo descreve o conceito relativo ao projecto, enuncia a metodologia adoptada para a sua consumação prática, descreve o processo de

gravações de campo e apresenta uma análise detalhada dos sons gravados e dos diferentes contextos da cidade de Lisboa.

No capítulo quatro é analisado o processo de composição para cada um dos temas desenvolvidos. Neste capítulo descrevem-se também as duas formas de apresentação do trabalho prático: *website* e instalação.

O capítulo cinco apresenta as principais conclusões obtidas com o desenvolvimento da investigação, sendo também indicadas possíveis direcções para trabalho futuro e eventuais aplicações do trabalho prático desenvolvido.



## 2 - Revisão Bibliográfica

### 2.1 - Introdução

Neste capítulo são apresentados alguns conceitos relevantes para o desenvolvimento da investigação. Pretende-se assim, o enquadramento do presente estudo dentro da literatura e da prática desenvolvida até ao presente momento, de modo a que se possa definir a melhor estratégia para o desenvolvimento do objectivo pretendido: a composição de música através de paisagens sonoras, no contexto da cidade de Lisboa. Como tal, parte-se da descrição inevitável do conceito de paisagem sonora, proveniente do *World Soundscape Project*. É feito um enquadramento histórico em relação à utilização de paisagens sonoras e material considerado não “musical” na composição. É dada ênfase à importância de uma sensibilidade auditiva apurada, com o objectivo de um reconhecimento dos sons do quotidiano, como ferramenta essencial para a composição musical através de paisagens sonoras, um conceito introduzido por Barry Truax: o da Audição Activa. Analisa-se a perspectiva que diz respeito à exploração sónica introduzida por Pierre Schaeffer que originou a música concreta e deu seguimento à música acusmática. E por fim, apresentam-se algumas noções teóricas relacionadas com a utilização de paisagens sonoras na composição, para além de um levantamento de alguns trabalhos relacionados.

## 2.2 - Paisagens Sonoras

O conceito de Paisagem Sonora foi introduzido por Murray Schafer (músico, compositor, ambientalista, professor e investigador), um dos fundadores do *World Soundscape Project* (WSP). A palavra original inglesa *soundscape* pretende criar uma analogia com a palavra *landscape*, no sentido em que procura representar uma dimensão sonora, na mesma medida que a palavra *landscape* representa uma dimensão visual.

O estudo da paisagem sonora caracteriza-se pela análise do universo sonoro que nos rodeia. Uma paisagem sonora é composta pelos diferentes sons que compõe um determinado ambiente, sejam esses sons de origem natural, humana, industrial ou tecnológica.

O termo paisagem sonora implica sempre uma interação entre ambiente e indivíduo/comunidade. Segundo a compositora Hildegard Westerkamp, além dessa relação entre ouvinte e ambiente sonoro, a paisagem sonora contempla também contextos sociais e culturais (Westerkamp, 1999).

## 2.3 - Abordagem histórica relativa à utilização de paisagens sonoras na composição musical

A inclusão de amostras sonoras de fontes tradicionalmente consideradas não musicais, entre as quais se incluem os sons ambientais, na composição musical foi o recurso base no início da música concreta, nomeadamente no estudo de Pierre Schaeffer *Etude aux Chemins de Fer* de 1948. Este estudo envolveu a gravação de sons captados numa estação de comboios que depois foram manipulados e modulados em estúdio numa composição musical. Contudo, antes deste estudo de Pierre Schaeffer já existiam precedentes na utilização de som

gravado do mundo real. O cineasta Walter Ruttmann em 1930 produziu um filme experimental apenas com sons, sem imagem, chamado *Wochende* onde eram utilizadas gravações sonoras de diferentes aspectos da vida em Berlim.

Antes disso, o manifesto Futurista *The Art of Noise*, escrito por Luigi Russolo em 1913, inspirou o desenvolvimento da orquestra *Intonarumori*, uma orquestra composta por instrumentos mecânicos originais destinados a reproduzir “barulhos”. A visão artística deste manifesto, tal como a própria orquestra, revelaram-se influentes em muitos compositores que se seguiram. Desde Erik Satie que introduziu máquinas de escrever e outros sons “não musicais” na composição *Parade* de 1917, Igor Stravinsky, George Antheil e o seu *Ballet Mécanique* em 1925, onde além pianos e percussões utilizou motores de avião e Edgard Varèse que, em 1931, inclui sirenes na sua peça *Ionisations*.

Existe também o registo histórico da utilização de sons ambientais sem a intenção de evocar os sons originais. Iannis Xenakis incorporou sons de motores na peça *Diamorphose* em 1957, mas os sons foram processados e manipulados de tal forma que se transformam num som abstracto, intenção provavelmente mais de cariz composicional por parte do autor. Também John Cage, em 1953, inclui gravações de campo para criar uma sobreposição de paisagens sonoras extremamente densa na peça *Williams Mix*.

Em 1969 Murray Schafer cria a palavra *soundscape* no contexto do grupo *World Soundscape Project* e inicia, em conjunto com os seus colegas, um amplo estudo relativamente a este conceito. Mais tarde neste documento abordarei mais em profundidade esta escola de pensamento.

Luc Ferrari desenvolveu uma das primeiras composições musicais explicitamente do tipo paisagem sonora, ao ter desenvolvido *Presque rien, No. 1* em 1970. Nesta peça o autor apresentou as características sonoras de um determinado espaço no decorrer de um dia (Harley, 2008).

É possível perceber, através desta retrospectiva, que a utilização de paisagens sonoras no decorrer da história foi sendo abordada com vista a objectivos composicionais diferentes. As principais diferenças que se verificam estão relacionadas com a função referencial da utilização das gravações de campo. Como exemplo, pode-se atentar no caso da obra *Presque rien, No. 1* de Luc Ferrari, em que se pretende comunicar um determinado contexto, ao contrário das obras de Pierre Schaeffer em *Etude aux Chemins de Fer* ou *Diamorphose* de Xenakis em que existe uma função meramente estética na utilização das propriedades sonoras provenientes do material gravado.

## 2.4 - World Soundscape Project

O *World Soundscape Project* (WSP), hoje em dia conhecido como *World Forum for Acoustic Ecology*, teve início no final da década de sessenta. É um grupo de investigação fundado por Murray Schafer na Universidade Simon Fraser no Canadá. O principal objectivo deste movimento seria o de realizar uma análise do ambiente acústico como um todo. Inicialmente o WSP teve como preocupação estudar a dimensão sonora do contexto circundante, nomeadamente no Canadá, e realizar um mapa sonoro das regiões estudadas, criando um catálogo dos sons característicos de cada região. Desde cedo o WSP apresentou uma preocupação ecológica relativamente às mudanças que aconteciam nos ambientes acústicos provenientes da industrialização das sociedades, nomeadamente na inserção do som contínuo ou repetitivo na paisagem sonora. Este tipo de sons apresentam características estáveis e não são encontrados habitualmente na natureza.

O WSP é responsável por muito do estudo teórico relacionado com a análise das paisagens sonoras, assim como pela inserção do tema da Ecologia Acústica. Algumas das

publicações mais relevantes na área, referência nesta investigação são, por exemplo, o livro *The Tuning of the World* (Schafer, 1977) ou o *Acoustic Communication* (Truax, 1984).

A primeira composição musical da WSP foi o *The Vancouver Soundcape*, um conjunto de gravações dos ambientes sonoros de Vancouver. Esta peça foi desenvolvida colectivamente pelos vários membros do WSP. Mais tarde, alguns compositores que participaram no WSP, entre eles Hildegard Westerkamp e Barry Truax, iniciaram o estudo do uso do som ambiental na composição musical.

## 2.5 - Ecologia Acústica

Nos dias de hoje, a mensagem por trás da Ecologia Acústica está muito assente na ideia de poluição sonora, contudo, os conceitos que apresenta revelam uma profundidade que alberga não só o ponto de vista ecológico, mas também comunicacional, sociológico, antropológico, económico, político e artístico (Castro, 2007). Para Schafer “o mundo é uma enorme composição musical, que se desenrola perante nós ininterruptamente. Nós somos simultaneamente a sua audiência, os seus performers e os seus compositores” (Schafer, 1977, p. 205).

Murray Schafer distingue os ambientes acústicos pré-industriais, a que atribui o termo *hi-fi* (alta fidelidade), dos pós-industriais que identifica como *lo-fi* (baixa fidelidade). Os primeiros caracterizam-se por constituírem um ambiente sonoro em que sons discretos podem ser ouvidos claramente devido ao baixo nível de ruído ambiente, enquanto que um ambiente *lo-fi* é um ambiente mais confuso e sobrecarregado de informação sónica.

A presente investigação não tem como objectivo adoptar uma análise das paisagens sonoras segundo uma perspectiva ecológica, no entanto existem conceitos provenientes da Ecologia Acústica que permitem uma melhor organização e catalogação dos sons gravados.

## **2.6 - As categorias de som por Schafer**

### **2.6.1 - *Keynote Sounds***

No âmbito musical, *keynote* identifica a tonalidade de uma composição musical, proporcionando o tom fundamental a partir do qual as outras notas que compõe a peça se relacionam. No estudo de paisagens sonoras, os *keynote sounds* são aqueles sons que são escutados continuamente num determinado contexto, funcionando como um som constante de fundo sobre o qual outros sons são notados. Os *keynote sounds* são sons omnipresentes à paisagem sonora e que a maioria das vezes são escutados de uma forma que o ouvinte não tem total consciência.

### **2.6.2 - *Signal Sounds***

Os *signal sounds* são os sons que se sobrepõem aos *keynote sounds*, e que por essa razão se caracterizam por serem mais evidentes e por serem escutados de uma forma consciente. De certa forma, pode-se considerar os *keynote sounds* como sons de fundo, enquanto os *signal sounds* como instâncias num primeiro plano (Truax, 1978).

### **2.6.3 - Soundmarks**

*Soundmark* é um termo derivado da palavra *landmark*. Este termo é utilizado no estudo de paisagens sonoras para referir sons que dentro de um determinado ambiente são únicos e específicos a esse contexto (Schafer, 1977). Os sons com características de *soundmarks* são habitualmente reconhecidos pela comunidade desse contexto e têm um significado cultural e histórico associado.

## **2.7 - Importância da audição activa relativa à dimensão aural**

Segundo Truax, existe uma enorme diferença entre o acto de ouvir de forma passiva, um fenómeno que acontece sem um real esforço consciente e o acto de escutar activa e conscientemente um contexto sonoro, produzindo diferentes categorias de percepção, assim como de proximidade dos sons. Para Barry Truax o modelo de escuta relaciona-se com a nossa habilidade em interpretar a informação sonora do ambiente ao nosso redor (Truax, 1984).

À medida que o ouvinte vai ganhando consciência dos sons ao seu redor, vai sendo possível discernir individualmente cada som que compõe a paisagem sonora total. A sensibilidade em captar as diferentes subtilezas que existem na paisagem sonora é uma capacidade que se treina. Com essa finalidade em vista é preciso que o ouvinte seleccione conscientemente os sons a ouvir delegando para segundo plano todos os outros que são menos “importantes” (Truax, 1984). Neste sentido, esses sons de menor interesse são designados por Schafer como ruído, sendo ruído para Schafer, qualquer som que interfira no

que se quer ouvir. Quando passamos a seleccionar os sons que queremos ouvir, tornamo-nos mais sensíveis aos *signal sounds* que interferem na nossa audição.

Esta investigação pretende que se desenvolva tal sensibilidade e consciência no sentido de analisar um contexto sonoro e compreender os vários sons que o compõe, procurando extrair as suas potencialidades como recurso a ser utilizado na composição.

## 2.8 - Música Concreta / Acusmática

O termo *acusmático* teve origem em Pitágoras, mais concretamente no seu método para ensinar os seus discípulos: este daria as suas aulas por detrás de um *pano*, sem ser visto, pois acreditava que a sua presença física iria distrair os alunos dos conteúdos que procurava transmitir. Pierre Schaeffer reutilizou este conceito para definir a experiência de escuta na música concreta, como resultado da analogia do acto de ouvir sem perceber a fonte (Andean, 2012). Mais tarde, o compositor François Bayle criou o termo *música acusmática*, no seguimento da música concreta criada por Pierre Schaeffer, para designar um tipo de música em que os sons utilizados não são produzidos por instrumentos acústicos tradicionais, mas captados da realidade sonora para serem manipulados em estúdio e depois transmitidos através de altifalantes.

Quando Pierre Schaeffer, na década de quarenta, começou a experimentar e compor com sons, foi se apercebendo gradualmente que os modelos de composição tradicionais não se adequavam ao tipo de composição que procurava explorar. De repente, todo o paradigma de composição até então aplicado, nomeadamente na utilização de notas (escalas e acordes) deixava de fazer sentido no contexto da música concreta. Para Pierre Schaeffer tratava-se da



manipulação do som e conseqüente composição musical através da não utilização da notação musical moderna (Chion, 1991).

Pierre Schaeffer partiu do som (o concreto) e começou a transformá-lo e manipulá-lo em estúdio através de distintas técnicas, tais como a edição, a equalização, o reverse, etc., e aplicou de seguida técnicas musicais como a repetição, transposição, reordenação, no sentido de criar estruturas musicais. Schaeffer descobre nesta experiência auditiva um meio de restituir a autonomia da escuta. Daí, a acusmática tornar-se o ponto de partida da proposta de Pierre Schaeffer, afinal, ela favorece a reflexão da escuta sobre si mesma.

De certo modo, esta nova linguagem musical introduziu um novo modelo para explorar o som e criar música, obrigando os ouvintes a quebrar barreiras na sua pre-concepção relativamente ao que até então era considerado música. Assim, esta nova estética permitiu que houvesse uma transformação na forma como os sons ouvidos passaram a ser interpretados, criando uma nova abordagem dentro da linguagem musical (Bick, 2008).

Na música acusmática a origem do som é delegada para segundo plano, sendo mais importante a sua qualidade sónica. Neste sentido, Schaeffer introduz o conceito de “objecto sonoro” como uma representação intencional do som. Ou seja, um determinado objecto sonoro deverá, mais do que indicar a sua origem, proporcionar uma experiência acusmática em que o som existe para além da sua origem.

## **2.9 - Objecto Sonoro**

O objecto sonoro é para Pierre Schaeffer um fenómeno cuja origem é a escuta. Não se trata do corpo sonoro ou da fonte sonora que origina o som, mas sim do acto que proporciona

escutar o som, qualquer que ele seja. O objecto sonoro não é um objeto concreto, é um objecto somente de nossa escuta, contido na nossa consciência perceptiva (Schaeffer, 1966).

Para Pierre Schaeffer o ênfase é dado à função do som por si só, independentemente da sua causa ou simbolismo. Também não interessa tanto a identificação da fonte sonora, mas sim a relação que o som tem com a nossa função auditiva. Schaeffer realça a “escuta das formas sonoras, sem outro propósito que escutá-las melhor, a fim de poder descrevê-las por uma análise do conteúdo das nossas percepções” (Schaeffer, 1966, p.93).

No sentido de analisar os objectos sonoros, Denis Smalley desenvolveu a *espectromorfologia*, um vocabulário técnico e metodologia para a descrição das formas sonoras, sensações e evocações associadas com experiências do som acusmático (Blackburn, 2011). A *espectromorfologia* defende um potencial duplo relativamente aos objectos sonoros: potencial abstracto (qualidade sonora por si só) e concreto (elementos extra-musicais referentes à fonte do som e ao seu eventual significado). Ainda para Smalley, existem três tipos de espectros sonoros (Smalley, 1986):

- Nota - um som de altura definida, ex.: nota de piano.
- Nó - tipo espectral que geralmente resiste à identificação de altura, ex.: prato suspenso.
- Ruído - som que não permite a identificação de altura, ex.: chuva.

## **2.10 - As funções de escuta segundo Schaeffer**

Pierre Schaeffer apresenta um comportamento auditivo distinto, relativamente ao conceito introduzido por Truax, em que a fonte sonora passa para segundo plano, dando maior relevância ao som na razão das suas qualidades concretas. Esta abordagem é designada por

Schaeffer como Escuta Reduzida, em que o ouvinte procura em consciência a percepção do acto auditivo (Reyner, 2011). A acusmática inverte desta forma a abordagem à escuta. Para Schaeffer não lhe interessa tanto que exista uma apreensão objectiva da realidade, uma ideia defendida pelo conceito de Escuta Activa de Barry Truax, mas sim que haja uma experiência sensorial e livre de preconceitos relativamente ao som, uma compreensão própria proveniente da escuta e daquilo que a partir dela se cria. Segundo Pierre Schaeffer, “Não se trata mais de saber como uma escuta subjetiva interpreta ou deforma a ‘realidade’, mas sim estudar as reações aos estímulos; é a escuta, ela mesma, que se torna a origem do fenómeno a estudar” (Schaeffer, 1966, p.92).

Ambas as abordagens, tanto a de Escuta Reduzida de Pierre Schaeffer, como a de Escuta Activa de Barry Truax privilegiam a atenção cuidada ao material sonoro. No entanto, para Schaeffer a relevância é dada às propriedades sonoras e à experiência de escuta, enquanto que para Barry Truax se trata de escutar o conteúdo sonoro, de forma a reconhecê-lo e melhor distinguir os vários elementos que o constituem.

## **2.11 - Composições musicais a partir de paisagens sonoras**

### **2.11.1 - Composições segundo o WSP**

No contexto da abordagem do WSP e segundo Truax, a composição musical do tipo paisagem sonora deverá assentar sobre os estudos prévios desenvolvidos relativamente às paisagens sonoras realizados pelo *World Soundscape Project*, assim como sobre as pesquisas acerca da comunicação acústica. Estas pesquisas, aliadas a técnicas de desenho de som, definem um modelo bem estruturado para a utilização musical de sons do ambiente em

composições musicais. A composição musical através de paisagens sonoras, segundo Truax, deverá apresentar as seguintes características (Truax, 2008):

- 1) o ouvinte deverá reconhecer a origem do material sonoro, mesmo que sejam feitas transformações posteriores ao material sonoro;
- 2) a composição deverá invocar associações, memórias e despertar a imaginação do ouvinte relativamente ao contexto da paisagem sonora;
- 3) o trabalho deverá melhorar a nossa compreensão do mundo e a sua influência deverá transferir-se para os hábitos de percepção auditiva do quotidiano.

A música criada através de paisagens sonoras, de acordo com Barry Truax, não pode ser organizada segundo os mesmos modelos que a música instrumental, de facto, o autor sugere que a definição de música como "som organizado" deve estar associada a este tipo de composições (Truax, 2008).

Para a compositora Hildegard Westerkamp a composição musical através de paisagens sonoras é o resultado directo da gravação dos materiais sonoros, ou seja, são os próprios materiais sonoros que revelam a estrutura e o conteúdo final da peça (Westerkamp, 1999). Na opinião de Westerkamp é na utilização quase exclusiva desses materiais e não em alguma estrutura ou contexto musical pré-determinado, que se contribuirá significativamente para um trabalho de carácter único, pois o compositor trabalha com a compreensão de que valores estéticos vão emergir da paisagem sonora gravada ou de alguns dos seus elementos (Westerkamp, 1999). Neste sentido, compor música do tipo paisagens sonora torna-se um acto empírico que se desenrola à medida que as gravações sonoras vão revelando a sua essência. Ainda segundo Westerkamp, uma composição musical não pode ser designada por composição do tipo paisagem sonora quando são utilizados sons ambientais apenas como exercício de exploração abstracta do som, caso não exista uma referência directa ao ambiente

sónico de onde provém. Para Westerkamp, é precisamente o ambiente sonoro que deve ser preservado, explorado e engrandecido, no sentido de aludir a experiências passadas, associações e padrões da percepção da paisagem sonora por parte do ouvinte. O grande objectivo por parte do compositor é assim desenvolver a percepção auditiva do ouvinte relativamente ao contexto sonoro da paisagem, reintegrando-o com o ambiente sonoro numa equilibrada relação ecológica (Westerkamp, 1999).

### **2.11.2 - Abordagem de composição alternativa ao WSP**

No paper *Schizophonia vs. l'objet sonore: soundscapes and artistic freedom*, Francisco Lopéz debate esta ideia “puritana” da utilização de paisagens sonoras na composição musical por parte da escola do WSP. Para o autor, a possibilidade de isolar propriedades do som de um determinado ambiente e utilizá-lo para que empreendimento humano seja, tal como a criação artística, deverá ser livre e não obedecer a regras tão estritas. Nesse sentido, López aproxima-se da abordagem criada por Pierre Schaeffer, ao defender que um som gravado é por si só uma entidade, independentemente da sua origem, passível de ser explorada consoante a visão artística do compositor (López, 1997, p.1).

Francisco Lopéz, defende portanto, que “é uma característica essencial da condição humana poder lidar artisticamente com qualquer aspecto da realidade”. Defendendo que “o que está em questão é a extensão da liberdade artística em relação a outros aspectos da nossa compreensão da realidade” (López, 1997, p.1). Segundo López, esta abordagem restritiva nas composições musicais com som ambiente será sempre por uma razão comunicativa e documental da realidade, nunca por uma causa artística ou musical. Concluindo que “quanto mais esta premissa for adoptada, menos musical a composição será” (López, 1997, p.1).

### 2.11.3 - Composição musical adoptada no âmbito da investigação

A revisão bibliográfica feita até agora abordou a utilização de paisagens sonoras na composição musical, através da visão proveniente do WSP, em que o material sonoro deve obedecer à necessidade de manter intacto o contexto sonoro e comunicar a realidade de uma forma pura. Além desta abordagem, foi também mencionado o conceito de música acusmática, em que é adoptada uma abordagem mais ampla e livre relativamente ao conteúdo sonoro, derivada do conceito proposto por Pierre Schaeffer de Escuta Reduzida, em que se dá uma maior predominância à dimensão sonora e um menor interesse à sua referencialidade.

É precisamente esta diferença conceptual que separa ideologicamente estas duas escolas de composição e que se pretende explorar no desenvolvimento da investigação, assim como no processo de composição. A necessidade em abordar o método composicional através destes dois prismas deve-se ao objectivo base com que se iniciou a investigação: a composição musical através de paisagens sonoras. Ou seja, o processo de composição ao iniciar-se através da linha referencial do WSP, permite que os contextos sonoros de Lisboa sejam comunicados, invocando memórias e associações e procurando imergir o ouvinte em cada um dos ambientes. No entanto, apenas a utilização desta abordagem no processo de composição revela-se demasiado limitativa, no que diz respeito ao potencial de exploração do material sonoro. Por essa razão, e sendo objectivo da investigação a composição através de paisagens sonoras num sentido mais abrangente, decidi não me restringir apenas à visão do WSP e parti para uma exploração sonora sem limitações prévias, mais próximo da música acusmática.

Existem, assim, dois objectivos base à composição musical nesta investigação:

- 1) Comunicação de cada da Colina da cidade de Lisboa através dos princípios de composição do WSP;
- 2) Exploração sonora do material gravado de cada colina no sentido acusmático.

A investigação pretende considerar estas duas abordagens no seguimento do seu trabalho prático. No sentido em que se pretende documentar a realidade sonora dos diferentes contextos sonoros de Lisboa, mas também explorar o material sonoro gravado, na óptica do desenho som e de composição, aproximando-se da abordagem criada por Schaeffer e defendida por López.

Assim, as composições musicais devem partir de uma abordagem referencial, de modo a ser comunicado o contexto sonoro a que dizem respeito e imergindo o ouvinte em tal ambiente, numa visão própria do WSP. No entanto, no decorrer da peça pretende-se que o material sonoro inalterado, seja progressivamente manipulado, abrindo a possibilidade à exploração sonora por si mesma, numa perspectiva de composição musical livre e independente da preocupação referencial imposta pelo WSP.

## **2.12 - Trabalho relacionado**

Neste sub-capítulo são mencionados alguns trabalhos relacionados com a exploração de paisagens sonoras, tanto através da sua recolha e catalogação, como na sua utilização no processo de composição. Não pretendi fazer um levantamento exaustivo de todos os trabalhos existentes, mas antes apresentar aqueles que no contexto da investigação seriam mais relevantes.

### **2.12.1 - Green Field Recordings**

A Green Field Recordings (<http://greenfieldrecordings.yolasite.com/>) é uma *netlabel* nacional que se dedica à edição de gravações sonoras de campo. Esta *netlabel* divulga artistas que utilizem gravações sonoras de campo como base composicional nas suas obras, independentemente do estilo e estética musicais. No catálogo desta editora é possível escutar inúmeras obras relacionadas com a utilização de paisagens sonoras na composição musical.

### **2.12.2 - Porto Sonoro / Cinco Cidades**

Projectos portugueses relacionados com a recolha e catalogação de paisagens sonoras em cidades como o Porto, Lisboa, Braga, etc. Ambos os projectos são apresentados através de um *website*, segundo o conceito de mapa sonoro. Estes projectos partilham o objectivo da presente investigação, relativamente ao levantamento e catalogação de gravações de campo de uma determinada cidade e à sua utilização em composições musicais.

O projecto Porto Sonoro (<http://www.portosonoro.pt/>) foi desenvolvido em torno do património sonoro do centro histórico do Porto e tem como objectivo o seu registo sonoro e catalogação. São apresentados diversas gravações de campo no *website*, organizadas tanto através da sua localização como pelas suas categorias. Existe também uma área no *website* onde é possível escutar algumas composições musicais com esse material.

O caso do projecto Cinco Cidades (<http://www.cincocidades.com/>) procura documentar a cultura e sons de cinco cidades portuguesas. O projecto começou pelas gravações de campo em cada uma das cidades, resultando na criação de um mapa sonoro interactivo para cada



cidade. Ao visitar o *website*, o utilizador pode remisturar as gravações de campo para criar as suas próprias composições.

### **2.12.3 - Lisboa em Si**

Lisboa em Si (<http://www.lisboaemsi.com/>) foi um projecto que teve como objectivo explorar elementos sonoros simbólicos da cidade de Lisboa. Com esse intuito, a organização comprometeu-se a tocar a uma determinada hora uma composição musical, com sons proveniente de diferentes pontos da cidade. Recorreram aos apitos das embarcações, viaturas de bombeiros, comboios, sinos das igrejas, campainhas dos eléctricos. Esses sons foram tocados por diferentes músicos espalhados pela cidade que à hora prevista interpretaram em conjunto a peça musical. Foi pedido, previamente pela organização, que durante o tempo em que a peça fosse tocada, se tentasse “calar” o resto da cidade para que a obra se tornasse mais audível.

De acordo com a pesquisa efectuada relativamente ao evento, o resultado final desta peça revelou pouco impacto no contexto da cidade de Lisboa, provavelmente porque o barulho quotidiano da cidade se sobrepôs aos sons que a peça procurava introduzir. O objectivo de “calar” uma cidade como Lisboa seria à partida improvável, muito devido ao seu tamanho e ao número de pessoas e actividades que compõem a cidade. Acredito que um projecto com este propósito fosse mais viável num contexto mais restrito, como uma pequena vila.

No entanto, este trabalho relaciona-se com a investigação desenvolvida, no sentido que explorou o contexto de Lisboa no seu potencial musical e, assim, através do levantamento dos seus símbolos sonoros e características próprias pode indicar um caminho possível para as composições musicais.

#### **2.12.4 - Sound Matter Cities**

Sound Matter Cities (<http://www.franciscolopez.net/smc.html>) é um projecto concebido por Francisco López que pretende organizar expedições com o intuito do reconhecimento sonoro de uma determinada cidade. Em cada projecto é organizado um pequeno grupo de sound designers/compositores que trabalham colectivamente na exploração do contexto sonoro da cidade. Com esse objectivo, são colecionadas gravações de campo que posteriormente são utilizadas, no formato original ou manipulado, na composição de músicas que são apresentadas em dispositivos multi-canal, na linha da música acusmática. Deste projecto, várias cidades foram exploradas sonoramente, tendo sido editado um disco com as composições musicais para cada uma dessas cidades.

Este projecto serve de exemplo e inspiração a uma abordagem livre na exploração sonora relativamente às paisagens sonoras de uma cidade, no sentido de as utilizar como férteis recursos sónicos.

#### **2.12.5 - Diego Stocco**

Diego Stocco (<http://www.diegostocco.com/>) é um compositor/sound designer conhecido por criar música através de sons encontrados no nosso dia-a-dia, sejam grãos de areia, árvores, máquinas de lavar roupa, etc.

No contexto da investigação, achei importante mencionar o trabalho de Diego Stocco, embora não esteja directamente relacionado com a utilização de paisagens sonoras na composição musical. Esta alusão enquadra-se mais no âmbito do desenho de som e na forma como o compositor aborda os elementos sonoros, como matéria-prima para o processo de composição musical. Um dos métodos de Diego Stocco passa pela gravação de sons do

quotidiano para depois manipulá-los e processá-los através de técnicas de desenho de som. Este compositor privilegia uma relação muito atenta relativamente aos sons mundanos, no sentido de os compreender e assim deduzir a melhor forma de os incorporar nas suas composições musicais.

Este tipo de abordagem será uma das referências no processo de criação musical que se pretende desenvolver, nomeadamente na exploração acusmática do material gravado da cidade de Lisboa.

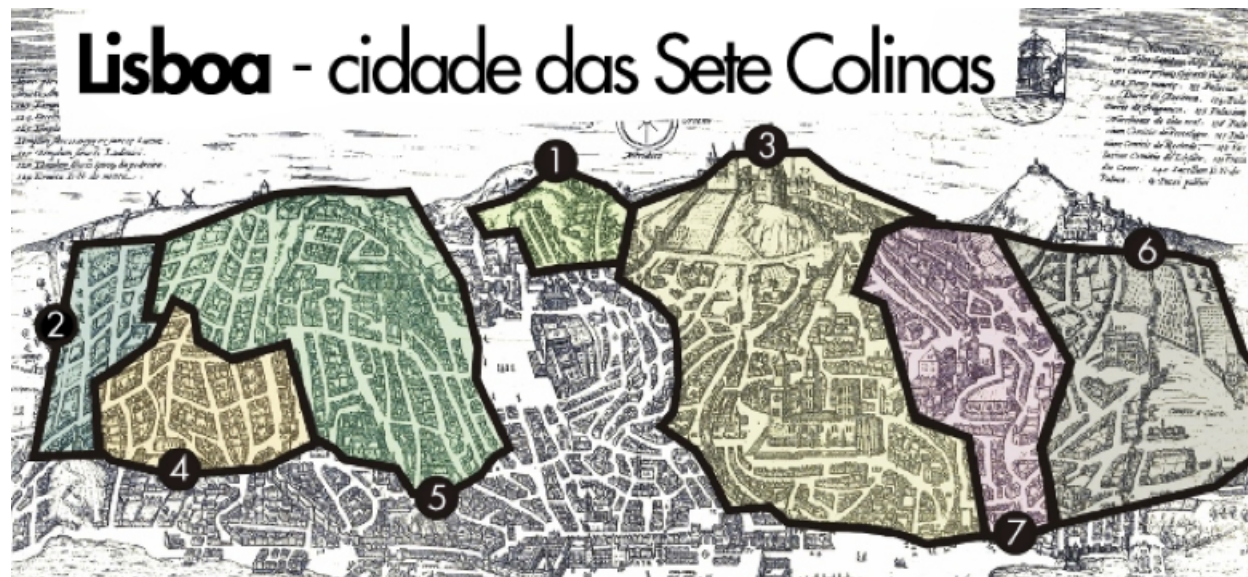
### **3 - Objecto de estudo - A cidade de Lisboa**

O objecto de estudo desta investigação, no sentido de aplicar a teoria analisada em termos práticos, é o contexto sonoro da cidade de Lisboa. A decisão de comunicar o ambiente sonoro de uma cidade, como Lisboa, deveu-se à heterogeneidade que é possível encontrar numa grande cidade, ao mesmo tempo que se mantém um conceito comum a todas as composições. É precisamente este desafio que me pareceu interessante, ao trabalhar conteúdo sonoro que se encontra intimamente ligado entre si, mas que ao mesmo tempo é tão díspar e independente. Obviamente é possível encontrar traços comuns nas gravações de campo realizadas em toda a cidade. No entanto, o que mais me interessou evidenciar foram os diferentes contextos sonoros que é possível encontrar dentro da mesma cidade. O meu objectivo passou por desenvolver composições musicais que evidenciassem os diferentes ambientes, no sentido de comunicar a pluralidade sonora de uma cidade como Lisboa. Com essa finalidade, sendo Lisboa conhecida pela cidade das Sete Colinas achei pertinente criar uma composição para cada uma das colinas, procurando comunicar e enaltecer as suas principais características sonoras.

#### **3.1 - Lisboa - cidade das Sete Colinas**

Diz a lenda popular e romântica que a cidade de Lisboa foi fundada tal como Roma numa povoação rodeada de sete colinas. A denominação surge pela primeira vez no séc. XVII no *Livro das Grandezas de Lisboa*, de Frei Nicolau de Oliveira: “as sete colinas sobre as quais estava assente Lisboa: São Jorge, São Vicente, São Roque, Santo André, Santa Catarina, Chagas e Sant’Ana”. Esta denominação de Lisboa como cidade das sete colinas terá sido uma forma habilidosa de obter uma afinidade geográfica com a cidade de Roma.

De seguida, apresenta-se um mapa representativo da delimitação da cidade de Lisboa segundo as suas sete colinas, assim como uma breve descrição de cada uma delas.



- |                            |                         |
|----------------------------|-------------------------|
| ① Colina de Sant'Ana       | ⑤ Colina de São Roque   |
| ② Colina de Santa Catarina | ⑥ Colina de São Vicente |
| ③ Colina do Castelo        | ⑦ Colina de Santo André |
| ④ Colina de Chagas         |                         |

Fig. 1 - §

### 1 - Colina de Sant'Ana

Local onde agora fica o Largo da Anunciada (do lado direito da Avenida da Liberdade). Esta Colina localiza-se a Oeste do Castelo de São Jorge. Área actualmente delimitada pelo Rossio / Largo do Martim Moniz e Praça da Figueira.

### 2 - Colina de Santa Catarina

A Colina de Santa Catarina, corresponde ao Largo de Camões e à Calçada do Combro.

### **3 - Colina do Castelo**

A Colina do Castelo, também designada por Colina de São Jorge, é a colina onde se pensa que apareceu o primeiro povoado que deu origem a Lisboa. Corresponde aos diversos Bairros do Castelo e ao Bairro da Mouraria.

### **4 - Colina das Chagas**

A Colina das Chagas, cujo nome é atribuído por causa da igreja que os marinheiros da rota da Índia edificaram em louvor às chagas de Cristo, corresponde actualmente à área onde se situa a Rua das Chagas, o Largo do Carmo e respectiva área envolvente.

### **5 - Colina de São Roque**

A Colina de São Roque é delimitada pelo Miradouro de São Pedro de Alcântara e pelo actual Bairro Alto.

### **6 - Colina de São Vicente**

A Colina de São Vicente, corresponde ao Bairro de Alfama e ao convento São Vicente de Fora.

### **7 - Colina de Santo André**

A Colina de Santo André corresponde às calçadas da Graça e Santo André e ao Largo da Graça.

## **3.2 - Metodologia**

O propósito deste trabalho prático, relativamente à cidade de Lisboa, foi o de materializar a teoria aprendida acerca da utilização de paisagens sonora na composição musical. Assim, propus-me a explorar os ambientes sonoros da cidade de Lisboa, munido de um gravador de mão e pelos auscultadores que levava nos ouvidos, disposto a experienciar a dimensão sonora da cidade de Lisboa amplificada pelos microfones, numa espécie de realidade sónica aumentada. A experiência revelou-se muitíssimo enriquecedora, redescobrimo uma cidade que embora já conhecesse muito bem, se foi apresentando surpreendente a cada esquina.

O objectivo foi captar e reunir os diferentes ambientes sonoros que se iam apresentando à minha volta, de forma a coleccionar uma série de gravações da cidade. Essa matéria prima seria depois utilizada para a construção de narrativas sonoras, a partir do som original, elaborando peças que comunicassem os diferentes ambientes sónicos de cada colina da cidade.

## **3.3 - Material utilizado nas Gravações de Campo**

De forma a proceder às gravações de campo foi utilizado um gravador de mão, da marca Zoom, modelo H2, tal como se pode observar na seguinte imagem:



*Fig. 2 - Gravador Zoom H2 utilizado nas gravações de campo*

O sistema que serviu de escuta foram uns auscultadores do estilo *in-ear*. Optou-se por este tipo de auscultadores em vez de uns auscultadores maiores e mais profissionais, precisamente para manter uma maior discrição, no sentido de não chamar demasiado a atenção e assim proceder às gravações de campo exercendo o mínimo de interferência relativamente ao contexto que procurava captar.

Além do gravador de mão, também me fiz acompanhar de uma câmara fotográfica Nikon D40, no sentido de captar visualmente o contexto que estava a ser gravado. Desta forma, além da informação auditiva gravada, ficaria com registos visuais que me poderiam fornecer dados úteis que se poderiam revelar importantes mais tarde, além de ficar com fotografias que poderia utilizar para acompanhar os contextos sonoros.



### 3.4 - Gravações de Campo

As gravações de campo foram realizadas durante três dias, entre 15 de Abril e 10 de Maio de 2014. As gravações procederam-se de uma forma intuitiva, no sentido em que, ao sair de casa com o gravador e os auscultadores nos ouvidos, fui sendo levado pelo sons que ouvia, escolhendo o percurso à medida que os sons me captavam a atenção.

#### 3.4.1 - Dia 1 de gravação

Na figura seguinte, apresenta-se o percurso do primeiro dia de gravações de campo:

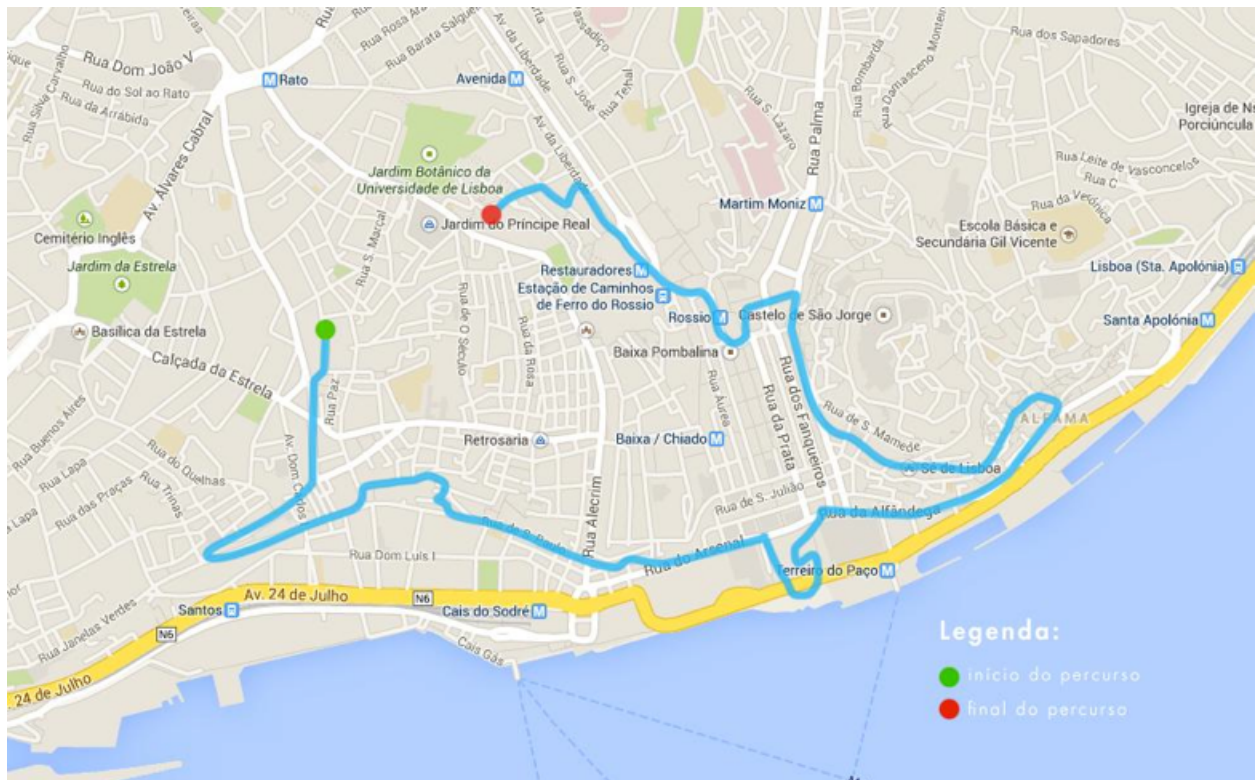


Fig. 3 - Percurso do primeiro dia de gravação

O primeiro dia de gravação foi o mais livre em termos de preocupação na escolha dos locais a gravar, visto ainda não ter nenhuma gravação prévia. Sai à rua com a curiosidade sonora aguçada e fui descobrindo os sons, prestando atenção a pormenores que muitas vezes me passavam despercebidos. Nesta fase inicial do processo de gravação senti-me muito fascinado em relação à musicalidade que pode provir de lugares inesperados, como por exemplo o bater do pé numa tampa de saneamento ou uma pancada num corrimão, um estado de espírito muito influenciado certamente pela abordagem de Diego Stocco. Fui traçando o meu caminho e além de ir captando os ambientes gerais, com uma função meramente *keynote*, fui também prestando atenção a determinadas marcas sonoras características do contexto, como conversas, os carros e autocarros a passar, o som dos eléctricos, os pássaros. De repente, deparei-me com o som rítmico proveniente de um varredor de rua e deixei-me ficar a escutar, encantado pelas qualidades sonoras e rítmicas.

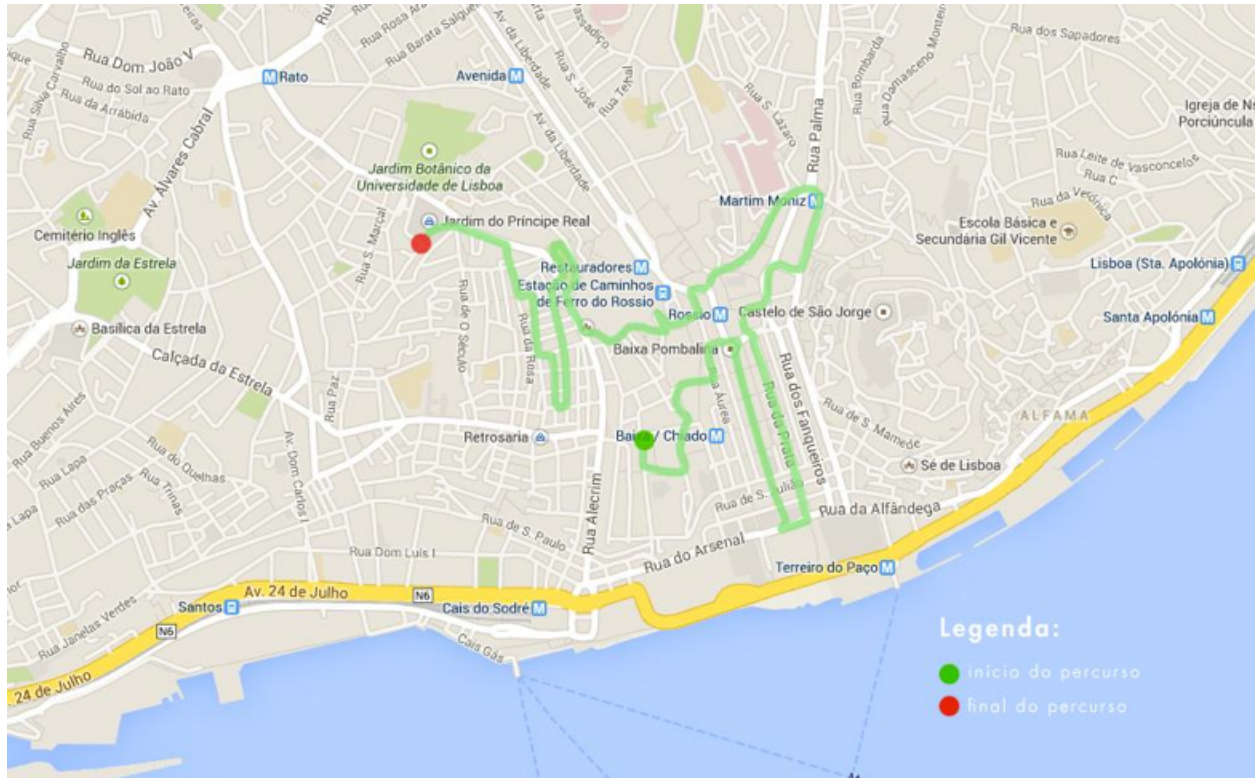
Fui continuando o meu percurso, com o intuito de captar a heterogeneidade sonora da cidade de Lisboa e à medida que ia caminhando, outros sons me iam captivando pela sua riqueza musical, os sons ascendentes ou descendentes dos motores que passam ou os *drones* muitíssimo graves dos motores dos autocarros parados ao relantim.

Neste primeiro dia de gravação deparei-me com um problema bastante incomodativo: o vento que batia frequentemente contra os microfones do gravador, distorcendo e inviabilizando o som gravado. Este contratempo foi especialmente evidente quando procurava gravar a zona do Terreiro do Paço, uma praça ampla onde o vento corre livremente. Ficou claro que teria de arranjar uma solução para esta adversidade para os dias seguintes de gravação de campo.

Ainda neste dia, depois de escutar e gravar o ambiente de Alfama deixei-me entrar dentro de uma igreja e captei o ecoar dos sons internos do espaço, apercebendo-me do distanciamento que é criado relativamente aos sons externos que se continuam a desenrolar na cidade.

### 3.4.2 - Dia 2 de gravação

Na imagem seguinte é apresentado o percurso relativo ao segundo dia de gravações:



*Fig. 4 - Percurso do segundo dia de gravação*

No segundo dia de gravação, depois de ter desenvolvido um protector de vento para os microfones do gravador, lancei-me novamente às ruas de Lisboa para captar a sua dimensão sonora. Nesta fase das gravações de campo já tinha uma maior intenção relativamente à captação de determinadas zonas específicas da cidade que acreditava serem úteis à investigação. Desta forma, decidi começar pelo coração da cidade e iniciar as gravações na zona do Chiado, uma zona cosmopolita onde turistas e lisboetas se cruzam constantemente. Novamente fui captando a realidade sonora da cidade impelido pelos sons que me iam chamando a atenção: os sons dos eléctricos a passar ou camuflados mais ao fundo entre o burburinho da cidade, os pombos, os sons dos músicos de rua, as músicas que se ouvem

provenientes das colunas dos bares, a mítica carrinha do Fado na Rua do Carmo que nos presenteia com fados clássicos, os sinos das igrejas.

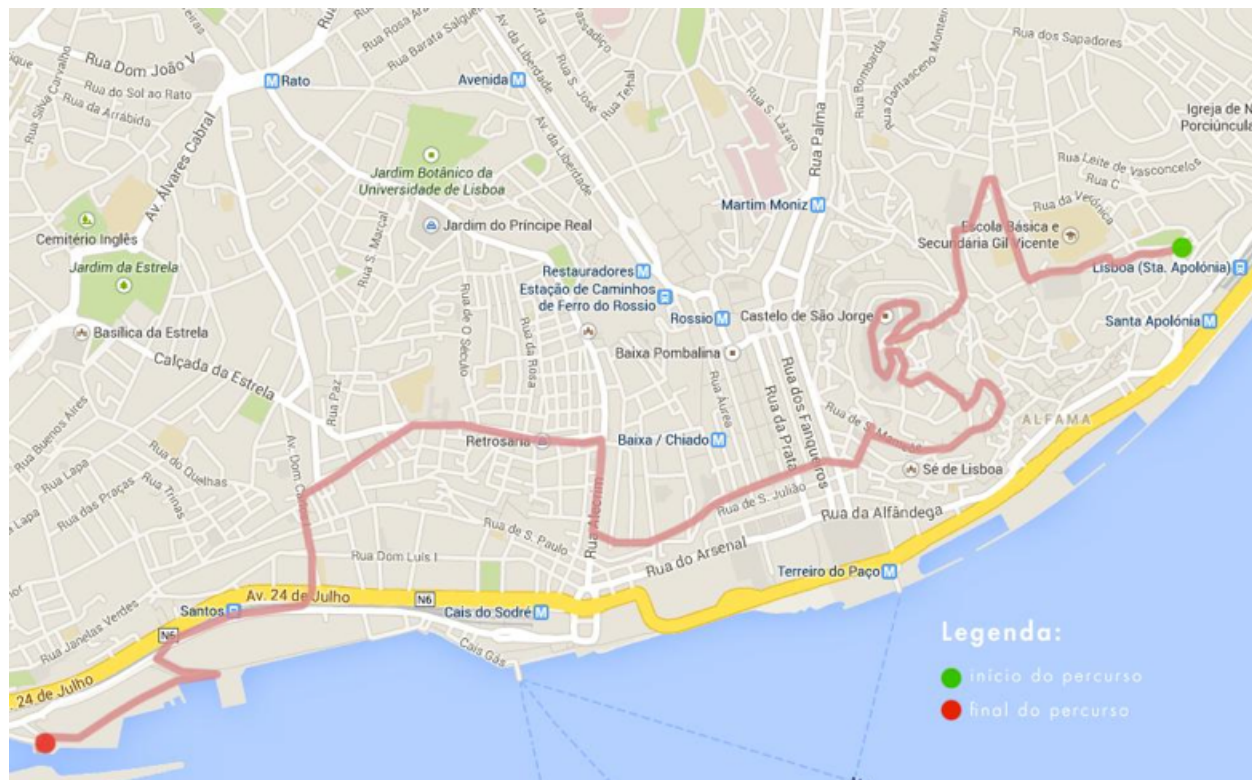
Ao passar pela Rua Augusta foi ainda mais notória a presença dos turistas que visitam a cidade e ao chegar à Praça da Figueira fui atraído pelos sons dos *skaters* que habitualmente frequentam esse espaço.

Já no Martim Moniz e áreas envolventes foi possível captar a multiculturalidade da cidade de Lisboa através dos diferentes idiomas que se fazem sentir nessa zona da cidade.

Neste dia de gravação tive ainda a oportunidade de captar o som de uma manifestação que decorria no Rossio e o jogo do Benfica-Juventus, tal como como as reacções por parte de quem assistia, que era transmitido num quiosque ao ar livre no Miradouro de São Pedro de Alcântara.

### 3.4.3 - Dia 3 de gravação

A imagem seguinte representa o percurso efectuado no terceiro dia de gravações:



*Fig. 5 - Percurso do terceiro dia de gravação*

No último dia de gravação decidi iniciar o percurso na parte Este da cidade, a zona que me faltava, para cobrir todas as áreas a que me propus no âmbito desta investigação. Como tal, iniciei as gravações de campo em São Vicente, mais concretamente na zona da Feira da Ladra, que decorria. Captei o ambiente da feira, com os seus vendedores e potenciais compradores e de seguida dirigi-me para o Castelo de São Jorge. Na entrada do Castelo, a maioria das pessoas que aí se encontravam eram turistas, curiosos em visitar uma das principais atracções turísticas da cidade de Lisboa. À entrada um grupo de músicos de rua animavam o ambiente, com a sua música a meio caminho entre o Jazz e a música Balcã. Ao entrar dentro do recinto do Castelo um dos principais aspectos sonoros que me chamou a

atenção foi a intensidade com que se ouviam os pássaros, praticamente uma constante em toda a cidade, mas que aí sem dúvida, se sentiu com maior vivacidade.

Desci a colina, novamente até Alfama, com a intenção de gravar mais material dessa zona, um dos bairros mais típicos da cidade e, que por essa razão, tive interesse em voltar. Gravei mais material sonoro de Alfama, desta vez mais preocupado em obter sinais sonoros, como conversas. Ao aproximar-me da entrada do Grupo de Boxe de Alfama apercebi-me do diálogo que decorria entre treinador e atleta, deixei-me ficar aí a captar o momento.

Neste último dia de gravações tive especial interesse em captar nuances características da cidade, de modo a conseguir transmitir mais tarde nas composições musicais a singularidade de Lisboa. Como tal, decidi fazer uma viagem de eléctrico para que conseguisse captar o máximo possível de sons relacionados com este símbolo da cidade. Mais tarde, pelas minhas deambulações pela cidade consegui gravar o som da flauta do amolador, um dos sons clássicos da cidade, mas que actualmente se encontra com menor frequência.

Tive também interesse em captar o som do rio Tejo, um elemento que embora passe despercebido em termos sonoros é transversal a toda a cidade.

### **3.5 - O som da cidade de Lisboa**

Depois de efectuadas as gravações de campo, foi possível perceber que Lisboa é uma cidade com uma personalidade muito própria no que diz respeito ao seu ambiente sonoro: o som dos eléctricos antigos a subir e a descer as ruas, o eco do Fado em vários locais da cidade, o bater dos passos ritmados na calçada portuguesa ou o arrastar de *trolleys* dos turistas, a voz das vizinhas que conversam à janela, a multiculturalidade da gente que lá vive, os diferentes idiomas de quem a visita, o ecoar de edifícios históricos... Estes são alguns dos

sons característicos da cidade, no entanto em cada uma das colinas reserva-se um contexto sonoro muito próprio.

Os bairros típicos, como Alfama ou a Mouraria, repleta de suas gentes, onde as conversas entre vizinhos abundam, os sinos que ecoam por entre as ruas apertadas, as cantorias ou as melodias em forma de assobio que se ouvem, as casas de Fado, as vozes dos turistas nas suas descobertas, a ausência de sons de carros...

As zonas mais cosmopolitas e concorridas como o Chiado, o Largo de Camões ou o Largo do Carmo, onde as pessoas se cruzam em passo apressado ou em modo de passeio, vozes de quem lá vive misturadas com as de quem visita a cidade. As suas lojas, restaurantes e cafés, o som do eléctrico quase sempre presente, os veículos que passam, os sinos das igrejas a tocar ao fundo.

Os ambientes multiculturais do Martim Moniz e da Praça da Figueira onde diferentes idiomas ressaltam ao ouvido de quem passa, uma das características mais distintivas desses locais, fruto das várias culturas e nacionalidades que aí coexistem. As buzinas, o trânsito e sirenes nas principais artérias da cidade que passam ao lado. Na praça da figueira é também comum ouvir-se o deslizar das rodas e o bater da tábua de *skate* dos grupos de adolescentes que por ali se juntam para praticar esse desporto.

A Costa do Castelo é uma zona que, naturalmente, atrai turistas e assim deixa ecoar as conversas de outras línguas pela sua colina. É também por isso, um espaço onde os artistas de rua procuram mostrar a sua arte, animando com a sua música os passos curiosos de quem a visita. A Costa do Castelo foi das zonas de Lisboa onde senti mais presente o som dos

pássaros, embora esse tenha sido um som que, surpreendentemente, consegui escutar em quase todas as colinas.

A zona da Graça é uma pequena vila dentro de uma grande cidade. Ao visitarmos a Graça encontramos quase todas as características sonoras da cidade de Lisboa: os eléctricos, o trânsito, os turistas, as conversas de quem lá vive, as lojas de comércio tradicional, os pássaros, os sinos...Mas devido ao facto de tudo isto estar reunido no Largo da Graça (um espaço relativamente pequeno), sente-se uma maior proximidade com o som que nos rodeia, como se praticamente todos os sons característicos da cidade de Lisboa se concentrassem nesse espaço acústico.

Resumindo, é possível concluir que existem sons que são omnipresentes em toda a cidade de Lisboa, encontrados em maior ou menor escala, como por exemplo:

- Pássaros
- Sinos de Igrejas
- Veículos motorizados
- Eléctricos
- Conversas de autóctones
- Turistas
- Música (músicos de rua / colunas de som / “cantorias” de quem passa)
- Obras



Por outro lado, a existência de determinados sons ou a sua ausência, especifica o contexto sonoro de algumas das colinas de Lisboa. De seguida, descrevem-se alguns desses sons relativamente ao seu contexto geográfico:

- Ausência quase total de veículos motorizados (Colina de São Vicente)
- Idiomas exóticos das comunidades emigrantes (Colina de Sant'Ana - Martim Moniz)
- Maior incidência de turistas (Colina de Santa Catarina, Colina do Castelo, Colina das Chagas, Colina de São Roque, Colina de São Vicente)
- Maior proximidade com conversas de autóctones (Colina de São Vicente, Colina de Santo André)
- Sons de Eléctricos (Colina de Santa Catarina, Colina das Chagas, Colina de Santo André)
- Maior intensidade de sons de pássaros (Colina do Castelo, Colina de São Vicente)

### **3.6 - Análise e catalogação dos sons gravados**

O contexto sonoro de qualquer cidade é considerado *lo-fi*, um conceito introduzido por Schafer, abreviatura de *low-fidelity*. No âmbito do estudo relativo a paisagens sonoras, um ambiente *lo-fi* está relacionado com um contexto no qual o sinal sonoro está sobrecarregado de informação auditiva, resultando no efeito de máscara sonora (um fenómeno sónico em que determinadas frequências são omitidas no detrimento de outras mais fortes), assim como numa falta de clareza sonora (Schafer, 1977), e conseqüentemente numa maior dificuldade em

discernir os diferentes sons que compõe o contexto sonoro. Por entre o contexto *lo-fi* de uma cidade surgem sons que, pelas suas características, se sobrepõe ao burburinho da cidade, seja pela sua proximidade, seja pelas suas propriedades sónicas.

No âmbito da análise dos ambientes sonoros gravados de Lisboa, numa primeira instância foi adoptada a categorização de Schafer que “resume” os sons a *keynote sounds*, *signal sounds* e *soundmarks*. Desta forma, já com as gravações de campo efectuadas e adequadamente agrupadas de acordo com a colina a que dizem respeito, passei a uma escuta atenta e pormenorizada de cada gravação. No seguimento da escuta individual de cada gravação prestei atenção aos sons captados, no sentido dos agrupar segundo as categorias de Schafer.

Os ambientes *keynote*, predominantemente compostos por uma mistura de sons à primeira vista indiscerníveis, mas que escutados com uma maior atenção permitem que se distingam sons, tais como:

- Veículos motorizados
- Pássaros
- Eléctricos
- Conversas indiscerníveis
- Obras
- Etc.

A ideia para estes elementos sonoros é a sua utilização como ambiente de fundo na composição, transversal a toda a peça musical e que obviamente irá variar de colina para colina.

Sobrepondo-se ao ambiente *keynote* surgem os *signal sounds* e os *soundmarks*. Sons mais perceptíveis ao ouvinte e que pelas suas características podem possuir uma função semântica, no sentido que têm a capacidade de comunicar mais sobre o espaço, a sua cultura, a sua referencialidade. Ao proceder-se à escuta das gravações consideraram-se *signal sounds* ou *soundmarks*, sons como:

- Conversas perceptíveis
- Sons próximos de eléctricos ou veículos
- Fontes
- Cânticos, assobios ou música
- Pássaros
- Sinos das igrejas
- Som do amolador
- Vozes/sotaques característicos/diferentes idiomas
- Sirenes

Este tipo de sons em conjunto com os *keynote sounds* permitem a construção de uma narrativa segundo a designação de Truax de “som organizado”.

No decorrer da escuta das gravações de campo foi também sendo prestada atenção a sons que pelas suas características sonoras/musicais fossem potenciais sons a ser utilizados no processo de composição musical, segundo uma perspectiva acusmática.

Os principais critérios de selecção para estes sons foram:

- Potencial musical:
  - Melodia;
  - Textura;

- Timbre;
  - Ritmo;
  - ADSR da envolvente.
- 
- Semânticos:
    - Elementos referência/simbólicos do contexto;
    - Características físicas do espaço a comunicar;

Este material sonoro serve como base sónica a ser manipulada e modulada, permitindo o desenvolvimento de novas estéticas sonoras e musicais, a partir das gravações originais.

## 4 - Processo de Composição Musical

No processo de composição foram adoptadas duas abordagens, no sentido de cumprir com os objectivos propostos. Uma abordagem focada em comunicar realisticamente o contexto sonoro referente a cada colina e a outra abordagem relacionada com a exploração das propriedades do som na construção de melodias, harmonias, ritmos. Nesta abordagem pretendeu-se excluir a função referencial, dando maior relevância à exploração livre dos sons gravados através de um conjunto de técnicas de desenho de som.

### 4.1 - Composição referencial

A primeira abordagem está relacionada com as ideias defendidas pelo WSP na sua preocupação em comunicar a referencialidade do espaço, invocando as memórias, associações e imaginação do ouvinte. Nesta parte da composição é dada ênfase à necessidade de comunicação do contexto, minimizando por isso a manipulação dos objectos sonoros. O principal objectivo desta fase é a reintegração do ouvinte no contexto sonoro original de modo a que este se sinta imerso no ambiente que se pretende comunicar.

“Na composição do tipo paisagem sonora.. é precisamente o contexto ambiental que é preservado, melhorado e explorado pelo compositor. As experiências passadas do ouvinte, associações e padrões de percepção da paisagem sonora são invocadas pelo compositor e, assim, integradas na estratégia de composição. Parte da intenção do compositor poderá ser também aumentar a consciência do ouvinte em relação ao som ambiental.” (Westerkamp, 1999)

Com esse objectivo foi adoptada a seguinte metodologia:

- Definir ambiente *keynote* para cada composição
- Evidenciar/isolar *signal sounds* e *soundmarks*
- Elaborar ambientes de transição
- Criar uma narrativa sonora com os elementos anteriores

O resultado desta fase da composição foi a construção de uma narrativa, como que um percurso sonoro pela colina, através da utilização do ambiente proveniente dos sons *keynote* e dos *signal sounds* e *soundmarks*. A composição foi sendo definida à medida que se iam descobrindo os ambientes sonoros, tendo sido o próprio material sonoro a revelar a estrutura e conteúdos finais da composição (Westerkamp, 1999). No entanto, antes do processo de composição, definiu-se um objectivo prévio para o que se pretendia comunicar: uma lista de prioridades de sons relevantes para cada colina, de modo a que a personalidade sonora de cada contexto fosse devidamente evidenciada.

## **4.2 - Composição artística / musical**

Esta segunda fase da composição musical está relacionada com as ideias de Pierre Schaeffer, nomeadamente com o seu envolvimento na gravação de sons ambiente e na sua manipulação, no sentido de explorar as suas características sónicas. Além desta abordagem procurei aplicar técnicas musicais como a utilização de notas, melodias, harmonias e a criação de ritmos.

Nesta fase composicional a ideia foi seleccionar da narrativa criada na primeira parte, detalhes sonoros a serem manipulados e utilizados na criação de instrumentos passíveis de serem tocados. A estratégia para esta fase composicional passou por permitir que a parte da

narrativa referencial inspirasse a composição musical. Ou seja, os detalhes musicais e melódicos emergentes da narrativa referencial, assim como o próprio ambiente dessa narrativa serviram de inspiração à composição musical. Isto é, o *mood* da composição referencial e os elementos melódicos nela constante moldaram, consciente ou inconscientemente, a direcção da composição musical desta segunda fase de composição.

De modo a “tocar” o contexto sonoro foram seleccionados detalhes da composição referencial, no sentido de os transformar em instrumentos. Os sons foram escolhidos tanto pelas suas características musicais (musicalidade, melodia, textura, timbre, ritmo, *ADSR* da envolvente), como pelo seu potencial semântico e serviram como recurso sónico a ser manipulado através de um conjunto de técnicas de desenho de som.

A abordagem nesta fase composicional foi a seguinte:

- Selecção de detalhes sonoros a modular;
- Manipulação dos sons para a criação de *drones*;
- Transformação dos *drones* em instrumentos passíveis de serem tocados;
- Sons rítmicos isolados para a construção de *drum kits*;
- Sons específicos a ser utilizados na lógica de sample;

Resumindo, a estratégia de composição musical para cada uma das peças referentes a cada colina teve como ideia base desenvolver um tipo de composição Schaferiana, no sentido referencial, com funções comunicativas do contexto sonoro. No decorrer dessa composição pretendi passar gradualmente para uma abordagem de composição Schaefferiana, explorando certos sons da primeira parte composicional, numa abordagem acusmática, tratando o

conteúdo sonoro na lógica de um sintetizador, processando e manipulando a matéria-prima sonora, consoante a visão artística para a composição.

O resultado é a composição de um tema para cada colina que se inicia com a comunicação do seu contexto sonoro de uma forma literal, imergindo o ouvinte no ambiente, e que se transforma gradualmente numa peça acusmática, através da manipulação de certos sons da primeira parte.

### **4.3 - Técnicas de desenho de som**

De forma a cumprir com a visão estabelecida para a composição musical foram utilizadas diferentes técnicas de desenho de som.

Na construção de uma narrativa referencial utilizaram-se as seguintes técnicas:

- Delimitação dos trechos sonoros a serem utilizados
- Sequenciação dos trechos sonoros na lógica de narrativa sonora
- Passagens entre trechos através de *fades* e *crossfades*
- Manipulação da amplitude
- Manipulação da panorâmica
- Equalização do trecho sonoro de acordo com a informação sónica a evidenciar
- Recurso a *reverb* quando necessário

Na abordagem acusmática foram adoptadas as seguintes técnicas na manipulação dos sons gravados:



- Isolamento de sons na lógica de *sample*
- Síntese granular
- Transposição do *pitch*
- Criação de padrões rítmicos através dos sons selecionados
- Criação de melodias / harmonias
- Utilização de *loops*
- Equalização
- *Reverbs*
- *Delays*
- *Reverse*

## **4.4 - Análise das Composições Musicais**

### **4.4.1 - Colina de Sant'Ana**

A composição da Colina de Sant'Ana procura comunicar o ambiente multicultural e frenético do bairro. Por ter a praça principal da baixa de Lisboa (o Rossio), está sempre povoada, ocupada por vozes e ruídos de trânsito, manifestações e eventos, numa mistura de vozes de turistas e locais. Assim, com a parte referencial pretendi aludir a esse ambiente vivo e povoado, sendo que, na parte acusmática, escolhi destacar o cariz multicultural do bairro através de uma melodia de inspiração “arabesca”.

A composição referencial deu relevância aos seguintes elementos sonoros:

- Ambiente multicultural: conversas em diferentes idiomas
- Sons de *skaters*
- Ambiente de manifestação no Rossio
- Senhora cega a cantar o fado e a pedir esmola
- Música indiana proveniente de um transístor
- Sons de trânsito e sirenes

Na abordagem acusmática foram utilizados os seguintes elementos sonoros:

- Parte melódica:
  - Voz da senhora a cantar o Fado
  - Vozes de africanos
  - Música indiana
- Parte rítmica:
  - Som de um espanta espíritos de uma loja dos chineses
  - Sons de *skate* a bater no chão

#### 4.4.2 - Colina de Santa Catarina

A composição da Colina de Santa Catarina explora o ambiente movimentado da zona, nomeadamente do Chiado e Largo de Camões. Sendo um local turístico e comercial por excelência, está sempre povoado de lisboetas e turistas, que entram e saem de lojas e restaurantes ou que conversam animadamente nas esplanadas. Outros elementos importantes são os músicos de rua e os típicos eléctricos, que passam a todo o momento. Na abordagem acusmática comecei por explorar o badalar dos sinos da Igreja de Santa Catarina, juntamente com o som dos eléctricos que sobem a Calçada do Combro. Sendo uma rua relativamente estreita e com edifícios altos, o ecoar dos ruídos acentua-se. Para sublinhar essa característica e o carácter movimentado do local, optei por aplicar *reverb* no ruído dos eléctricos e construir a partir dele uma base rítmica marcada. Como num percurso a pé, descemos até ao Chiado para terminar na Rua do Carmo com o ecoar de Carlos Paredes.

A composição referencial pretendeu dar relevância aos seguintes sons:

- Eléctricos
- Sinos
- Trânsito / veículos motorizados
- Conversas / pessoas a passar / turistas
- Músicos de rua
- Música de colunas de bares

Na abordagem acusmática foram utilizados os seguintes elementos:

- Parte melódica:
  - Sinos
  - Motor do eléctrico
  
- Parte rítmica:
  - Diversos sons mecânicos do Eléctrico
  - Sinos em *reverse*

#### **4.4.3 - Colina do Castelo**

A Colina do Castelo é provavelmente a zona de Lisboa onde melhor se escuta o som dos pássaros. Constituída pelo bairro da Mouraria e pelos diversos bairros da costa do Castelo, esta colina caracteriza-se por uma grande adesão turística e por um estilo de vida mais pacato por parte de quem lá vive. Até porque, é uma zona maioritariamente vedada aos carros, em que o eléctrico aparece como principal protagonista. Neste sentido, a composição acusmática aproveita o chilrear dos pássaros, como base de um registo calmo e relaxante, quase como um passeio por entre as ruelas num dia de sol.

A composição referencial explorou os seguintes sons:

- Pássaros
  
- Músicos de rua

- Vozes de turistas
- Conversas dos autóctones
- Som do eléctrico como ambiente de transição entre a zona do Costa do Castelo e os bairros da Mouraria

Na abordagem acusmática foram utilizados os seguintes elementos:

- Parte melódica:
  - Pássaros
  - Conjunto de ambiente utilizado na criação de drones (síntese granular)
- Parte rítmica:
  - Nuances rítmicas do ambiente

#### **4.4.4 - Colina das Chagas**

A Colina das Chagas corresponde ao Largo do Carmo e ruas circundantes. O Largo do Carmo é um espaço tranquilo com um pequeno chafariz central, um quiosque e várias esplanadas, onde turistas e lisboetas conversam, as crianças brincam tranquilamente e um ou outro músico de rua faz o seu negócio. As mesmas árvores que tornam o local mais fresco e agradável, largam as folhas que o varredor vai organizando em montinhos. A composição começa por fazer referência aos elementos citados, transformando-se, na parte acusmática, numa espécie de lenga-lenga melódica alegre e tranquila, como a tarde no Largo do Carmo. A ideia por detrás do tom ligeiramente mais *naïve* desta composição é transmitir a aura castiça e pitoresca do lugar.

A composição referencial explorou os seguintes sons:

- Vozes de turistas e guias turísticos
- Sons das esplanadas
- Músico de rua
- Som de crianças a brincar

Na abordagem acusmática foram utilizados os seguintes elementos:

- Parte melódica:
  - Modulação de voz de senhora no quiosque
- Parte rítmica:
  - Sons do varredor de lixo

#### **4.4.5 - Colina de São Roque**

A Colina de São Roque contém o Bairro Alto, o largo do "cauteleiro" e o Miradouro de São Pedro de Alcântara. É aí que começa o percurso que serve de base à composição. A parte referencial alude ao miradouro ladeado por uma rua movimentada. É tarde de jogo do Benfica e entre as conversas ouve-se o relato. Seguimos para o largo, onde se situa a igreja de São Roque, acompanhados pelo som do amolador, vamos ao encontro das badaladas do sino que ecoam à nossa chegada. A entrada na parte acusmática é súbita, tal como o corte que representa a entrada no Bairro Alto (como quem atravessa a rua e se embrenha numa das

ruelas). Esta parte da composição, pretende representar o som dessas ruas estreitas, que durante o dia são calmas, sem carros, e onde nos podemos perder num labirinto mais ou menos fechado sobre si próprio. O tom etéreo da composição acusmática pretende marcar a ideia de que o silêncio diurno do bairro é feito de ecos (como se a cidade morasse lá fora).

A composição referencial pretendeu dar relevância aos seguintes elementos:

- Amolador
- Relato do jogo Benfica X Juventus
- Sino da igreja de São Roque
- Trânsito

Na abordagem acusmática foram utilizados os seguintes elementos:

- Parte melódica:
  - Modulação do som da flauta do amolador
  - Ecoar do sino
- Parte rítmica:
  - Som da corrente da bicicleta do amolador a afiar
  - Trechos do ambiente na criação do padrão rítmico

#### 4.4.6 - Colina de São Vicente

A Colina de São Vicente corresponde ao Bairro de Alfama. Um dos bairros mais populares da cidade. É um bairro populoso, com fortes laços de vizinhança, sendo por isso muito importante nesta composição o som das vozes em conversa. Tal como na Colina do Castelo, o som dos pássaros tem grande protagonismo e a ausência dos carros é notória. Afinal, este é outro dos bairros históricos em que o trânsito é fortemente condicionado. A especificidade de Alfama, que pretendi registar nesta composição, é a intrincada teia de vozes composta pela sobreposição de conversas nos recantos do bairro e em vários níveis. Ora são as vizinhas que conversam de janela para janela, ora são conversas que mesmo tendo palco no espaço doméstico, se ouvem do lado de fora, ora são os homens que conversam nas tascas, as mulheres à porta das mercearias, as crianças a brincar na rua, os jovens que fumam cigarros nas escadas. Sendo a dimensão humana central nesta composição escolhi destacar também os assobios (da parte referencial para a parte acusmática) e uma conversa entre o treinador e atleta que numa das colectividades de Alfama praticavam boxe (qual Belarmino de Fernando Lopes). Assim sendo, o tema de Alfama faz-se da tranquilidade e das melodias que nascem de assobios (dos homens e dos pássaros).

A composição acusmática utilizou os seguintes elementos:

- Conversas entre vizinhos em Alfama
- Vozes de turistas
- Pássaros
- Assobios



- Conversa entre treinador e atleta no grupo de Boxe

Na abordagem acusmática foram utilizados os seguintes elementos:

- Parte melódica:
  - Modulação dos assobios
  - Modulação do som dos pássaros
- Parte rítmica:
  - Trechos captados de sons de obras

#### **4.4.7 - Colina de Santo André**

A Colina de Santo André resume-se ao Largo da Graça e imediações. O largo é o centro do bairro, que por si só funciona como uma vila dentro da cidade. O coração do bairro é um espaço ruidoso com muito movimento de comércio tradicional, muitos carros, autocarros e eléctricos. O facto da Graça ser uma muito zona residencial e não estar servida pela linha de metropolitano da cidade, faz com que a importância dos autocarros e dos eléctricos seja especialmente notória. As paragens estão cheias de locais e turistas que criam um burburinho de conversa enquanto esperam. À porta dos cafés e das lojas e nos bancos corridos dispersos nos cantos da praça, grupos de idosos põe a conversa em dia. À medida que saímos do largo e nos dirigimos para o miradouro, o ruído dos carros vai diminuindo e abre-se espaço para o agradável som dos chafariz. Chegados ao miradouro ouve-se a música e o fim de tarde convida a apreciar a vista sobre Lisboa. Na parte acusmática decidi fundir os dois lados da

Graça, o ruído do largo e da rua principal juntamente com a tranquilidade das ruas circundantes que nos levam a um pôr do sol no miradouro.

A composição acusmática deu relevância aos seguintes elementos:

- Eléctrico
- Transito
- Conversas
- Lojas tradicionais
- Pássaros
- Turistas

Na abordagem acusmática foram utilizados os seguintes elementos:

- Parte melódica:
  - Modulação do som dos pássaros
  - *Drone* extraído de um trecho do ambiente
- Parte rítmica:
  - Sons de trânsito
  - Buzinadelas
  - Sons de eléctricos

## 4.5 - Apresentação das composições: website “Sete Colunas”

De forma a apresentar a investigação decidi elaborar um *website* onde pudesse reunir todo o material desenvolvido no âmbito deste estudo. No *website* relativo a esta investigação é possível escutar cada um dos temas elaborados para cada uma das colinas, acompanhado por uma fotografia representativa do espaço. É apresentada também um breve descritivo da investigação e é possível fazer *download* do presente documento.

O *website* pode ser consultado em: [www.setecolunas.net](http://www.setecolunas.net)

## 5 - Conclusões e Trabalho Futuro

A partir desta investigação foi possível a exploração dos sons provenientes das paisagens sonoras da cidade de Lisboa na criação de composições musicais. Esta exploração dividiu-se em duas abordagens: uma referencial, a outra mais na linha da música acusmática. A investigação revelou-se bastante enriquecedora, tanto no aprofundar de conhecimentos na utilização de gravações de campo no processo de composição, como no processo de exploração sonora, assim como na análise do contexto específico de Lisboa.

Ao começar por uma abordagem de composição musical na linha do WSP, desenvolvendo os ambientes de cada colina, conclui que essa seria a linguagem mais adequada na linha do meu primeiro objectivo: comunicar os diferentes ambientes da cidade de Lisboa. Este tipo de abordagem é sem dúvida a que melhor permite imergir o ouvinte nesses contextos, como se de certa forma lá se encontrasse em pessoa. No entanto, tendo também à partida uma intenção de utilizar o material sonoro numa abordagem de composição musical mais livre e menos literal (segundo objectivo), entendi desde cedo que apenas tal abordagem não seria suficiente. Deste modo, propus-me a explorar o potencial do material gravado, com o intuito de descobrir sons que se revelassem interessantes enquanto recurso para a construção melódica e rítmica.

A ideia de aplicar as paisagens sonoras à composição partiu de uma curiosidade e desafio em utilizar tal material como se de um sintetizador se tratasse, passível de ser modulado e manipulado consoante os objectivos composicionais. Nesse sentido, é possível concluir que as gravações permitiram esse tipo de abordagem, tendo sido possível construir a partir delas novos elementos sónicos passíveis de serem tocados. As paisagens sonoras revelaram um potencial musical rico e estimulante como recurso na composição. As suas propriedades não-periódicas, no entanto, tornaram-se muitas vezes desafiantes. Ao mesmo

tempo, o processo de selecção dos trechos a serem manipulados revelou-se exigente e exercitou a sensibilidade auditiva durante o processo composicional.

Posso concluir que este processo permitiu-me a descoberta de uma nova forma de compor e de uma nova linguagem musical, que por não estar circunscrita aos instrumentos tradicionais, me levou a encontrar soluções alternativas e surpreendentes. Ao mesmo tempo, revelou-se extremamente interessante compor de acordo com os estímulos encontrados nas paisagens sonoras. Outra conclusão interessante que posso retirar desta experiência é a percepção que qualquer som ou fragmento de som, por mais que pareça pouco musical, tem potencial para ser utilizado, transformado e tocado, através de técnicas de desenho de som. O que é interessante neste processo é perceber que os sons da cidade, tocados como um instrumento podem resultar numa nova banda sonora. Quase como se a partir da dimensão aural do espaço urbano criasse a minha própria música para Lisboa, numa interpretação quase cinematográfica do real. As composições acusmáticas podem parecer mais subjectivas que as referenciais, mas nestas também é a subjectividade que escolhe o que gravar, o que seleccionar e o que utilizar. Posto isto, quer numa abordagem aparentemente literal do som, quer num processo supostamente mais criativo na sua transformação, este trabalho é sempre um ponto de vista, sobre Lisboa, e sobre o som.

### **Pistas para investigação futura e possíveis aplicações dos resultados desta investigação**

Tendo todo o interesse em continuar o desenvolvimento deste tipo de composição musical, assim como trabalhar na sua eventual aplicação a projectos específicos, tomo o presente trabalho como um ponto de partida. Como exemplos das possíveis aplicações dos conhecimentos adquiridos no decorrer deste projecto, listam-se várias possibilidades.

Como meio de apresentação adicional, pretendo, no futuro, representar o trabalho desenvolvido em formato de instalação para, desta forma, explorar as características imersivas das composições. Com este objectivo, tenho interesse em utilizar sete colunas de som, cada uma referente a cada uma das composições de cada colina, espalhadas numa sala de acordo com a disposição geográfica das próprias colinas na cidade de Lisboa. Cada uma das colunas emite o ambiente referencial de cada colina em *loop*, o que proporciona um ambiente global relativo às Sete Colinas da cidade de Lisboa. A partir de um sensor de proximidade pode ser despoletada a parte da composição acústica dessa colina, permitindo a quem experiencia a instalação sonora ter acesso a essa parte da composição.

Outra das aplicações directas, seria o aproveitamento do método explorado neste trabalho na composição de temas musicais, em que a utilização de paisagens sonoras permita a comunicação de outros ambientes, diferentes das colinas de Lisboa.

Um outro aproveitamento possível, seria a associação deste trabalho a projectos pedagógicos no âmbito da sensibilização auditiva e do reconhecimento das características sonoras de contextos específicos.

Finalmente, seria muito interessante aplicar o conhecimento técnico adquirido ao longo desta investigação e o processo de composição que lhe está associado, fora do âmbito académico, mais concretamente, no meu trabalho pessoal enquanto músico.

## 6 - Referências

ANDEAN, James (2012) “An embodied approach to Acousmatic Music”, *Proceedings of the 16th Annual Symposium for Music Scholars in Finland*, Jyväskylä

BICK, Andreas (2008) *The Concept of “Sound Object” (objet sonore) by Pierre Schaeffer* [Online], Disponível em: <http://silentlistening.wordpress.com/2008/05/09/the-concept-of-%E2%80%9Esound-object%E2%80%9C-objet-sonore-by-pierre-schaeffer/>

Acedido em: 12/05/2014

BLACKBURN, Manuella (2011) “The Visual Sound-Shapes of Spectromorphology: an illustrative guide to composition”. *Organised Sound*, 16(1), pp.5-13

CASTRO, Raquel (2007) *Ecologia Acústica*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

CHION, Michel (1991) *L’Art des sons fixés*, Fontaine: Metamkine

HARLEY, James (2008) “From Trains to Plains: An Historical-Critical Consideration of Soundscape Composition”, *Proceedings of Electroacoustic Music Studies Network International Conference*, Paris

LÓPEZ, Francisco (1997) *Schizophonia vs l’objet sonore: soundscapes and artistic freedom* [Online], Disponível em: <http://www.franciscolopez.net/essays.html> . Acedido em: 20/03/2014

REYNER, Igor Reis (2011) “Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta”, *Opus* 17(2), pp.77-106

SANTOS, Fatima (2007) “A paisagem sonora, a criança e a cidade: exercicios de escuta e de composição para uma ampliação da ideia de musica”, *Trabalho apresentado no Congresso Regional da ISME na América Latina*, Campo Grande

SCHAEFFER, Pierre (1966) *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil

SCHAFER, Murray (2001) *A afinação do mundo*, São Paulo: UNESP

SCHAFER, Murray (1992) *A Sound Education*, Ontario: Arcana

SCHAFER, Murray (1977) *Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester: Destiny Books

SMALLEY, Denis (1986) "Spectromorphology and structuring processes". In: EMMERSON, Simon (org.), *The language of electroacoustic music*, p.61–93, Nova York: Harwood Academic

TRUAX, Barry (1984) *Acoustic Communication*, Norwood: Ablex

TRUAX, Barry (1978) *Handbook for Acoustic Ecology, The World Soundscape Project*, Vancouver: Simon Fraser University

TRUAX, Barry (2008) *Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic Music as Soundscape*, *Organised Sound* 13(2), pp.103-109

WESTERKAMP, Hildegard (1999) *Linking Soundscape Composition and Acoustic Ecology* [Online], Disponível em:

<http://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/linking.html>

Acedido em: 11/04/2014

WESTERKAMP, Hildegard (1999) *Soundscape Composition: Linking Inner and Outer Worlds*[Online], Disponível em:

<http://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/soundscapecomp.html>

Acedido em: 11/04/2014

WESTERKAMP, Hildegard (2002) *The Local and Global Language of Environmental Sound in: Sonic Geography*, Ontario: Penumbra