

**Music of Chaos and Territory:  
Towards a Rewilding of the Ear**

**André Guerreiro Pinto**

**Trabalho de Projecto  
de Mestrado em Artes Musicais**

**Outubro, 2015**

---

*UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA / SIMON FRASER UNIVERSITY*

**RELATÓRIO:**  
**MUSIC OF CHAOS AND TERRITORY**

*TOWARDS A REWILDING OF THE EAR*

*ANDRÉ G. PINTO*

*2015*

## Agradecimentos

Professora Isabel Pires, Professor Barry Truax, Guenther Krueger, Hildegard Westerkamp, Bernardo Álvares, Raphael Soares, Denis Dubrovski, Vincent Andrisani, Pietro Sammarco and The Acoustic Crew, Dave Murphy, Joda Clement, Kivanç Tatar, Alexandra Spence, Eric Angus, Melissa King, Joel Scott, Timothy Kingsbury, Alanna Ho, Ethos Collective, Vancouver Pro-Musica, Giorgio Magnanensi, Constantine Katsiris, Julian La Brooy, Aleksandar Zecevic, António Caramelo, António Pinto de Sousa, Carlos Godinho, Carolina Resende, Hugo Miguel Coelho, Vítor Estudante, António Carlos Silva, José Alberto Ferreira e Coleção B, Figueira Cid e A Bruxa Teatro, e a minha família.

# ÍNDICE

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Introdução .....</b>                               | <b>4</b>  |
| <b>I. Contextualização .....</b>                      | <b>4</b>  |
| <b>II. Objectivos.....</b>                            | <b>6</b>  |
| <b>1. Fonografia .....</b>                            | <b>9</b>  |
| <b>1.1. Descoberta de uma Metodologia .....</b>       | <b>9</b>  |
| <b>1.2. Lisboa .....</b>                              | <b>10</b> |
| <b>1.3. Alentejo.....</b>                             | <b>12</b> |
| <b>1.4. Tempestade .....</b>                          | <b>18</b> |
| <b>1.5. Canadá.....</b>                               | <b>19</b> |
| <b>2. Dolmen Dusk .....</b>                           | <b>21</b> |
| <b>3. Älforjs.....</b>                                | <b>28</b> |
| <b>4. Core, Mantle, Crust .....</b>                   | <b>31</b> |
| <b>5. The Forest, the People and the Spirits.....</b> | <b>35</b> |
| <b>6. Considerações Finais .....</b>                  | <b>37</b> |
| <b>Bibliografia.....</b>                              | <b>41</b> |
| <b>Índice de Figuras .....</b>                        | <b>44</b> |
| <b>Anexos.....</b>                                    |           |
| <b>1. Paper: Towards a Rewilding of the Ear .....</b> |           |
| <b>2. DVD .....</b>                                   |           |
| 1. Fonografia (Found Compositions).....               |           |
| 2. Dolmen Dusk.....                                   |           |
| 3. ÄLFORJS.....                                       |           |
| 4. Core, Mantle, Crust .....                          |           |
| 5. The Forest, the People and the Spirits .....       |           |

## INTRODUÇÃO

A escuta é o primeiro e mais importante passo numa construção de sentido do nosso ambiente sonoro e, ao treinar os nossos ouvidos para escutar profundamente esse ambiente, estamos a envolver-nos activamente com ele comprometendo-nos com ele, criando significado e, portanto, conectando mais profundamente com ele. Escutar fortalece a nossa relação com o ambiente, desenvolve uma consciência do nosso lugar dentro dele e seduz a nossa curiosidade de o explorar mais a fundo.

Deep Listening is a practice that is intended to heighten and expand consciousness of sound in as many dimensions of awareness and attentional dynamics as humanly possible.

The practice of Deep Listening is intended to facilitate in art and life through this form of meditation. (Oliveros, 2005, pp. xxiii-xxv)

## I. CONTEXTUALIZAÇÃO

A arte é alimentada pela busca da sua própria destruição. Aponta ao infinito, onde se volta a dissolver na vida.

Perhaps for the first time, rather than being aware of what he has heard he notices he is listening. This would be a monumental moment. The rain forest or savannah become a symphony hall. Listening thereafter becomes not only a focus, a medium of information but it also offered Homo sapiens a sense of his own reflective humanity through sound. Thereafter, down countless ages there must be an atavistic desire to return to that sounding, founding moment of self-awareness and realization of the connectivity of things. Each subsequent concert attended must, in some way, be a desire to reach such a sublime moment of primal consciousness: the first concert. (Prévost E. , 2011, p. 5)

Eddie Prévost<sup>1</sup> expressa, no domínio auditivo, o que acredito ser o processo da expressão criativa em geral. No meu entendimento, este argumento está intimamente

---

<sup>1</sup> Edwin Prévost tem um lugar na história da música exploratória dos anos 60 até à actualidade dentro do contexto da música improvisada, especialmente na cena inglesa. Prévost foi cofundador do lendário grupo musical de improvisação livre AMM, juntamente com Lou Gare e Keith Rowe em 1965. 50 anos depois, Eddie é o único membro de AMM que se mantém desde a formação original, e o grupo é agora composto por si e por John Tilbury. Prévost tem também três livros publicados que dissertam sobre questões da improvisação e composição na música.

relacionado com as visões sobre arte e música de John Cage e David Dunn, respectivamente: “Art is the imitation of nature in her manner of operating” (Cage, 1996); “Somehow we have always intuited that music is part of our reflection to and from the non-human world. We hear the alien quality of the non-human in our music and the humanity of music in nature” (Dunn, 1997, p. 1).

Tendo em conta estas declarações, parece clara a ideia de que a expressão criativa é uma auto-confirmação ou uma afirmação do ser humano no mundo. É um mapeamento de relações humanas com o ambiente (*environment*) envolvente.

Na minha dissertação *The Territory from Chaos to Noise* (Pinto A. G., 2012), sugeri uma possível ontologia da prática criativa (no seu entendimento mais lato) que acredito ser, até certo ponto, também a base do que se falou acima. Chamei-lhe *The Paradox of Detachment*. O Paradoxo refere-se ao momento hipotético em que o ser humano se tornou consciente de si em contraste com um conceito possível de natureza externa – o *chaos* (Grosz, 2008). Este momento é, creio, potenciado por uma experiência do sublime, que pode ser interpretado como uma experiência estética, filosófica ou espiritual, que opto por chamar de efeito *sharawadgi* no meu *paper Towards a Rewilding of the Ear* (2015), adoptando o termo de Jean-François Augoyard e Henry Torgue.

A prática da expressão criativa (arte) almeja compreender ou alcançar de alguma forma este *chaos*, esta qualidade estranha da natureza. Aspira imitar o "primeiro concerto" (Prévost E. , 2011), reproduzir o monumental momento da sensação, a experiência do sublime, a aflição da incomunicabilidade ("grief of incommunicability" (Pinto A. G., 2015)). Portanto a arte é paradoxal e ambiciona a sua própria destruição e dissolução no seu primeiro potenciador – o *chaos* original, o mundo não-humano, a natureza incomunicável: "art must turn against itself, in opposition to its own concept, and thus become uncertain of itself right into its innermost fiber" (Adorno, 1970, p. 2).

A partir desta base teórica pessoal, acrescentando-lhe a tradição prática, social e teórica de música improvisação livre, o meu interesse foi consequentemente direccionado para os mundos da gravação de campo, *soundscape composition* e *soundscape ecology*, como resultado do meu processo intelectual.

Atravessamos actualmente uma crise ecológica humana em todos os sentidos, não apenas na escala macroscópica do planeta e os seus ecossistemas, mas na própria relação do ser humano com o ambiente em que vive. Compreendendo que existe uma ligação orgânica e relação integral com o meio ambiente, e perante a crise ecológica que atravessamos, acredito que uma mudança epistemológica na relação do ser humano com seu ambiente físico é essencial. A partir deste pensamento lancei as bases para o meu estudo criativo.

## II. OBJECTIVOS

One should try to turn attention to the environment and quiet down a while, so that only then one ponders of gesturing or not a sound and, I believe, if one is of good sensing, will often opt to remain quiet more than usual. One will probably be more curious and intrigued than responsive and talkative. (Pinto A. G., 2015)

O momento em que realmente parei para escutar a fundo uma paisagem sonora (*soundscape*) natural através de um par de microfones e auscultadores, mudou-me. Encontrei-me durante horas num estado meditativo, estático, escutando a peça musical mais orgânica, desenvolvendo-se subtilmente por uma tarde de fim de verão no bosque perto do mar. Devo dizer que senti uma experiência aumentada (maior que a vida / *larger than life*) da 'aflição da incomunicabilidade' (*grief of incommunicability*), um conceito importante dentro do contexto da minha investigação. Esta aflição surge de uma sensação de alteridade que é ao mesmo tempo uma sensação de pertencimento ao mundo / ambiente / cosmos, ao escutá-lo a falar consigo próprio. Este fenómeno relaciona-se com a experiência auditiva do mundo não-humano, a vida que partilhamos com todo o bioma terrestre. Consiste portanto na nossa relação empática, porém alheia, com o ambiente envolvente.

Produzir som é o meio que temos para nos ligar comunitariamente como espécie, mas não nos teremos tornado demasiado egocêntricos como espécie, demasiado autistas ao nosso meio? Parece-me que nos tempos que correm, mais que nunca, nos falta um silenciamento próprio à escuta do ambiente que habitamos, pelo que é de alguma forma contraditório que o meu trabalho se apresente sob a forma de som.

O projecto é traçado pela intenção de ter uma abordagem à composição e prática sonoras ecologicamente informada. Uma exploração criativa de *soundscape ecology*. Um estudo estético/criativo de *soudscape ecology* através de métodos de composição.

A ideia germina da sensação que alimentou todo este trabalho teórico prévio e pensamento estético: George Monbiot (Feral, 2014) descreve-a como um "aborrecimento ecológico". O interesse na gravação de campo fez-me aperceber como tenho tido falta de uma relação mais próxima com o ambiente natural e, mais do que isso, como a percepção auditiva do ambiente natural tem atrofiado tanto por negligência e perda da necessidade do seu uso. Talvez, quem sabe, este defeito aumente a experiência da aflição da incomunicabilidade.

Este projecto também tira inspiração da noção ecológica de Monbiot: "rewilding of human life" (Feral, 2014). Esta deriva de um conceito mais amplo: *rewilding* que "is about resisting the urge to control nature and allowing it to find its own way" (Monbiot, 2014, p. 9), aplicado à vida humana a nível experiencial: "rewilding is not about abandoning civilization but about enhancing it. It is to 'love not man the less, but Nature more'" (Monbiot, 2014, p. 10). Não consiste numa retirada do ser humano da natureza, mas num re-envolvimento com a mesma. A minha tentativa de re-envolvimento com a natureza é feita, em primeiro lugar, pela prática da escuta profunda, como se pode entender em *Towards a Rewilding of the Ear* (Pinto A. G., 2015), e é aqui que reside o impulso para o meu projecto prático.

As the ecology movement has repeatedly articulated, we must develop a participatory relationship between humanity and the greater environmental complexity of the biosphere that is mutually life-enhancing. The traditional epistemological dichotomies between humans and nature are no longer tenable. (Dunn, 1997, p. 4)

A intenção subjacente é a de criar trabalho composicional a partir da experiência da paisagem sonora. O imaginário que me fascinou e inspirou esteticamente, e que de alguma forma me impulsionou a direccionar o meu pensamento para a questão ecológica foram os da música dos pigmeus Ba-Benzele da África Central, a peça *Child of Tree* de John Cage e o livro *Noise* (2013) de David Hendy no que diz respeito à relação dos nossos antepassados pré-históricos com o som do ambiente.

O que me fascinou foi entender quão naturalmente integrada está a música dos Ba-Benzele no seu ambiente e vida comunitária, e vice-versa, ao ponto de a floresta inteira ser (salvo a expressão) a sua 'orquestra'. Por outro lado, a *Child of Tree* de John Cage explora um universo de objectos sonoros naturais amplificados, transportados para um palco, fazendo assim uma exploração das qualidades acústicas naturais de

objectos deslocados das suas origens. Transportar a floresta para uma sala de concerto, transformando sonoramente a floresta e a sala de concerto. Os Ba-Benzele também transformam o seu ambiente com um propósito musical, mas através de uma manipulação do que os envolve, por exemplo quando tocam a água do rio, percutindo-a.

Relativamente aos nossos ancestrais pré-históricos, uma das principais coisas que me chamou a atenção foi a descoberta de que em certas grutas onde foram descobertas pinturas rupestres, estas se encontram em locais onde existem efeitos acústicos mais evidentes. Uma teoria é que essas qualidades acústicas 'sobrenaturais' poderiam ser excitadas ritualisticamente com o intuito de dar vida aos animais representados nas pinturas. Isto denota uma relação muito interessante que essas antigas culturas nutriam com o som e a importância que este tinha nelas: "the sounds of the wild also determined the first music our ancestors made, the first words they spoke" (Hendy, 2013, p. 23). Que sons devemos nós abraçar para determinar a nossa música e nossa paisagem sonora num futuro próximo?

Interessam-me as estruturas ritualísticas que o som pode permitir, juntamente com as suas capacidades de mudar o *sense of place* e se tornar *maior que a vida (larger than life)* através de meios esquizofónicos. Espaço e contexto são cruciais para a experiência sonora. "Sound is a perception of inclusion" (Stocker, Hear Where We Are, 2013, p. 9).

Instead of thinking of sound as coming from the environment to the listener and perhaps being generated back again, we will think of it as mediating or creating relationships between listener and environment. (Truax, 2001, p. 12)

Tendo isto em conta, o objectivo principal desta investigação é o estudo criativo de diferentes paisagens sonoras, que informem a produção de peças criativas que podem tomar várias formas, partitura gráfica, instalação sonora, concerto improvisado, composição electroacústica multi-canal. A procura é a de relacionamento com o ambiente, partindo dele como matéria prima de trabalho, tentando alcançar um organismo estético, uma hiper-realidade-não-existente natural. Uma peça musical, quiçá.

A minha procura não é de uma significação clara de objectos sonoros ou relações que possam ser entendidas entre eles, mas a de uma estruturação textural orgânica, seja isso tão falível ou subjectivo quanto é.

Tendo estas ideias minimamente traçadas, fez-me sentido procurar uma visita de investigação próximo de um pólo onde se desenvolvesse conhecimento dentro da ecologia acústica. Acabei por ser convidado pelo professor Barry Truax a fazer uma estadia enquanto *Visiting Research Student* na Simon Fraser University de Burnaby por um semestre, assistindo às aulas de *Acoustic Dimensions of Communication* e *Directed Studies* com o professor Truax, tendo acesso ao escritório e ao arquivo sonoro do World Soundscape Project e ao Sonic Research Studio e comparecendo às reuniões da *Acoustic Crew*. Foi lá que desenvolvi a maior parte deste trabalho de investigação e, principalmente, onde amadureci as minhas ideias teóricas sobre tanto o meu trabalho como a relação entre a prática da escuta e uma atitude ecológica para com o ambiente derivada dessa mesma prática.

## 1. FONOGRAFIA

### 1.1. DESCOBERTA DE UMA METODOLOGIA

Vindo de um envolvimento e tendo desenvolvido prática e pensamento teórico sobre a música de improvisação livre, naturalmente o meu interesse nos diferentes modos de escutar desenvolveu-se paralelamente e tornou-se gradualmente um dos meus focos de pensamento, em especial a escuta do som do ambiente e o som natural.

Desta forma, uma actividade pela qual me apaixonei e que tenho mantido é a de escuta e gravação de campo. A procura de lugares que possam ter interesse acústico para gravar paisagens sonoras, criando uma base de dados que possam ser material para composição ou que sejam elas próprias peças fonográficas, composições em si mesmas. Como na fotografia, a fonografia tenta captar momentos sonoros da perspectiva mais interessante, com as ferramentas que melhor realcem uma estética na paisagem sonora captada.

Como improvisador, um dos meus interesses relativamente à paisagem sonora é a compreensão desta como um organismo de relacionamento estético. A procura estética, enquanto improvisador, deixa de ser uma ideia de música que se aproxime da

linguagem ou do discurso, mas uma ideia mais abstracta de integração e relação orgânica, uma tentativa de desconstrução de uma semântica para uma libertação interpretativa e expressiva baseada na escuta profunda. Possivelmente por isto, muitas vezes tenho preferência pelas paisagens captadas por microfones não convencionais (microfones de contacto, hidrofones, geofones, microfones ultrassónicos, etc.) em sítios onde os nossos ouvidos não nos são úteis.

Sendo que a escuta é provavelmente a faculdade mais importante num músico ou, pelo menos, num livre improvisador, a fonografia é provavelmente a tecnologia mais importante para o compositor de paisagens sonoras. Daí ela ser a escolha para o primeiro tópico deste relatório, pois a fonografia funcionou como suporte para o desenvolvimento do resto dos meus trabalhos criativos, de uma forma ou de outra, e está presente em todos, quando não é peça por si só. Aqui falarei do processo de gravação das peças fonográficas que considero sustentarem-se como obras isoladas e, que, por sinal, também foram todas utilizadas em outras peças. Esta prática, a gravação de campo, é o elemento fundamental para o desenvolvimento de todo o projecto, traçando assim o contorno de todo o trabalho.

## 1.2. LISBOA

Entre as múltiplas viagens de escuta e gravação que fiz, algumas sem rumo definido como os muitos passeios de bicicleta (durante o meu tempo em Lisboa em 2014), fiz algumas recolhas, das quais considero a mais bem sucedida e interessante ser a gravação que fiz do ranger dos pontões da doca do Terreiro do Paço com a força da ondulação, num dia de trânsito cortado. Ao passar de bicicleta pela doca que estava bastante silenciosa no dia 8 de Abril às 21 horas, apercebi-me do som que vinha do outro lado do gradeamento e, tendo o gravador Zoom H4n comigo, parei para gravar e escutar. Esta é uma das gravações que considero que funciona como uma peça em si mesma, dada a sua riqueza textural e dinâmica estrutural. É em si uma peça de música.<sup>2</sup> É o caso de uma gravação que aconteceu por acaso, um feliz momento incidental. Esta gravação foi posteriormente utilizada na peça *Core, Mantle, Crust*, de

---

<sup>2</sup> no DVD em anexo ouvir '140408-doca pc comercio.wav' dentro de '1. Fonografia (found compositions) / Praça do Comércio, Lisboa 2014'

forma transparente, sem processamentos, marcando o fim da peça, uma ascensão à realidade.

### 1.3. ALENTEJO

Durante esse Verão passei algum tempo em Évora (a minha cidade natal) e, o meu recente interesse em arqueoacústica<sup>3</sup> a partir do livro de Hendy (2013) e o fascínio que sempre tive pelos recintos megalíticos que rodeiam a cidade fizeram com que os começasse a visitar mais do que o habitual. Espaços que visitei com intuídos de gravação e exploração das propriedades acústicas foram os cromeleques dos Almendres e Portela de Mogos e as antas grandes do Zambujeiro e da Comenda da Igreja. Embora sejam sítios que procuro para passar tempo no campo, escutar, meditar, são sítios que se demonstraram em geral algo frustrantes no que diz respeito à recolha de material sonoro de meu interesse para o desenvolvimento de alguma ideia. A verdade é que lugares sonoramente interessantes não estão imperiosamente associados a lugares interessantes para outros sentidos.

Depois de ler e me informar melhor sobre arqueoacústica, decidi amadoramente fazer experiências de gravação e excitação acústica (batendo palmas) nos vários recintos na tentativa de descobrir alguma intenção acústica na arquitectura desses lugares. Escusado será dizer que não descobri nada arqueologicamente relevante. No entanto descobri novas formas de engajar auditivamente com os espaços, que me faz conhecê-los melhor acusticamente e ter outra relação com eles. O cromeleque dos Almendres, mesmo que possa ter sido construído com intuito acústico (o que parece pouco provável pois a sua construção parece ser organizada por factores mais relacionados com a astronomia), hoje em dia os menires já perderam a organização circular original devido aos movimentos do solo com o passar dos milénios. Embora existam um ou dois lugares onde se conseguem ouvir alguns reflexos das pedras, não é nada de muito relevante. No entanto, é interessante ouvir os reflexos provenientes do arvoredo que rodeia a clareira onde se encontra o cromeleque, que provoca um efeito entre eco e reverberação, visto que essa reflexão é feita de muitos pontos a distâncias mais ou menos próximas entre si. De qualquer das formas, a nível de

---

<sup>3</sup> Arqueoacústica é um campo de estudo interdisciplinar que envolve áreas como a arqueologia, etnomusicologia, acústica e modelação digital, e que pertence também ao campo mais amplo da arqueologia musical. É uma área que se baseia no uso de estudos de acústica como abordagem metodológica para um estudo arqueológico. Tendo em conta que muitas culturas estudadas pela arqueologia se focavam na oralidade e, portanto, na auralidade, reconhece-se cada vez mais que o estudo da natureza sonora na arqueologia melhorará a nossa compreensão.

paisagem sonora alentejana, não é um óptimo sítio para gravação visto que é um sítio com alguma afluência turística e o romantismo do som sem a presença humana é perdido nos sons de motores automóveis, câmaras fotográficas e a habitual antropofonia.<sup>4</sup>

Por sua vez, cromeleque da Portela de Mogos sofre dos mesmos problemas. Este claramente não foi construído com intuitos acústicos, visto que, sendo relativamente pequeno, consiste num círculo perfeito de pequenos menires em torno de um grande menir central. É visualmente um lugar lindíssimo mas, embora invisível por causa da densidade arbórea, uma grande recta de estrada nacional passa a poucos metros deste pequeno santuário escondido e o som dos carros a passar a alta velocidade retira-lhe bastante o aconchego que se tem a nível visual.

Relativamente às antas grandes do Zambujeiro e da Comenda da Igreja já os casos não são tão graves. Estive apenas uma vez na anta da Comenda da Igreja (Figura 1), porque é a mais distante de Évora, mas passei uma óptima tarde de escuta e exploração sonora com os meus gravadores (Zoom H4n e Marantz PMD660) e microfones (2x Oktava Mk 012). A paisagem sonora é um bom exemplo de uma paisagem rural, com a eventual intervenção humana mas que, devido à distância se integra na paisagem sem se impor. O mesmo acontece na Anta Grande do Zambujeiro (Figura 2), à qual retorno com alguma regularidade, e que tem uma paisagem sonora muito interessante de explorar devido a vários factores. Entre eles um ribeiro que por vezes seca, por cima dele uma pequena ponte ladeada por uma pequena cerca de arames que continua para lá da ponte pela vegetação fora, este espaço é também rodeado por quintas do polo veterinário da Universidade de Évora o que faz com que se ouçam muitos chocalhos, vacas, cabras, ovelhas e cães, fora as diferentes espécies de aves que habitam a zona, alguns sons antropofónicos à distância também. Esta paisagem sonora é rica tanto na variedade de timbres que a habita, como nas profundidades de campo que se conseguem perceber. Segundo R. Murray Schafer, esta é uma paisagem sonora *Hi-Fi*. Uma das primeiras vezes que lá fui para gravar e estrear o meu novo par estéreo de microfones cardióides, o dia estava bastante

---

<sup>4</sup> *Anthrophony* ou *anthropophony* é um termo utilizado por Bernie Krause (Pijanowski, et al., 2011) para definir os sons produzidos por seres humanos. Isto inclui tanto os sons com intuito comunicativo como música e discurso, como todos os outros mais ou menos propositados, como os sons da vida quotidiana ou dos artificios produzidos por humanos.

ventoso e não consegui fazer nenhuma recolha decente com eles. No entanto, o vento só é impeditivo para microfones de membrana, portanto fui explorar os universos sonoros internos aos arames da ponte (Figura 3) e aos arames farpados adjacentes à ponte (Figura 4) com os microfones de contacto. O vento toca o arame da ponte como um instrumento friccionado e o arame farpado é percutido pelas palhas, que se balançam com o vento. Os resultados foram para mim fascinantes, e daqui recolhi duas composições naturais.<sup>5</sup> Estas foram também posteriormente utilizadas em *Core*, *Mantle*, *Crust* como bordão de fundo ao longo de grande parte da peça.



Figura 1 - Anta Grande da Comenda da Igreja<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> no DVD em anexo ouvir '140806-contactos nos arames da ponte 3.wav' e '140806-contactos no arame farpado 1 (edited).aif', dentro de '1. Fonografia (found compositions) / Anta Grande do Zambujeiro, Évora 2014'

<sup>6</sup> fotografia da autoria e propriedade de André Pinto



Figura 2 - Anta Grande do Zambujeiro



Figura 3 - Ponte nas imediações da Anta



Figura 4 - Cerca adjacente à ponte<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> fotografias em figuras 2, 3 e 4 da autoria e propriedade de André Pinto.

Mais tarde tive a oportunidade de acompanhar uns estudos arqueoacústicos dos recintos megalíticos da Portela de Mogos, Almendres, Zambujeiro e também da gruta do Escoural levados a cabo por um investigador estrangeiro cujo trabalho tem sido esse pela Europa fora. Por essa altura consegui obter também um dia de acesso à gruta do Escoural (situada entre Évora e Montemor-o-Novo), que é mencionada por Hendy em *Noise* (2013) como um dos possíveis locais onde poderia existir interesse arqueoacústico, visto que contém pinturas rupestres e é muito provável que estas fizessem parte de práticas rituais mais completas que envolveriam também som e corpo. O espaço tem a sua própria presença, uma mística própria, provavelmente aumentada pelo facto de sabermos que por ali andaram outros homens há milhares de anos e que também sentiram algo próximo relativamente ao espaço. De tal forma que o terão utilizado para motivos espirituais, pintando nas suas paredes e talvez tocando e dançando em rituais xamânicos de caça. Rituais em que se concedia vida às representações de animais nas paredes através do som e da trémula luz do fogo. Esta ideia de uma emulação da natureza por interpretação e humanização dos elementos naturais percebidos é muito importante na minha procura estética no trabalho que desenvolvo. É uma das ideias que tento aplicar no grupo de que faço parte e sobre o qual falarei mais adiante: Älforjs.

No entanto, o dia que passei na gruta não foi tão produtivo quanto as minhas expectativas, visto que a nível acústico não descobri muito de especial interesse. Na verdade a gruta tem uma acústica bastante seca, provavelmente devido à pedra que a constitui ser calcária e bastante irregular. Um segundo aspecto negativo para acústica é o estrado elevado que percorre as naves para melhor visualização das pinturas que, caso algum fenómeno acústico terá existido na gruta, este estrado tê-lo-á erradicado. Outro factor pelo que o meu romântico pensamento ansiava era o gotejar da água que terá em primeiro lugar formado a rocha calcária que envolve a gruta, mas, sendo Verão e não tendo chovido em bastante tempo, apenas uma única esporádica gota caía sempre no mesmo sítio: a madeira do estrado.

As experiências de gravações que fiz não correram da melhor forma visto que, sendo este um espaço silencioso, requeria uma sensibilidade de captação bastante elevada, o que fez com que a gravação tenha sido comprometida por uma leve corrente de ar que passava de tempo a tempo. Os altifalantes que levei faziam muito ruído e também comprometeram a tentativa de uma repetida gravação da reprodução

do espaço no espaço, para a excitação das frequências de ressonância num método semelhante à peça *I'm Sitting in a Room* de Alvin Lucier. Visto que os ficheiros não se mostraram de relevante interesse no contexto específico do trabalho que estava a realizar, decidi eliminá-los.

A característica acústica mais interessante do espaço só a descobri pouco antes de ter que abandoná-lo. Existe um buraco alto que liga a nave central a um corredor que contorna pela esquerda, permitindo que o som passe pelo topo até ao centro da nave central. Foi nesse corredor que fiz umas experiências com um címbalo friccionado e os microfones na nave central (Figura 5).



Figura 5 - Experiência dentro da gruta do Escoural<sup>8</sup>

O espaço não deixa de ser bastante interessante pela sua morfologia física (Figura 6), e não deixa de ser um sítio que me atrai fortemente enquanto espaço para albergar rituais musicais contemporâneos. Por muitas dificuldades que me tenha trazido, é um espaço que influenciou todo o meu trabalho e para o qual tenho pensado em peças a realizar. Esta descoberta do Alentejo megalítico acústico foi um marco para o desenvolvimento do projecto, uma vez que, de uma forma ou de outra, a generalidade do meu trabalho revolveu-se em torno dos efeitos da escuta em mim e do pensamento sobre a escuta nestes locais.

---

<sup>8</sup> fotografia autoria e propriedade de André Pinto



Figura 6 - Corredor da gruta do Escoural<sup>9</sup>

#### 1.4. TEMPESTADE

Tenho um interesse especial pelo tempo tempestuoso e pela tensão que este cria, e durante algum tempo, no Outono de 2014, não muito antes da minha viagem de investigação para o Canadá, tinha andado a imaginar uma forma de conseguir gravar uma tempestade com os meus microfones cardióides, cujas membranas são demasiado sensíveis a movimentos do ar. Os *deadcats* (protecções de vento) que lhes comprei não seriam suficientes pois o vento não seria uma brisa, e o outro grande problema seria a chuva. O desafio era arranjar forma de proteger os microfones em posição, da chuva e do vento, sem que estes interferissem com a gravação. Ou seja, um guarda-chuva só não chegava pois ia fazer muito som indesejado com o impacto das gotas. Consegui arranjar uma solução que surpreendentemente funcionou perfeitamente e é bastante portátil: Preparei um guarda-chuva com alguma fita *gaffer*, comprei uns retalhos de tecido com que forrei o exterior do guarda-chuva, para que ao molhar-se se colassem à membrana do guarda-chuva, e por cima preendi uma camada de espuma sintética para amortecer a queda das gotas de água. A acrescentar a isto, um tripé a segurar o cabo do guarda-chuva, para poder posicioná-lo da melhor forma.

Foi num dia bastante tempestuoso (20 de Novembro de 2014), que me equipei com todo o material e segui para a costa do concelho de Sesimbra para pôr os microfones e ouvidos à obra e a minha invenção à prova. Escolhi um lugar perto do mar e do bosque (para captar também o som do vento e chuva nas árvores), junto à praia da

---

<sup>9</sup> fotografia propriedade de André Pinto

Foz, distante o suficiente da civilização, onde não há muito tráfego e muito menos numa noite assim, e passei umas boas dezenas de minutos envolto em tempestade (Figura 7). O resultado são duas peças fonográficas com as quais estou muito satisfeito.<sup>10</sup> Também foram utilizadas em outras peças, nomeadamente *Before I Left the Moon* do EP *CR7*" de Älförjs e na peça *The Forest, the People and the Spirits*. Na primeira foi utilizada como ambiência para a criação de uma sensação de lugar, onde a gravação está tão presente como os instrumentos e a sua dinâmica se relaciona com a da música. Na segunda, a força da tempestade é utilizada para a ênfase do clímax final da peça, cuja temática é bastante florestal.



Figura 7 - Gravando a tempestade junto à Praia da Foz<sup>11</sup>

## 1.5. CANADÁ

À minha partida para o Canadá, tinha planos fantasiosos de compor peças baseadas na recolha fonográfica que imaginava fazer nas florestas próximas e eventualmente entrar em contacto com povos nativos daquela área. Outra ideia que tinha era a de construir um sistema portátil, que envolvia microfones, altifalantes a pilhas e programações de Max/MSP, que me permitisse interagir com os sons naturais de

---

<sup>10</sup> no DVD em anexo ouvir 'Praia da Foz Chuva-Vento 17.30 20-11-14 MICPOS2-TRATADO.aif', dentro de '1. Fonografia (found compositions) / Praia da Foz, Sesimbra 2014'

<sup>11</sup> fotografia da autoria de Denis Dubrovski e propriedade de André Pinto

forma a conseguir gravar peças improvisadas numa relação directa com o ambiente natural.

A verdade é que a área de Vancouver é bastante rica em *sound marks*, tais como as *foghorns*, os sinais sonoros das passadeiras e o comboio trans-Canada, mas esses não são material que habitualmente me interesse utilizar para compor devido a conterem em si já um grande valor simbólico. A cidade e também o campus universitário estão mergulhados num *hum* (zunido grave) constante, proveniente, presumo eu, dos sistemas de ventilação e aquecimento. Inicialmente este facto chocou-me um pouco, pois proporciona um ruído de fundo à cidade, de alguma forma impenetrável.

Não existe uma ausência de som nos buracos do ruído citadino, esses buracos estão preenchidos pelo tom quente da ventilação eléctrica. Pareceu-me um pouco sufocante inicialmente. No entanto, escutando, este ruído tornou-se interessante, porque embora constante, desenha o espaço quando o percorremos porque é gerado em fontes específicas nos edifícios. Caminhar pelo campus universitário atravessando os edifícios, *soundwalking* a tardias horas da noite, tornou-se uma actividade regular bastante prazerosa para mim.

As florestas em que estive também não foram propriamente um regalo sonoro. Sendo aquela área muito desenvolvida, as florestas próximas estão contaminadas de antropofonia, sejam os graves ressonos dos barcos, sejam os dos aviões ou hidroaviões, carros, etc. E como agravante, as florestas são muito mais silenciosas no que diz respeito à sua fauna do que eu esperava. Rapidamente me apercebi que os meus planos iniciais eram demasiado fantasiosos.

Apesar de ter um espólio relativamente extenso de *hums* que comecei a recolher dentro do campus universitário, apercebi-me que, neste caso, como acontece muitas vezes, a experiência auditiva não trespassa para a gravação. Dei por mim com horas de gravações de ruídos de máquinas e ventilações que me atraíam e hipnotizavam durante largas dezenas de minutos que, quando reproduzida a gravação, parecem perder o tempero que eu ouvi nelas na hora da captação.

De muitas gravações que fiz, desde o frigorífico do apartamento em que vivi às *foghorns* na enseada que persegui incansavelmente ou à película de gelo no lago do *academic quadrangle* do campus a estalar, as gravações que me soam mais interessantes como peças isoladas são uma gravação que fiz à janela do meu quarto

em Albert Street num dia chuvoso e um dia em Still Creek Avenue and Willingdon Avenue onde se juntam milhões de corvos ao fim da tarde.<sup>12</sup> Na primeira acho interessante a perspectiva que se consegue perceber em planos de distância, com tanta actividade a acontecer a dinâmica do desenvolvimento é muito orgânica, tendo sempre o gotejar sobre o metal em primeiro plano. A segunda é acusticamente esmagadora, a estereofonia de milhões de corvos a grasnar é arrebatadora. Para grande orgulho meu, esta gravação dos corvos em Still Creek entrou para o arquivo da World Soundscape Project.

## 2. DOLMEN DUSK

Dolmen Dusk é uma partitura que terminei em Dezembro de 2014. Surgiu ainda da minha necessidade de explorar a paisagem sonora alentejana depois de tantas viagens de escuta e gravação que tive. Depois de muitas experiências que não correram da melhor forma, não me permiti desmotivar e, pensando nas experiências acústicas dos vários locais onde tinha escutado e gravado, procurei ideias para explorar essas paisagens sonoras. Inicialmente foquei-me na gruta do Escoural, porque é o espaço que mais me atrai para utilizar forma menos convencional. Ideias surgiram mas a sua execução era condicionada pela dificuldade em conseguir visitar o espaço ou utilizá-lo para algum outro motivo. Tirando o Escoural, o sítio que sempre mais me atraiu foi a Anta Grande do Zambujeiro.

O interesse em práticas eco-acústicas e *soundscape composition* tem sido sempre de alguma forma informado pela minha prática e pensamento sobre a estética da música de improvisação livre. O fascínio pela estética da estrutura macroscópica da paisagem sonora leva-me, de certa maneira, a uma tentativa de imitação da natureza no seu modo de operação (parafraseando Cage (1996)) ou reinterpretação de uma lógica percebida da natureza, da paisagem sonora/*soundscape*, talvez de forma a atribuir-lhe sentido, para a entender de uma perspectiva (minha), e outra, e outra... de encontro a um *rewilding of the ear*.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> no DVD em anexo ouvir '16-2-15 Crows Still Creek edit 48kHz24B.aif' e 'rain-4129albertst.18-1-15-MZ.WAV', dentro de '1. Fonografia (found compositions) / Vancouver/Burnaby, Canadá 2015'

<sup>13</sup> ver anexo Paper: Towards a Rewilding of the Ear: 4.2. Expression

Desde 2013 que tenho feito parte de um *ensemble* de improvisadores que, ao longo deste tempo, tem interpretado gradualmente a obra *Treatise* de Cornelius Cardew, uma partitura gráfica completamente aberta a interpretação, que consiste em 194 páginas de formas, linhas e figuras geométricas sem significado atribuído previamente.

Certamente influenciado pela representação gráfica da música de Cardew e, na altura, também encantado pela peça e partitura *Ryoanji* de John Cage, decidi que seria interessante tentar transcrever e codificar graficamente eventos sonoros de uma paisagem para que fossem posteriormente reinterpretados por improvisadores sem o conhecimento da origem sonora representada pela grafia. Na verdade, nunca me interessaram muito transposições *cross-media*, especialmente entre música e pintura. Considero a possibilidade de se ter tornado um preconceito, mas explanando-o: geralmente considero que a expressão de um músico, tendo uma pintura enquanto partitura, recorrerá a maneirismos instrumentais que de alguma forma traduzam um estado emocional geral transmitido pela pintura, sendo difícil dar-lhe uma duração que não seja uma exploração condicionada por elementos demasiado simbólicos e vulgares, possivelmente arquetipais. Num exemplo extremo, acho que será raro que num cenário destes um vermelho não se traduza sonoramente num som vigoroso ou cores escuras com uma expressão mais lenta e bucólica, por exemplo.

A mesma crítica aplico à prática inversa de pintura performativa potenciada por música. A diferença entre uma partitura gráfica e uma pintura tem que ser exactamente a codificação da informação através de criação de símbolos, por mais aberta que esta seja. Em *Treatise* as formas evocam gestos, ritmos, alturas e dinâmicas musicais. Não obstante que nada esteja codificado, esta é uma partitura antes de ser uma obra graficamente estética e pressupõe um estudo musical sobre a mesma, embora possibilite uma interpretação espontânea e livre. No entanto, a sua complexidade obriga a um estudo algo intenso e codificação de elementos, impedindo desta forma uma interpretação superficial do seu grafismo. Da mesma forma funciona *Ryoanji*, embora seja até menos aberta. As formas gráficas podem funcionar como paralelo estético entre ideias que possam ser transpostas do meio visual para o meio sonoro, mas o traçado não deixa de ser a guia, a representação codificada de instruções musicais.

Dolmen Dusk é o primeiro resultado evidente da procura de uma codificação de elementos sonoros naturais numa representação gráfica interpretável articulada e irrepetível tal como uma paisagem sonora natural. É uma partitura gráfica de quinze páginas em que cada página consiste numa sobreposição de três camadas de folhas de papel acetato pintado a acrílicos de várias cores.

Num dia de fim de Verão, ao vir de Lisboa no fim do dia, passei pela Anta Grande do Zambujeiro para gravar a hora do anoitecer, desde que o dia ainda é pleno até a noite cair totalmente. É nessa hora que acontece uma evidente transição sonora, dos sons diurnos para os sons nocturnos. Esta transição obviamente evidencia-se especialmente na fauna. Durante o dia os sons abundantes são os chocalhos distantes das vacas e das ovelhas, juntamente com os seus mugidos e balidos, o chilrear de uma boa variedade de pássaros em cantos de acasalamento, de vez em quando um besouro ou um outro insecto voador, e alguns latidos distantes de cães. Durante o pôr do sol nota-se um frenesim no ladrar dos cães, que se torna muito mais forte, podendo também relacionar-se com a longa passagem distante de um avião a jacto que deixa um rasto sub-grave no espectro sonoro, embora à sua passagem se mantenha o coro canino. A diversidade de pássaros é reduzida a dois ou três curtos fraseados, e começam a surgir gradualmente vários tons de grilos que quase se sobrepõem espectralmente, mas não. Escuta-se durante poucos segundos um acordar das rãs no charco do ribeiro seco. O gado vai-se silenciando durante todo o pôr do sol, silenciando também os seus chocalhos que dantes davam um plano de fundo à paisagem. Novas espécies de aves vão surgindo, corujas assumo, com um cantar muito mais grave do que as anteriores, que vão pontilhando uma massa que agora é mais estreita espectralmente, mais focada. Caindo a noite os sons que existiam de dia são extintos e agora só se escuta uma panorâmica lindíssima de grilos a diferentes distâncias e direcções, as corujas pontilham esta linha contínua e surgem uns novos insectos com um timbre mais agudo cujo som faz um crescendo e é interrompido abruptamente. Surgem mosquitos e com eles morcegos que ocupam o topo quase inaudível do espectro auditivo.

Esta gravação serviu-me de guia representativo gráfico da partitura. Vários problemas surgiram com que me debati durante algum tempo. Um dos meus interesses era conseguir representar os planos de profundidade na paisagem, coisa que não tem representação no espectrograma. A solução que encontrei foi a utilização de

três planos em papéis de acetato em que, de acordo com a minha escuta, dividia os sons pelos diferentes planos conforme a sua distância (Figura 8). Isto acrescentou características que me agradam na partitura: dependendo de como se faça a distribuição de cores ou formas por músicos, sons que se relacionam estão muitas vezes numa espécie de diálogo em dois planos diferentes, dando azo a acontecerem relações inesperadas para os músicos. Outra característica positiva dos acetatos é darem mais liberdade a uma reinterpretação que não a original à peça, ou seja, não tem que ser uma partitura de leitura linear, as páginas podem ser misturadas e baralhadas, dando possibilidades infinitas de organização e interpretação da mesma peça.



Figura 8 - Acetato da partitura Dolmen Dusk<sup>14</sup>

Escolhi a pintura em acrílico para traçar a partitura porque me interessava o toco mais orgânico da representação, a hipótese de integrar o erro, as possibilidades técnicas relativamente a texturas e o controlo da transparência da tinta.

O original desta partitura tira proveito de uma paleta de cores. Estas cores serviram para representar especialmente timbres, e tentei relacioná-las de forma a que cores intermédias signifiquem timbres intermédios entre as cores. Por exemplo: o vermelho representa um timbre pouco tonal, de ataque muito rápido, tipo impulso. O amarelo é igualmente tipo impulso, mas é tonal. O laranja é um intermédio entre os dois. O azul é tonal de ataque lento, mas pela lógica cromática, o violeta será um pouco mais

---

<sup>14</sup> fotografia da autoria e propriedade de André Pinto

rápido que o azul. O verde já é uma mistura entre os impulsos tonais do amarelo mas repetidos muito rapidamente criando uma linha tonal, representando os grilos.

É uma partitura para número de intérpretes indeterminado e dispositivos sonoros ou instrumentos também indeterminados. A tentativa é a de aproximação estrutural à essência orgânica de um ambiente sonoro natural. Tendo em conta as suas interpretações acho que, fundamentalmente, resulta.

No dia 11 de Dezembro de 2014, na Igreja de São Vicente em Évora deu-se um evento organizado por mim, que inicialmente seria para fazer a primeira apresentação da banda de que faço parte, Älforjs, mas onde também apresentei pela primeira vez a partitura *Dolmen Dusk*. O evento: "Música para rituais urbanos: pesadelos circulares numa selva cerrada". Para interpretar a peça convidei músicos e artistas sonoros que se integram em circuitos de música exploratória. Foram eles: António Caramelo (electrónica/megafones), António Pinto de Sousa (guitarra eléctrica c/ arco), Bernardo Álvares (contrabaixo), Carlos Godinho (percussão e objectos), Carolina Resende (violino), Hugo Miguel Coelho (objectos variados e voz), Raphael Soares (percussão), Vítor Estudante (electrónica e kalimba) e eu (objectos precutidos, saxofone e electrónica) (Figuras 9 e 10). Para uma primeira interpretação tinha interesse em ter uma secção alargada de electrónicas não convencionais uma vez que tinha preferência por instrumentos com menos tradição e menos sujeitos a vícios e maneirismos e também menos controláveis, à partida. Outra razão ainda, por a forma como esses sons são produzidos é completamente díspar dos sons que foram originalmente gravados. Possivelmente o meu subconsciente procurava uma estética próxima à peça *Rainforest* de David Tudor.



Figura 9 - Da esquerda para a direita: Hugo, Carlos, Carolina, António C., Raphael<sup>15</sup>



Figura 10 - Da esquerda para a direita: António P.S., Bernardo, André, Vítor<sup>16</sup>

Esta interpretação da peça foi, na minha opinião, bem sucedida. A cadência da peça é evidente mesmo que mais ou menos livre, pois os músicos tinham alguma liberdade de leitura, respeitando a sua ideia interna de tempo por página de um minuto a um minuto e meio. As transições também são evidentes, embora a transição da noite seja a mais bem sucedida, criando aquele que para mim se torna o momento mais bonito da peça, que é quando se abre um espaço no espectro e tudo converge em sons mais lineares. Cai a noite.

---

<sup>15</sup> fotografia da autoria de Margarida Guerreiro e propriedade de André Pinto

<sup>16</sup> fotografia da autoria de Margarida Guerreiro e propriedade de André Pinto

Mais tarde, já no Canadá, esta partitura foi seleccionada pela Vancouver Pro-Musica para ser interpretada pelo *ensemble* Ethos Collective no Pyatt Hall da Vancouver Symphony Orchestra no dia 25 de Maio de 2015 (Figura 11).

O Ethos Collective é um *ensemble* com interesse por música contemporânea e improvisada, no entanto consiste num grupo de músicos de formação clássica, o que é claramente manifesto na estética/técnica que desenvolvem. O *ensemble* é constituído por Samantha Fu (flauta), Stefan Hintersteinger (violoncelo), Kathryn Emiko Lee (violino), Chris Morano (piano), Katie Rife (percussão) e Timothy Van Cleave (percussão).



Figura 11 - *Dolmen Dusk*. Ethos Collective no Pyatt Hall, VSO<sup>17</sup>

A comparação entre as duas interpretações é curiosa visto que foram interpretadas por *ensembles* extremamente diferentes, tanto a nível instrumental como a nível estético. A interpretação do Ethos Collective tinha como duração máxima 8 minutos, logo, a duração de leitura de cada página foi reduzida para 30 segundos, o que é uma maior aproximação da escala real que, por página, tem 40 segundos.

O primeiro ensaio da partitura pelo Ethos Collective desiludiu-me um pouco. De todas as peças seleccionadas, a minha era a que tinha instruções mais detalhadas que requeriam algum estudo, e o tempo previsto para o primeiro ensaio/estudo por compositor era de 30 minutos, o que se demonstrou insuficiente. No ensaio a interpretação pareceu-me cair em inúmeros lugares comuns e traduções directas e vulgares das formas e das cores, recorrendo a técnicas estendidas da tradição musical

---

<sup>17</sup> fotografia da autoria e propriedade de André Pinto

mais académica. Fiquei receoso de não ter conseguido transmitir as ideias da peça e da interpretação cair na redundância e no vulgar desinteressante.

Por email contactei o *ensemble* e escrevi-lhes algumas sugestões e mais instruções que me pareceram pertinentes. A estreia realmente surpreendeu-me. Claramente a peça tinha sido estudada mais a fundo e ensaiada, e as minhas instruções todas precisamente seguidas. Na interpretação do Ethos Collective o factor improvisação e relacionamento entre intérpretes foi reduzido a um mínimo e a partitura foi praticamente esmiuçada dentro dos possíveis. O resultado estético foi bastante mais satisfatório do que esperava.

Posteriormente, a gravação de Dolmen Dusk na Igreja de São Vicente foi reproduzida como paisagem sonora da exposição de escultura de João Cutileiro "Árvores do conhecimento com alguns frutos" na mesma igreja, agregando duas interpretações da paisagem alentejana.

### 3. ÄLFORJS

Älförjs é uma banda resultado de um feliz acidente. Dois músicos meus amigos, Raphael Soares e Bernardo Álvares, conheceram-se numa workshop de improvisação orientada por Carla Bozulich, no contexto do festival Out.Fest no Barreiro. Apercebendo-se que me tinham como amigo em comum, decidimos formar este trio, Älförjs, composto por mim na electrónica, saxofone e outros objectos, o Bernardo no contrabaixo e por vezes baixo eléctrico e o Raphael na bateria.

O Bernardo e eu tínhamos já alguma história a tocarmos juntos em contextos de improvisação livre desde o início do ensemble de interpretação do *Treatise*, em quarteto com Monsieur Trinité e Yaw Tembe, na Variable Geometry Orchestra de Ernesto Rodrigues, The Free Jazz Company com Monsieur Trinité, Guilherme Carmelo e Paulo Alexandre Jorge, entre outros. Desde uma pequena tournée que fizemos na cidade do Porto no início de 2014 com The Free Jazz Company, que descobrimos que partilhávamos um gosto comum por música 'exótica' de povos remotos como os BaAka. Suponho que Älförjs se apoiou um pouco neste interesse mútuo. O Raphael já conhecia há bastante mais tempo, embora os nossos circuitos não fossem exactamente os mesmos, visto que ele vem de um meio mais 'roqueiro' que o meu. No entanto não era a primeira vez que tocávamos juntos em contexto de

improvisação/*noise*, e no ano anterior já tínhamos começado um esboço de banda com o Pedro Sousa (saxofonista barítono).

Inicialmente, a banda apoiou-se na improvisação livre, de forma a conhecermo-nos melhor e encontrarmos as nossas direcções estéticas. Rapidamente tivemos resultados e ideias que nos interessaram desenvolver. Esteticamente enveredamos por uma exploração da repetição rítmica, do desenvolvimento lento de pequenas ideias, uma procura da hipnose, do transe rítmico sobre uma densa massa textural e visceral.

Älforjs, no meu entendimento é, de alguma forma, uma resposta colectiva ao que Monbiot (2014) nomeia de *ecological boredom*. Do meu ponto de vista, a banda recorre a um estudo, a uma influência de rituais musicais tribais exóticos com que enquanto grupo nos identificamos, mas cujo objectivo não é a de um turismo cultural ou musical, mas uma influência da essência ritual no ambiente. É uma tentativa de emulação dos processos de relacionamento com o ambiente de outras culturas que estarão menos contaminadas pela lógica sufocante da nossa sociedade actual a níveis culturais, políticos, económicos, etc.

A nossa música é, na minha visão, uma exploração de formas de escuta e de uma comunhão ritual com inspiração tanto na Natureza como em rituais de celebração da Natureza aplicados a um contexto urbano contemporâneo. Na minha opinião, apresentamos uma proposta de um *Rewilding of the Ear*<sup>18</sup>. Obviamente, nada disto é uma procura muito consciente ou muito activa, é o que vejo ser um pouco o resultado do que temos feito. A banda não tem um programa estético, filosófico ou político a cumprir, vai-se desenvolvendo fluida e jocosamente.

Älforjs tem desenvolvido uma mitologia própria como suporte da sua produção sonora e ritual. Essa mitologia não é revelada mas encontra-se expressa sonicamente na música produzida.

Em Dezembro de 2014, entrámos em gravações no espaço d'A Bruxa Teatro, em Évora, logo a seguir à nossa primeira performance em concerto no dia 11 na Igreja de São Vicente no evento da Colecção B: "Música para rituais urbanos: pesadelos circulares numa selva cerrada", no seguimento da apresentação da partitura Dolmen Dusk.

---

<sup>18</sup> ver anexo Paper: Towards a Rewilding of the Ear: 4.Listening Anew: Rewilding the Ear

As gravações decorreram durante três dias, nos quais gravámos um LP, que será editado pela editora portuguesa Shhpuma (um ramo da editora Clean Feed), juntamente com a editora italiana Silent Water. O disco chama-se Jengi, em honra ao espírito BaAka da floresta e está dividido em 2 longas faixas: A. Natura Ruidosa, e B. Homem Lobo, de nomes inspirados por peças electroacústicas contemporâneas: De Natura Sonorum de Bernard Parmegiani e Wolfman de Robert Ashley.



Figura 12 - Gravações Älförjs n'A Bruxa Teatro<sup>19</sup>

A mistura dos discos foi feita por mim durante a estadia no Canadá, no *Sonic Research Studio* da SFU, após o Bernardo e o Raphael terem feito a selecção dos melhores *takes*.

Jengi, a partir da Natura Ruidosa tenta desenvolver em crescendo um transe ruidoso e obscuro, mantido principalmente pela secção rítmica (contrabaixo e bateria), que atravessa várias fases, vários estados numa hipnose crescente. A peça Homem Lobo desenvolve este transe a um extremo repetitivo, com uma forte bateria obstinada, o contrabaixo friccionado range gritos e assobios e a electrónica cria uma pesada massa envolvente que ora rosna ora preenche o espaço selvático com texturas animais.

O segundo disco é um EP, ainda sem editora prevista, chamado CR7". Este disco tem outra ambiência, é mais calmo, mais jazzy e mais dubby. Divide-se em A. I Threw This Rock, e B. Before I Left the Moon. As duas faixas neste caso têm gravações de campo como plano de fundo de forma a criar uma sensação de lugar. I

---

<sup>19</sup> fotografia da autoria de Denis Dubrovski e propriedade de André Pinto

Threw This Rock é uma vigorosa música estilo Dub sobre um plano noturno junto ao mar (duas gravações sobrepostas da praia de Porto Covo e de grilos à noite em Fetais). A música desenvolve-se também em crescendo mas um crescendo destrutivo que se transforma numa parede opaca de ruído, terminando subitamente. Before I Left the Moon é uma descompressão, um relaxamento de toda a tensão, mais ou menos horizontal, sobre a gravação do fim de uma tempestade (a gravação da praia da Foz), o chamamento da bonança. Nesta faixa, o contrabaixo repete uma frase com alguma liberdade, acompanhando a bateria lenta e descontraída. Ao fundo da caverna em que se parecem encontrar, ouve-se um saxofone tocado por mim que vai dando livremente fazendo apontamentos.

Passado um ano da formação da banda depois do Out.Fest, fomos convidados a tocar lá, num concerto que foi realmente memorável por ter corrido muito bem e ter funcionado como esperamos que a nossa música funcione, e também por mais próximo do fim ter faltado a luz mas a música não parou, e o concerto continuou acústico durante o tempo que a luz demorou a voltar:

[O Out.Fest] fechou com o misticismo dos Alförjs (diga-se desde já que deram o melhor concerto do festival) e foi sendo decorado com cores, ritmos vários e expressões tão inesperadas quanto aguardadas por toda a gente (...) Quando a Sala de Jantar se preparava para receber o concerto dos Alförjs, ainda era bem audível o entusiasmo gerado pelos Golden Teacher e a cacofonia dos Caveira mesmo ali ao lado. Nada que impedisse o trio lisboeta de se atirar a uma actuação implacável, que abafou todos os ruídos exteriores para hipnotizar os que ali se reuniram para os ouvir. Definir a música dos Alförjs é um desafio tão grande como ouvi-los. Há por aqui tanto de jazz como de metal, como de uma folk muito freak. E talvez seja isso mesmo que eles querem, criar uma massa tão indefinível cujo único objectivo é o de libertar através da música. Seja o que for que nos faz gostar tanto deles, o certo é que os Alförjs são a banda que precisamos de ouvir uma e outra vez. E só pelo bom que foi vê-los, temos mesmo que agradecer ao Barreiro. (Cecílio, 2015)

#### 4. CORE, MANTLE, CRUST

Ao chegar ao Canadá, foi-me dado o estatuto de *visiting research student* na Simon Fraser University, proporcionando-me acesso às instalações e serviços da

universidade. O professor Barry Truax forneceu-me também acesso ao Sonic Research Studio, um estúdio preparado para composição octofônica, especializada através do interface TiMax. Com acesso livre a este estúdio, seria um desperdício não o aproveitar para compor a minha primeira peça octofônica.

Foi-me também dado acesso ao arquivo sonoro da World Soundscape Project, no entanto, normalmente tenho mais interesse em trabalhar com gravações feitas por mim. Por alguma razão não me sinto confortável a trabalhar com gravações com as quais não tenho uma relação presencial, um afecto especial que me liga ao momento de gravação e de certa forma dirige o desenvolvimento da peça. Embora durante a minha vida tenha trabalhado muito a partir de técnicas de *sampling*, julgo que mesmo essa prática de procurar *samples* e recortá-los para os utilizar já cria essa relação afectiva, distanciando o *sample* da sua origem, para não mencionar as relações afectivas que se poderão já ter à partida com a música de onde o *sample* é retirado. Contudo nada disto é preto e branco, e existem excepções.

Passei os primeiros dois meses de 2015 a aprender a trabalhar com o estúdio e com o TiMax. Ao mesmo tempo conhecia a área de Vancouver e Burnaby à procura de sons que me interessassem como matéria para a composição, que planeei que fosse construída apenas a partir de sons recolhidos no Canadá, o que acabou por não acontecer.

Ainda em simultâneo, fui construindo um software em Max6 de síntese granular que me conseguisse espacializar cada grão pelos 8 altifalantes em ordens diferentes, e que ao mesmo tempo tivesse capacidade de ser controlado em tempo real a partir do meu iPad. A esse *patch* chamei de GrãoMestre. Entretanto, o professor Truax apresentou-me à técnica espectral FFT de convolução, que consiste, de modo simples, numa multiplicação das frequências de um som (habitualmente um impulso num espaço) por outro. Habitualmente esta técnica é utilizada para emular a reverberação de um determinado espaço. Contudo, é uma ferramenta que permite uma extrapolação criativa fora da sua função prevista de forma a obter outros sons por desconstrução. Não tardei a acrescentar um *patch* de convolução que trabalhasse em octofonia com o GrãoMestre, que chamei de Cosmic Convolver. Ambos os patches fazem parte de uma aplicação maior que chamei de Microcosmos que contém, para além desses dois módulos, um outro que espacializa e convolve clips de som: Sounder.

Inicialmente quis focar a composição na minha primeira impressão auditiva da cidade. Quis explorar o *hum*. Comecei a compor com sons eléctricos que ia captando. A primeira fonte foi o frigorífico da *kitchenette* do meu apartamento, que era extremamente barulhento, de tal forma que quando trabalhava, se eu estivesse a ver televisão, tinha que levantar o volume.

Desde o início que não estava satisfeito com o caminho que a composição estava a levar. Nunca tinha trabalhado antes com 8 altifalantes e ainda não tinha um método que me organizasse os estágios de composição. Comecei a ficar um pouco receoso e ansioso relativamente ao trabalho, que nem sequer me soava muito bem. Uma noite saí do estúdio frustrado, sem ter conseguido avançar no meu trabalho criativo e perdido relativamente à peça que pretendia compor. Ao lado do estúdio há uma porta que dá para um vão de escadas, que subia para me ir embora. Normalmente tenho o hábito de bater nos corrimões das escadas para ouvir as suas ressonâncias, e esse corrimão revelou-se qualquer coisa de extraordinário. Todo o bloco das escadas ressoava em frequências infra-sónicas que se sentiam no corpo ainda depois de o som audível ter desaparecido. Tirei o gravador Zoom H4n e comecei a gravar uma performance percutida nos corrimões, com microfones de contacto e com os cardióides embutidos do gravador. Um dos sons mais interessantes é resultado da ponta de metal do fio da minha camisola a ressaltar no corrimão em vibração. Estas gravações tornaram-se a base da peça *Core, Mantle, Crust*.

A partir do momento deste incidente, comecei a trabalhar somente em torno das texturas e ritmos das pancadas no corrimão. O método foi-se aperfeiçoando. Comecei por compor a estrutura da peça, organizando os sons a nível temporal e a nível espacial, posicionando-os estáticos mais ou menos onde os imaginava, sem movimento. Depois do esqueleto se mostrar mais ou menos composto, exportei as pistas que necessitavam espacialização para o TiMax e, tracei os seus movimentos no espaço uma a uma, multiplicando cada pista monofónica por uma espacialização em 8 pistas.

Esta peça foi apresentada no *Studio T* da *School of Contemporary Arts* da SFU, em Vancouver, no concerto *Inner and Outer Space* curado por Barry Truax a 16 de Abril de 2015, onde fui o compositor convidado do evento (Figura 13 e 15). A sala de concerto era uma ampla blackbox com um bom sistema de amplificação e altifalantes

a cerca de 3 metros de altura (Figura 14). Ouvi-la nestas condições deixou-me muito satisfeito com o resultado final da peça.

Posted On 01 Apr 2015 in **SCA EVENT, CONCERT**

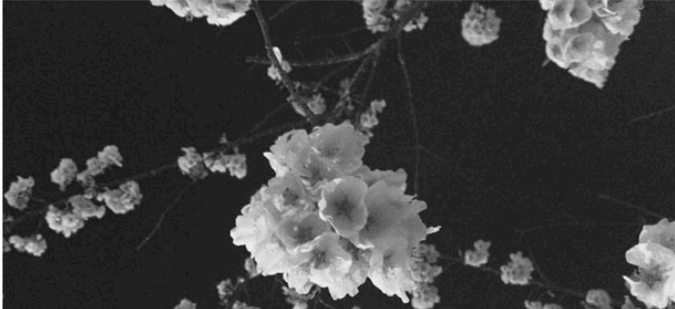
## INNER AND OUTER SPACE

ELECTROACOUSTIC CONCERT

---

16 April 2015, 8:00pm  
Studio T, SFU Goldcorp Centre for the Arts, 149 W. Hastings, Vancouver V6B 1H4  
FREE.

---



Presented by School for the Contemporary Arts

New stereo and 8-channel electroacoustic compositions by SFU students

Featuring works by Nathan Marsh, Theron Meyer, Mike Stewart, Nathan Evans, Yves Candau, Alexandra Spence, Helena Krobath, Cale Plut, and guest composer André Pinto (Portugal)

---

149 West Hastings St, Vancouver, B.C. Canada V6B 1G8 | © Simon Fraser University

Figura 13 - Cartaz Inner and Outer Space<sup>20</sup>



Figura 14 - Yves Candau e Barry Truax em testes de som<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> imagem retirada da página do evento Inner and Outer Space no website da School of Contemporary Arts da Simon Fraser University: <http://www.sfu.ca/sca/events/details/inner-and-outer-space>. Acessado a 30 de Setembro de 2015.

<sup>21</sup> fotografia da autoria e propriedade de André Pinto

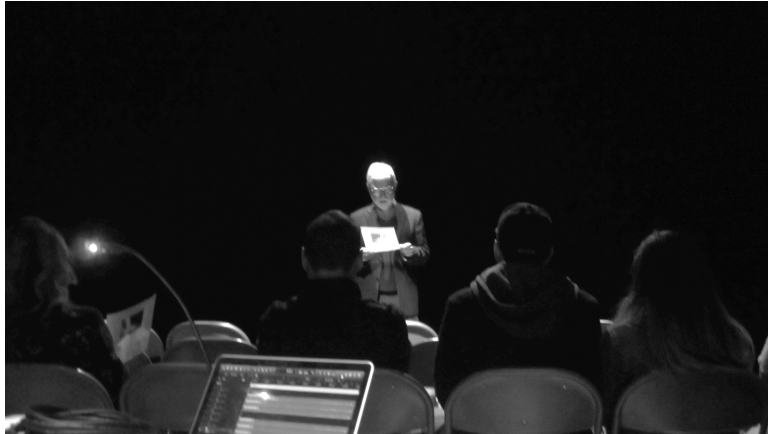


Figura 15 - Barry Truax apresentando o evento<sup>22</sup>

## 5. THE FOREST, THE PEOPLE AND THE SPIRITS

Para além de algum turismo que fiz no meu tempo restante no Canadá (até fim de Junho), o professor Truax desafiou-me a escrever um *paper* (Towards a Rewilding of the Ear, à espera de publicação), que me ocupou bastante tempo nesses meses. No entanto, achei que não devia desperdiçar o tempo restante e compor mais uma peça. Desta vez o foco e temática foi uma das minhas primeiras e mais fortes inspirações musicais para o projecto: os BaAka, sobre os quais também andava a ler o livro *Seize the Dance!* de Michelle Kisliuk (2006). No entanto, nesta peça não existe nenhum conceito pré-definido ou ideia consciente que tenha guiado o processo de composição. Considero que a peça seja de alguma forma uma representação das minhas fantasias e devaneios ocidentalizados e romantizados sobre esse povo e o seu ambiente, a floresta, os rituais, os espíritos: Jengi (o espírito representante da floresta para o povo BaAka).

Nesta composição trabalhei apenas com o meu material e não recorri ao TiMax para a espacialização; relativamente a software utilizei apenas o meu Microcosmos e o Logic Pro. O material de *samplagem* são umas óptimas gravações dos BaAka que existem no YouTube que nunca consegui encontrar em outro suporte (Traditional Music Channel, 2014). Essas gravações foram a minha fonte sonora base.

---

<sup>22</sup> fotografia da autoria e propriedade de André Pinto

Durante a composição da peça, apliquei uma técnica própria que se tornou central à noção de espaço (a floresta) e à tessitura espectral de toda a peça. Utilizei como respostas de impulso para convolução *samples* de cerca de 1 segundo do som ambiente da floresta e também de uma gravação filtrada em passa-alto de fogo a crepitar. Desta forma, a sensação do espaço pode ser enfatizada a níveis irreais.

A peça também contém sons sintetizados de um Korg Monotron, um pequeno sintetizador analógico, processado pela convolução do ambiente da floresta, proporcionando-lhe uma textura orgânica e harmonizada espectralmente com a ambiência florestal envolvente.

Comecei por compor uma peça com duas partes algo distintas, uma espécie de díptico. A primeira parte, a mais ambiental, foi a última a ser composta, devido à sensação de que a peça precisava de qualquer coisa mais que a completasse. Entretanto, o meu tempo no Canadá esgotava-se e ainda estava em últimos arranjos com a peça, que duraram até ao último dia. A finalização da peça foi de alguma forma ditada pela minha viagem de volta, visto que em Portugal não tenho um estúdio com um sistema octofónico para trabalhar.

The Forest, the People and the Spirits e Core, Mantle, Crust foram apresentadas ao vivo em Portugal no dia 18 de Setembro no claustro do Convento de São Bento de Cástris, em Évora, no contexto do simpósio 'III residência cisterciense de S. Bento de Cástris' (Figura 16). Para último lugar deixei a Core, Mantle, Crust, com a ideia que seria um final mais forte mas, para minha surpresa, The Forest, the People and the Spirits teve uma acção transformadora no espaço, muito mais do que a Core, Mantle, Crust. Aliada ao facto de ser composta de sons de exterior e florestais o facto de o convento ser no campo e portanto existir uma correlação entre os sons naturais do sítio com a paleta sonora da peça, que se diluiu no espaço e vice-versa. Tive um momento de grande regozijo quando ouvi um pássaro que foi claramente impelido pela peça a chilrear com ela, melhorando-a, tornando-a mais interessante, e provavelmente só eu sabia que aquele canto não era de minha autoria compositiva. Este acontecimento foi bastante importante para a minha própria validação do trabalho. Não só o meu trabalho de composição tem uma grande componente espacial e de relação com o espaço em que é apresentado, aqui, para além de isso se ter tornado mais claro ainda, foi muito enfatizado por esta relação se demonstrar para lá de física ou geográfica, tornando-se mesmo biológica, ecológica, relacionando-se

intimamente com a vida do espaço. Interessante é compreender que esta relação não resultou de uma mera mímica sonora de um meio ambiente, mas de alguma relação dialéctica mais complexa e desconhecida entre o conteúdo sonoro da peça e o ecossistema do espaço. Possivelmente um feliz acidente que, tal como Dunn (1981), expôs a estrutura integrada que nos envolve:

Mind is a compound phenomenon of interacting parts bounded arbitrarily by what I either wish to or am capable of understanding. In other words, mind consists of organism in and of environment. (Dunn, 1981, p. 5)

O amplo diâmetro do círculo de altifalantes permitiu um jogo de dimensões entre o micro e o macro-fónico, permitindo uma grande imersão na peça. Globalmente, acho que esta apresentação proporcionou a possibilidade de um exercício de escuta profunda.



Figura 16 - Actuação no Convento de São Bento de Cástris<sup>23</sup>

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este projecto, *Music of Chaos and Territory — Towards a Rewilding of the Ear*, é um projecto em desenvolvimento. Ele não é apenas um projecto académico de Mestrado mas o percurso natural da minha vida no que diz respeito à minha exploração própria da escuta, da música, do som e da criação. É-me difícil apresentar

---

<sup>23</sup> fotograma de vídeo da autoria de Patricia Faustino, propriedade de André Pinto

uma conclusão clara deste trabalho, pois mesmo os próprios limites dos trabalhos de criação e de reflexão me são turvos. Até aqui posso afirmar que o caminho tomado foi o que naturalmente se traçou e naturalmente se desbravou à exploração. A cada patamar da criação se aprofundou o pensamento estético e se desenrolaram ideias.

A escuta e a aprendizagem pela escuta envolve um questionamento de como podemos entender a música e como ela pode influenciar a nossa escuta. A música tem a tendência de se restringir a uma sintaxe que se aproxima da de uma linguagem, enquanto a paisagem sonora se mantém um campo aberto que excede a escala humana e é mais aberto a uma livre experienciação. A escuta profunda envolve uma tentativa de redução da experiência semiótica a um nível primário e quase directo, emocional básico, a experiência estética que proporciona a sensação de pertença na experiência directa.

Rewilding of the ear é a atitude aventureira e inatamente experimental de mergulhar na íntegra sónica, na paisagem sonora, para a explorar a ela e a nós próprios dentro dela. É o re-engajamento com o ambiente pela escuta, a imersão no ambiente em direcção a uma ecologia, a um equilíbrio do ser humano na Natureza. Rewilding of the ear é uma postura política, uma atitude ecológica tornada estética, expressada através do som e experienciada em som: uma renaturalização da nossa experiência de escuta que estimula e é estimulada por uma atitude ambientalista positiva. Foi a partir destas ideias que o meu projecto se desenrolou e se modelou e foram estas as ideias exploradas aquando a produção das peças.

Este projecto artístico demonstrou-se uma exploração bastante pessoal da minha relação com a escuta do ambiente e do meu desenvolvimento de uma escuta profunda própria. Tendo em conta a natureza da investigação, a obliteração de uma postura ego-centrada seria praticamente impossível, visto que a escuta é uma faculdade subjectiva e a escuta profunda uma actividade bastante introspectiva, embora reflexivamente extrospectiva também. Compreendo que uma investigação neste campo e desta natureza não se deve limitar a uma escrutinação intelectual sobre a relação do ser humano com a escuta do meio ambiente e o seu lugar e consciência nele, pois, visto que o que é aqui trabalhado é uma abordagem fundamentalmente experimental e exploratória focada na percepção e na experiência directa com o meio ambiente, a empatia e experienciação do mesmo são fundamentais tanto para uma investigação de carácter mais teórico (como identificável no *paper* em anexo Towards

a *Rewilding of the Ear*) como para uma exploração extensa da estética envolvida na escuta através da criação de contextos musicais.

Human consciousness of nature is itself an event in nature which contributes to its transformation. (Dunn, 1981, p. 8)

A pertinência deste trabalho criativo associado à dissertação teórica está, através de processos semióticos menos dialéticos e mais estéticos, no potenciamento de uma postura exploratória, experimental e abertamente experiencial à escuta, convidando assim ao desenvolvimento de uma escuta profunda, livre de modelos ou constrictões de escuta pré-estabelecidos. Não existe apenas uma forma de escutar o mundo, logo não existe apenas uma forma de nos relacionarmos com ele expressivamente, mas são essas contribuições expressivas que nos tornam activamente comprometidos em organizar uma visão (ou escuta) diferente do mundo em resposta às necessidades do nosso tempo. Parafraseando Prévost (Pinto A. , 2011), esta expressão experimentativa e explorativa funciona como uma analogia da forma como nos relacionamos com o mundo e como o entendemos, portanto são também estas as ferramentas que temos à nossa disposição para activamente influenciarmos o nosso ambiente de forma a torná-lo mais positivo. No meu entender, na escuta e na música, o primeiro passo para este ambientalismo positivo é o de um *rewilding of the ear*. É nesse sentido que este trabalho é desenvolvido e é esse o foco para a sua continuação: a retoma de uma consciência holística no que diz respeito à nossa relação com a Natureza, aqui explorada pela prática da escuta e criação de nova escuta. Como soarà a música do mundo ocidental quando/se este for ecologicamente preocupado e consciente? Ou...

Of what shall humanity consist when all that is left to hear are the sounds of our isolation? (Dunn, 1981, p. 11)

Este projecto não existe em isolamento e traça-se na descendência e muito deve ao espantoso trabalho de investigadores das áreas que abrangem um pensamento ecológico do som, como Barry Truax, Hildegard Westerkamp, R. Murray Schafer, Bernie Krause, Eddie Prévost, Pauline Oliveros, David Dunn, Alvin Lucier, John Cage, David Monacchi, Matthew Burtner, John Luther Adams, Steven Feld, Claude Schryer, entre muitos outros, sendo que, são estes os que considero mais importantes para esta investigação.

Aqui é apresentado o projecto como inacabado pelo simples facto de que não lhe existe um término. Existe sim uma constante exploração, um desbravamento de novos territórios da percepção sonora e dessa influência em processos criativos. Bastantes trabalhos e ideias não chegaram a ser realizados por diferentes razões: questões logísticas, financeiras ou de tempo. Ainda existem muitas ideias por desenvolver que com certeza me levarão para outras ideias e outros trabalhos, o processo é infinito.



Figura 17 - André Pinto e Hildegard Westerkamp<sup>24</sup>



Figura 18 - André Pinto e Barry Truax<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> fotografia da autoria de Vincent Andrisani e propriedade de André Pinto

<sup>25</sup> fotografia da autoria Christine Coulter e propriedade de André Pinto

## BIBLIOGRAFIA

- Adams, J. L. (2009). *The Place Where You Go to Listen: In Search of an Ecology of Music*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Adorno, T. W. (1970). *Aesthetic Theory*. London, New York: Continuum, 2002.
- Bailey, D. (1993). *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. UK: Da Capo Press.
- Burtner, M. (2011). *EcoSono: Adventures in interactive ecoacoustics in the world*. *Organised Sound* 16(3) , 234-244.
- Cage, J. (1996). *John Cage's Asian-Derived Rhetoric and the Historical Reference of Black Mountain College*. In D. W. Patterson, *John Cage's Asian-Derived Rhetoric and the Historical Reference of Black Mountain College*. New York: PhD Thesis, Columbia University.
- Cage, J. (1961). *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Chung, T. C. (2001). *The Music of the Earth*. In M. Ulvaeus, & D. Rothenberg, *The Book of Music and Nature* (pp. 69-73). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Deleuze, G. (2003). *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. New York: Routledge.
- Dunn, D. (1981). *An Exporistory Journal of Extractions from Wilderness: notes toward an environmental language* .
- Dunn, D. (1997). *Nature, Sound Art and the Sacred*. Consultado em 2014: <http://davidddunn.com/~david/writings/terrnova.pdf>
- Feld, S. (June de 1994). *From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest*. *The Soundscape Newsletter*, Number 8 , 4-6.
- Gilmurray, J. (s.d.). *ECOACOUSTICS: Ecology and Environmentalism in Contemporary Music and Sound Art*. Consultado em 12 de Agosto de 2015: [http://www.academia.edu/2701185/ECOACOUSTICS\\_Ecology\\_and\\_Environmentalism\\_in\\_Contemporary\\_Music\\_and\\_Sound\\_Art](http://www.academia.edu/2701185/ECOACOUSTICS_Ecology_and_Environmentalism_in_Contemporary_Music_and_Sound_Art)
- Grosz, E. A. (2008). *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the framing of the earth*. New York: Columbia University Press.
- Hamilton, A. (2007). *Aesthetics & Music*. London: Continuum.
- Hendy, D. (2013). *Noise*. London: Profile Books.
- Hendy, D. (2013). *Noise: A Human History of Sound & Listening*. London: Profile Books.

- Kisliuk, M. R. (2006). *Seize the Dance!: BaAka Musical Life and the Ethnography of Performance*. Oxford University Press.
- Monbiot, G. (2014). *Feral*. London: Penguin Books.
- Oliveros, P. (2005). *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. New York: Deep Listening Publications.
- Oliveros, P. (2012). Foreword. In M. Buzzarté, & T. Bickley, *Anthology of Essays on Deep Listening* (pp. i-iii). Kingston, NY: Deep Listening Publications.
- Prévost, E. (Artista). (2011). *entrevista prevost.mp3*. London, UK.
- Pinto, A. G. (January de 2015). e-mail to Giorgio Magnanensi. Vancouver.
- Pinto, A. G. (2012). *The Territory from Chaos to Noise*. London.
- Pinto, A. G. (2015). *Towards a Rewilding of the Ear*.
- Prévost, E. (2011). *The First Concert: an adaptive appraisal of meta music*. Harlow, Essex, U.K.: Copula.
- Schryer, C. (2001). The Sharawadji Effect. In D. Rothenberg, & M. Ulvaeus, *The Book of Music and Nature* (pp. 123-129). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Stocker, M. (2013). *Hear Where We Are*. New York: Springer.
- Stocker, M. (2013). *Hear Where We Are: Sound, Ecology, and Sense of Place*. New York: Springer.
- Traditional Music Channel. (1 de March de 2014). African Bayaka Pygmies Music Part 1. Consultado em 13 de Setembro de 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=vAr7hDEWFgQ>
- Truax, B. (2001). *Acoustic Communication* (2nd ed.). Westport: Ablex Publishing.
- Truax, B. (1978). *Handbook for Acoustic Ecology*. Consultado em 18 de Junho de 2014, de <http://www.sfu.ca/sonic-studio/handbook/>
- Truax, B. (2007). *Sound in Context: Acoustic Communication and Soundscape Research*. Simon Fraser University .
- Truax, B. (2008). *Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic Music as Soundscape*. Organised Sound .
- Westerkamp, H. (2002). *Linking Soundscape Composition and Acoustic Ecology*. Consultado em 8 de Maio de 2015: <http://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/linking.html>
- Westerkamp, H. (1988). *Listening and Soundmaking: A Study of Music-as-Environment*. Vancouver: Simon Fraser University.

Westerkamp, H. (19-26 de November de 1999). Soundscape Composition: Linking Inner and Outer Worlds. Consultado em 22 de Junho de 2014: <http://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/soundscapecomp.html>

Westerkamp, H. (2-4 de November de 2006). Soundwalking as Ecological Practice . Consultado em 8 de Agosto de 2015: <http://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/soundasecology2.html>

Westerkamp, H. (2001). Speaking from Inside the Soundscape. In D. Rothenberg, & M. Ulvaeus, *The Book of Music and Nature* (pp. 143-152). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

## ÍNDICE DE FIGURAS

Todas as fotografias são de minha propriedade exceptuando a Figura 13, retirada da página do evento Inner and Outer Space no website da School of Contemporary Arts da Simon Fraser University (<http://www.sfu.ca/sca/events/details/inner-and-outer-space>), acessada a 30 de Setembro de 2015.

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Figura 1 - Anta Grande da Comenda da Igreja .....</b>                              | <b>13</b> |
| <b>Figura 2 - Anta Grande do Zambujeiro .....</b>                                     | <b>14</b> |
| <b>Figura 3 - Ponte nas imediações da Anta .....</b>                                  | <b>14</b> |
| <b>Figura 4 - Cerca adjacente à ponte .....</b>                                       | <b>14</b> |
| <b>Figura 5 - Experiência dentro da gruta do Escoural .....</b>                       | <b>16</b> |
| <b>Figura 6 - Corredor da gruta do Escoural .....</b>                                 | <b>17</b> |
| <b>Figura 7 - Gravando a tempestade junto à Praia da Foz .....</b>                    | <b>18</b> |
| <b>Figura 8 - Acetato da partitura Dolmen Dusk .....</b>                              | <b>23</b> |
| <b>Figura 9 - Da esq. p/ a dir.: Hugo, Carlos, Carolina, António C., Raphael.....</b> | <b>25</b> |
| <b>Figura 10 - Da esq. p/ dir.: António P.S., Bernardo, André, Vítor.....</b>         | <b>25</b> |
| <b>Figura 11 - <i>Dolmen Dusk</i>. Ethos Collective no Pyatt Hall, VSO .....</b>      | <b>26</b> |
| <b>Figura 12 - Gravações Älförjs n'A Bruxa Teatro .....</b>                           | <b>29</b> |
| <b>Figura 13 - Cartaz Inner and Outer Space .....</b>                                 | <b>33</b> |
| <b>Figura 14 - Yves Candau e Barry Truax em testes de som .....</b>                   | <b>33</b> |
| <b>Figura 15 - Barry Truax apresentando o evento.....</b>                             | <b>34</b> |
| <b>Figura 16 - Actuação no Convento de São Bento de Cástris.....</b>                  | <b>36</b> |
| <b>Figura 17 - André Pinto e Hildegard Westerkamp .....</b>                           | <b>39</b> |
| <b>Figura 18 - André Pinto e Barry Truax .....</b>                                    | <b>39</b> |

# ANEXOS

## **1. PAPER: TOWARDS A REWILDING OF THE EAR**

## **2. DVD**

*1. FONOGRAFIA (FOUND COMPOSITIONS)*

*2. DOLMEN DUSK*

*3. ÄLFORJS*

*4. CORE, MANTLE, CRUST*

*5. THE FOREST, THE PEOPLE AND THE SPIRITS*