

**PAISAGENS
SONORAS EM
EXPANSÃO**
NOVAS
SONORIDADES /
NOVAS ESCUTAS

VANDA DE SÁ

RODRIGO TEODORO DE PAULA

ANTÓNIA FIALHO CONDE

(COORDENADORES)

MARGEM DA PALAVRA



MARGEM DA PALAVRA

SELO DA EDITORA URUTAU

rua dr. manuel pacheco nobre, 128, 5 esquerdo

2830-080

barreiro (setúbal)

portugal

rua do cajú, 478

jardim das cerejeiras, 06724-015

cotia-sp

brasil

Tel. [55 11] 94859 2426

[351] 928053619

contato@margemdapalavra.com.br

www.margemdapalavra.com.br

edição | Debora Ribeiro Rendelli e Wladimir Vaz

coordenação editorial | Tiago Fabris Rendelli

paginação e capa | Wladimir Vaz

editores | Vanda de Sá, Rodrigo Teodoro de Paula e Antónia Fialho Conde

isbn | 978-65-5900-610-6

© aa.vv 2023.

“Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto UIDB/00693/2020”

“This work is funded by national funds through the Foundation for Science and Technology, under the project UIDB/00693/2020 “



PAISAGENS SONORAS EM EXPANSÃO NOVAS SONORIDADES / NOVAS ESCUTAS

COORDENADORES

VANDA DE SÁ,
RODRIGO TEODORO DE PAULA &
ANTÓNIA FIALHO CONDE

MARGEM DA PALAVRA

2023

SUMÁRIO

[9] **INTRODUÇÃO**

CAPÍTULO I - *Espaços Urbanos | Espaços Acústicos*

[27] **Luís Cláudio Ribeiro**

A experiência do lugar

[43] **Ana Maria Moya Pellitero**

Interrumores: A Lisbon's multicultural sound cartography

[71] **Frederico Pessoa**

Por uma microgeografia sonora. Bordas e centros em vibração

[95] **Ana Ester de Matos Silva / Raimundo Nonato Lima dos Santos**

Entre melodias e ritmos: sonoridades urbanas da cidade de Picos-PI, nas décadas de 1980 e 1990

[123] **Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior**

Sonoridade apocalíptica: a emergência de uma nova paisagem sonora a partir da banda Conspiração Apocalipse (Cajazeiras, Paraíba - BR)

CAPÍTULO II - *Antigas Sonoridades*

[155] **Tess Knighton**

The Soundscape of Death and Musical Experience in Barcelona

[227] **Clara Bejarano-Pellicer**

El impacto del comercio atlántico en el paisaje sonoro de Sevilla en la Edad Moderna

[255] **Antónia Fialho Conde**
Marcas da devoção na paisagem sonora histórica:
da *boa morte* à salvação das almas

[291] **Rodrigo Teodoro de Paula**
Antigos e novos modelos para se cantar a morte:
estabelecimento e difusão dos protocolos destinados
ao ritual fúnebre português a partir de manuais
litúrgico-musicais impressos (séculos XVII e XVIII)

CAPÍTULO III - *Ouvir o Século XIX*

[347] **Vanda de Sá**
A paisagem sonora das corridas de touros no século XIX:
o caso de Évora

[393] **Filipe Mesquita de Oliveira**
Os hinos e a música comemorativa no contexto
das celebrações do 1º de Dezembro em Évora
na segunda metade de oitocentos

[415] **Alex Rodriguez Suarez**
Warfare and bell ringing: The mid-nineteenth-century
confessional conflict in Mount Lebanon

CAPÍTULO IV - *Instrumentos em perspectiva*

[441] **João Vaz**
O verso de órgão em Portugal (1620-1870):
do canto de órgão à ópera

[469] **Hugo Porto / João Mateus**
Contributo para o estudo do baixão em Portugal: contextos,
protagonistas e repertório

CAPÍTULO V - *Criatividade Sonora*

[539] **Ana Telles**
Paisagem sonora e história recente na obra
A Casa do Cravo, de Carlos Marecos. Análise e interpretação

- [589] **Juliana Wady**
Paisagens sonoras e tópicos musicais:
um estudo a partir das *Cirandas* de Heitor Villa-Lobos
- [627] **João Ricardo**
Pequenos compositores no museu:
composições por crianças a partir dos jogos PASEV
para o Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo.
- [657] **NOTAS BIOGRÁFICAS**

15



Paisagem sonora e história recente na obra *A Casa do Cravo*, de Carlos Marecos. Análise e interpretação

ANA TELLES

CESEM | IN2PAST - Pólo de Évora | Universidade de Évora
atelles@uevora.pt

Introdução

A noção de *soundscape*, ou paisagem sonora, emergiu há cerca de 60 anos na Simon Fraser University, em Vancouver (Canadá), através da iniciativa e dos trabalhos de R. Murray Schafer (SHAFER 1974; 1977; 1978; 1992; 2017), concretamente no âmbito do projecto World Soundscape Project (WSP). Numa sociedade plenamente industrializada, onde os habitantes das grandes cidades eram cada vez mais afectados por diversas formas de poluição sonora e sujeitos a música utilitária constantemente difundida em locais públicos (SHAFER, 1974; TRUAX, 1977; WESTERKAMP, 1990), a reinvenção da escuta (começando pela dos sons e vozes da Natureza, a que se chamou ecologia acústica – *acoustic ecology* –, e terminan-

do na programação deliberada dos sons presentes em determinado ambiente – *sound design*) tornou-se uma prioridade, abrindo caminho a todo um campo de estudos e invenção (GARILLI, 2019).

Considerando que o ser humano está sempre envolto em som, a noção de paisagem sonora permite desde sons imaginários, concebidos no íntimo do observador, até aos mais distantes sons da natureza. Consequentemente, a manipulação artística e o estudo da paisagem sonora tocam qualquer aspecto da natureza e da actividade humana, extravasando (mas não excluindo) a criação e a análise musicais. De facto, tanto uma como o outro passam a socorrer-se de gravações de sons de fontes naturais ou culturais, realizadas com recurso a recentes tecnologias, razão pela qual a utilização de uma componente electrónica em obras musicais relacionadas com o conceito de paisagem sonora se torna frequente; a este respeito, são particularmente elucidativos os estudos de Barry Truax (TRUAX, 1977; 1992; 1996a; 1996b; 2002; 2008; 2011; 2012a; 2012b; 2012c). O autor defende, inclusivamente, que o estudo da paisagem sonora deveria constituir uma preocupação urgente para cada músico, particularmente no âmbito dos estudos de música contemporânea:

“Since the study of contemporary music already expands our notions of sound repertoire, syntax and semantics, soundscape studies is an appropriate part of the contemporary music curriculum, as well as being an urgent concern of any musician.” (TRUAX, 1977, 5)

Truax (1998) nota ainda que a abordagem da paisagem sonora é sempre subjectiva, colocando o ouvinte no centro do

processo de escuta que, segundo ele, “is largely qualitative and depends on perceptual distinctions” (TRUAX, 1998).

Bianchi e Manzo (2016) resumem que qualquer paisagem sonora, independentemente da sua forma e abordagem, deve ser “an acoustic representation of a real place. Whatever the processing or editing of a recorded sound, to qualify as a soundscape it had to embody the identity of the place that it represented” (BIANCHI e MANZO, 2016, vii).

A obra *A Casa do Cravo*, para piano e electrónica (2019), de Carlos Marecos, constitui um interessante caso de estudo nesta matéria, congregando as dimensões de investigação e documentação de elementos de paisagem sonora histórica e actual com a composição musical electroacústica, permitindo criar uma representação acústica subjectiva de um local particular, evocativa das vivências de um povo num momento de viragem da sua própria história colectiva.

***A Casa do Cravo* – Contexto**

A obra *A Casa do cravo*, para piano e electrónica¹, de Carlos Marecos, foi escrita em 2019, sob encomenda do Festival DME – Dias de Música Electroacústica, e estreada no espaço Lisboa Incomum a 17 de Novembro do mesmo ano². A encomenda foi levada a cabo no âmbito do projecto Erasmus+ “A Paisagem Sonora em que Vivemos”, dedicado à paisagem sonora, à ecologia acústica e à música electroacústica, congregando parceiros de países como Portugal, França, Itália,

¹ Este texto não segue o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 1990.

² <http://www.projecto-dme.org/2019/08/culture-and-sustainability-symposium.html> (consultado em 19/12/2022).

Grécia, Espanha, Argentina e Canadá³; tinha por premissa de base a utilização de gravações de paisagens sonoras efectuadas previamente pelos parceiros do projecto, bem como outros elementos à escolha do compositor.

De acordo com Carlos Marecos:

“Esta é uma peça que se inspira na paisagem alentejana, no vazio, no silêncio, nos sinos que interrompem o silêncio. Por outro lado, surgem as memórias do 25 de Abril de 1974. No entanto, esta não é uma peça sobre o “verão quente”, mas sim sobre as terras e as paisagens alentejanas, uma região que viveu intensamente esse período. [...] A peça remete ainda, de forma subtil, para um episódio em 1979, onde na mesma terra da casa do cravo, dois habitantes foram mortos num conflito na altura da restituição de terras no Alentejo, no final do período da reforma agrária.” (MARECOS, 2020)

Como já foi referido, vários elementos de paisagem sonora, seja ela histórica ou actual, coexistem e dialogam na obra. De facto, tanto na sua dimensão instrumental como na electroacústica, *A Casa do cravo* utiliza materiais sonoros heteróclitos, embora simbolicamente relacionados. Através da recolha de elementos sonoros e processuais relativos à componente electrónica, bem como da análise auditiva da gravação de referência existente até à data de elaboração deste trabalho e da análise musical da partitura, procurar-se-á evidenciar como os diferentes elementos de paisagem sonora enformam a obra e se relacionam entre si, por forma a produzir uma representação simbólica coerente da identidade e da história recente de um dado território.

³ <https://www.dgartes.gov.pt/pt/festival/468> (consultado em 19/12/2022).

Antes de mais, importa apresentar sucintamente Carlos Marecos. Nascido em Lisboa em 1963, estudou na Academia de Amadores de Música, antes de obter a Licenciatura em Composição na Escola Superior de Música de Lisboa, em 1999; aí, teve a ocasião de estudar com Eurico Carrapatoso, António Pinho Vargas e Christopher Bochmann, entre outros. Doutorou-se pela Universidade de Aveiro em 2011, sob a orientação científica de João Pedro Oliveira e Christopher Bochmann, tendo obtido o Prémio Lopes Graça de Composição em 1999 e em 2000. Várias das suas obras têm resultado de encomendas de instituições como a Culturgest, o Serviço Acarte da Fundação Calouste Gulbenkian, a Expo 98 de Lisboa, o MPMP - Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa e o Festival DME - Dias de Música Electroacústica, entre muitas outras. A sua música tem sido amplamente estudada e difundida em Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Itália, Dinamarca, Brasil, Colômbia e EUA. Carlos Marecos colabora regularmente em projectos de teatro e de dança contemporânea e é docente da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML), onde coordena o ramo de Composição e a Licenciatura em Tecnologias da Música⁴.

⁴<https://www.esml.ipl.pt/index.php/home/pessoas/corpo-docente/composicao/104-carlos-marecos>; <https://carlosmarecos.wixsite.com/cmmc/biografia> (consultados em 20/12/2022).



Figura 1. Carlos Marecos, Dez. 2013. Crédito: Carlos Marecos

Para contextualizar a obra em apreço no âmbito da produção musical do autor, importa referir que, entre as 103 obras para diferentes formações escritas por Carlos Marecos e elencadas na sua página da internet⁵ (cf. Tabela 1), se contam apenas nove *opus* especificamente dedicados ao piano, com ou sem electrónica: *à janela, de uma casa antiga*, para piano e electrónica (2020); *A Casa do Cravo*, para piano e electrónica (2019); *Terras por de trás dos montes*, para piano solo ou piano e electrónica (2011), *3 miniaturas para piano solo* (2009), *Três prelúdios sobre o mar*, também para piano solo (1997) e *3 contra dois e contra todos* (1995); o piano encontra-se ainda a solo na

⁵ <https://carlosmarecos.wixsite.com/cmmc/obras> (consultado em 20/12/2022).

terceira peça do tríptico *Ao abrigo do Sobreiro* (2021), intitulada *E corre um silêncio pela erva fora*, numa peça didáctica, *Pequeno prelúdio* (2014) e no *...quase tango*, para instrumento de tecla solo (piano, cravo ou acordeão; 2007). De resto, o piano figura em duas obras para piano a quatro mãos, uma delas com soprano, respectivamente *Música para 4 mãos* (2017-18) e *diz à terra que não coma as tranças ao meu cabelo* (2020); três obras para soprano e piano: *Nervos d'oiro* (2006), *Canções Populares Portuguesas* (1999) e *Três prelúdios e três canções sobre o mar* (1997); três obras para violoncelo e piano: *O aprendiz de novos sons* (2021), *O Carro de Jorge Peixinho* (2021) e *8 miniaturas para violoncelo e piano* (1998); uma obra para violino e piano, *Ma Peccavi* (1994, revista em 2006); e ainda em 20 obras para diversos ensembles, das mais variadas formações e tipologias.

TABELA 1. *Carlos Marecos: Obras para piano.* Elaboração da autora.

OBRAS PARA PIANO⁶

| Nº de obra | Título | Formação | Data de composição |
|------------|---|---------------------|--------------------|
| 101 | <i>E corre um silêncio pela erva fora</i> (<i>Ao abrigo do Sobreiro</i> , nº 3) | piano solo | 2021 |
| 97 | <i>à janela, de uma casa antiga</i> | piano e electrónica | 2020 |
| 95 | <i>A Casa do Cravo</i> | piano e electrónica | 2019 |
| 85 | <i>Pequeno prelúdio</i> (obra didáctica) | piano solo | 2014 |

⁶ De acordo com a informação constante em <https://carlosmarecos.wixsite.com/mcmc/obras>, acedido a 06/11/2021.

| | | | |
|----|--------------------------------------|--|------|
| 78 | <i>Terras por de trás dos montes</i> | piano solo ou piano e electrónica | 2011 |
| 72 | <i>3 miniaturas para piano solo</i> | piano solo | 2009 |
| 69 | <i>...quase tango</i> | instrumento de tecla solo (piano, cravo ou acordeão) | 2007 |
| 26 | <i>Três prelúdios sobre o mar</i> | piano solo | 1997 |
| 12 | <i>3 contra dois e contra todos</i> | piano solo | 1995 |

OBRAS COM PIANO⁷

| Nº de obra | Título | Formação | Data de composição |
|-------------------|--|--------------------------|---------------------------|
| 102 | <i>O aprendiz de novos sons</i> | violoncelo e piano | 2021 |
| 100 | <i>O Carro de Jorge Peixinho</i> | violoncelo e piano | 2021 |
| 38 | <i>8 miniaturas para violoncelo e piano</i> | violoncelo e piano | 1998 |
| 2 | <i>Ma Peccavi</i> | violino e piano | 1994; ver. 2006 |
| 93 | <i>Música para 4 mãos</i> | piano a 4 mãos | 2017-18 |
| 96 | <i>diz à terra que não coma as tranças ao meu cabelo</i> | piano a 4 mãos e soprano | 2020 |

⁷ De acordo com a informação constante em <https://carlosmarecos.wixsite.com/cmmc/obras>, acessado a 06/11/2021.

| | | | |
|-----|--|--|------|
| 65 | <i>Nervos d'oiro</i> | soprano e piano | 2006 |
| 40 | <i>Canções Populares Portuguesas</i> | soprano e piano | 1999 |
| 26 | <i>Três prelúdios e três canções sobre o mar</i> | soprano e piano | 1997 |
| 103 | <i>um sol mais sol do que o sol</i> | mezzo-soprano, ensemble e electrónica flauta, clarinete baixo, percussão, harpa, piano, violino, viola, violoncelo | 2021 |
| 92 | <i>7 instantes</i> | flauta, flauta doce e piano | 2016 |
| 87 | <i>Recomeça</i> | soprano, barítono, flauta, saxofone soprano, trompete, piano e ensemble de saxofones (fora de palco) | 2015 |
| 86 | <i>Adeus - tropo VI</i> | coro misto (S, A, T, B), piano e acordeão | 2015 |
| 83 | <i>Tu és o céu preto que me encaminha</i> | voz, clarinete, violoncelo e piano | 2013 |
| 82 | <i>5 fados da Severa</i> | voz, piano e guitarra portuguesa | 2013 |

| | | | |
|----|---|---|-----------|
| 74 | <i>Dor e Amor</i> | flauta, clarinete, percussão, harpa, piano, meio-soprano, violino, viola e violoncelo | 2009 |
| 71 | <i>um sino contra o tempo</i> | flauta (também piccolo e flauta baixo), clarinete (também clarinete baixo), percussão (1) e piano | 2008 |
| 63 | <i>Eis Bocage, ao vento</i> | coro misto e Piano | 2005 |
| 61 | <i>O Fim - Ópera Íntima</i> | soprano, actor, 3 recitantes e formação de câmara (clarinete, trompa, piano, violino, violoncelo e contrabaixo) | 2003-2004 |
| 53 | <i>Paródia às modinhas luso-brasileiras</i> | soprano, clarinete e piano | 2001 |
| 47 | <i>Algum Antigo Maio</i> | 3 pequenas orquestras de cordas, quarteto de madeiras, trio de metais, percussão (1), piano, coro misto, coro feminino, coro masculino, coro de crianças, soprano solista e mezzo solista | 2001 |

| | | | |
|----|--|---|------|
| 39 | <i>Canção de embalar (José Afonso)</i> | soprano e meio soprano (com ou sem piano) também para clarinete, violino e piano | 1999 |
| 37 | <i>Alma c</i> | flauta, clarinete, violino, violoncelo, piano e grupos instrumentais (vibrafone e trombone, trompa e harpa, viola e fagote e bass drum) | 1998 |
| 36 | <i>A Preguiça</i> | soprano, violoncelo, piano e percussão | 1998 |
| 25 | <i>Visões (música para teatro)</i> | soprano, violoncelo, piano, percussão e instrumentos de plástico | 1997 |
| 18 | <i>Uma mão cheia de nada</i> | soprano, saxofone, violoncelo, percussões, piano, cravo, instrumentos de plástico e electrónica | 1995 |
| 16 | <i>Alma b</i> | flauta, clarinete, violino, violoncelo e piano | 1995 |
| 13 | <i>Alma 1</i> | 2 sopranos, flauta, guitarra, piano e contra-baixo | 1995 |

Como se pode verificar do que acima ficou exposto, as obras para ou com piano são minoritárias na produção musical total do autor; dentro desse subconjunto de obras, a formação piano solo ocupa um papel de destaque (cf. Tabela 1 e gráfico constante da Figura 2).

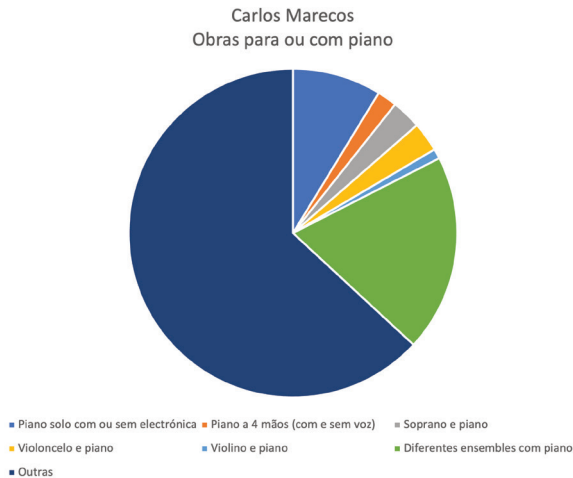


Figura 2. Carlos Marecos: Obras para ou com piano. Elaboração da autora.

A Casa do Cravo: gênese e fontes de inspiração

Antes de detalhar os elementos de paisagem sonora que enformam *A Casa do cravo*, para piano e electrónica, cumpre tecer algumas considerações sobre o título e a fonte de inspiração a que ele alude. A casa do cravo é uma pequena habitação localizada em Santiago do Escoural, freguesia rural do município de Montemor-o-Novo, na região do Alentejo (cf. Fig. 3). Até aos anos de 2013-2015, era habitada pela D. Florinda Concórdia, arrendatária que, a julgar pelo relato dos vizinhos, terá pintado o cravo vermelho que dá

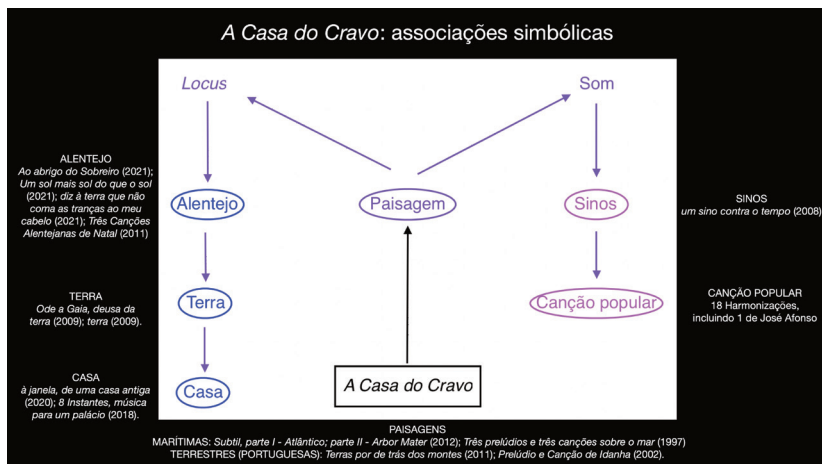
nome à casa no próprio dia 25 de Abril de 1974 (MARECOS, 14/11/2021). Como é sabido, a distribuição aos militares revolucionários de idênticas flores por Celeste Caeiro, entre o Rossio e o Largo do Carmo, em Lisboa, e o facto de estes últimos os terem colocado nos canos das suas espingardas tornaram-se o símbolo da revolução de Abril (Os cravos vermelhos, símbolos de Abril, 2014; MISCIAGNA, 2021) a que, com o entusiasmo do momento, a D. Florinda Concórdia, em Santiago do Escoural, não terá ficado indiferente.



Figura 3. A Casa do Cravo. Santiago do Escoural, 2019.
Crédito: Carlos Marecos

Do ponto de vista das associações simbólicas, *A Casa do Cravo* convoca temáticas caras ao compositor, que são exploradas em várias outras das suas obras. A noção de paisagem assume um papel de destaque, concretizando-se, do ponto de vista espacial, na relação com o Alentejo, com a terra e com

a casa; do ponto de vista sonoro, é associada aos sinos e à canção popular. Nenhuma dessas associações simbólicas é exclusiva desta peça, no âmbito da produção musical do autor (cf. Diagrama 1).



De facto, outras obras do mesmo compositor enfocam, de modo genérico, diferentes paisagens, marítimas, como em *Subtil, parte I - Atlântico; parte II - Arbor Mater*, para 2 sopranos e electrónica (2012), e *Três prelúdios e três canções sobre o mar*, para soprano e piano (1997), ou terrestres (e especificamente portuguesas), como em *Terras por de trás dos montes*, para piano solo ou piano e electrónica (2011) e *Prelúdio e Canção de Idanha*, para soprano e quarteto de cordas (2002).

A associação a aspectos e símbolos característicos do Alentejo é recorrente; pensemos nos icónicos sobreiros, que Marecos evoca em *Ao abrigo do Sobreiro*, para flauta, clarinete

e piano, de 2021, ou na muito mais antiga obra *Sobreiros*, para ensemble incluindo piano, escrita em 1994 por encomenda do Forum Dança, para uma coreografia de Madalena Victorino. *Um sol mais sol do que o sol*, escrita para o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa em 2021, baseia-se em textos de Alberto Caeiro; na publicação do Facebook de 8 de Novembro de 2021, que o autor consagrou à estreia da obra em questão, é significativo que a primeira imagem seleccionada corresponda a uma paisagem alentejana, em que se vêem sobreiros ou azinheiras à direita de um sol abrasador que, na memória colectiva, caracteriza as terras dessa região, particularmente no verão (MARECOS, 08/11/2021). De modo mais indirecto, podemos associar o título da obra *diz à terra que não coma as tranças ao meu cabelo*, para piano a quatro mãos e soprano, de 2021, à relação com a terra e com as espigas de trigo, características da produção agrícola da região; já o título *Só*, de uma obra para quarteto vocal datada de 2015, alude a uma temática frequentemente associada à vida no Alentejo, a solidão, metáfora do vazio e do silêncio que o compositor evoca também n' *A Casa do Cravo*. É de referir ainda que, no âmbito das canções tradicionais harmonizadas pelo compositor, que constituem um *corpus* relevante dentro da sua obra, figura um ciclo de *Três Canções Alentejanas de Natal*, para coro de crianças e ensemble de câmara, datado de 2011.

Também a ligação à terra, para a qual *A Casa do Cravo* subtilmente remete, foi anteriormente explorada na produção do autor, por exemplo em *Ode a Gaia, deusa da terra*, para soprano, coro misto e electrónica (2009), e *terra*, para orquestra de cordas (2009).

A temática da casa, ou do espaço de habitação, surge na recente obra *à janela, de uma casa antiga*, para piano e elec-

trónica (2020) e em *8 Instantes, música para um palácio*, para quarteto de cordas (2018).

Do ponto de vista da caracterização sonora, os sinos foram anteriormente retratados em *um sino contra o tempo*, para flauta (também flautim e flauta baixo), clarinete (também clarinete baixo), percussão (um instrumentista) e piano (2008). Importa atentar no título desta obra, uma vez que, como veremos, na obra em análise os sinos representam um elemento intemporal da paisagem alentejana.

De resto, 18 obras do compositor, escritas entre 1995 e 2016, correspondem a harmonizações de canções populares, maioritariamente portuguesas e de origem rural; é, todavia, de notar uma *Canção de embalar*, de José Afonso, para soprano e meio-soprano (com ou sem piano), ou para clarinete, violino e piano (1999), no âmbito dessas obras. Como veremos adiante, a produção musical desse autor assumirá papel de destaque em *A Casa do Cravo*.

A Casa do Cravo: interação entre o instrumento acústico e a componente electrónica

Antes de adentrarmos na análise da obra, importa caracterizá-la do ponto de vista da interação entre o piano e a electrónica, operada geralmente pelo compositor. *A Casa do Cravo* utiliza um sistema de oito canais, sem recurso a *click track*; inclui uma componente de transformação em tempo real (modulação em anel) e vários ficheiros pré-gravados (MA-RECOs, 2020). Do início até ao compasso 146, esses ficheiros são despoletados pelo compositor em função do desenrolar da parte do piano; a partir desse compasso, pelo contrário, a

electrónica encontra-se consignada a um único ficheiro áudio, ao qual o intérprete deve reagir, escolhendo os momentos em que executa os eventos sonoros da sua parte.

Elementos de paisagem sonora em *A Casa do Cravo*

Mas quais são, afinal, os elementos de paisagem sonora que encontramos em *A Casa do Cravo*? Como são eles integrados na composição da obra, tanto no que respeita à componente electrónica como à escrita instrumental? Quais as associações simbólicas desses elementos, e que em medida contribuem para a percepção da temporalidade da obra?

Para dar resposta a estas questões, importa elencar os elementos de paisagem sonora utilizados pelo compositor. Em primeiro lugar, são de referir as gravações do sino da Igreja do Escoural, efectuadas pelo compositor, em Outubro de 2019, no âmbito do já referido projecto Erasmus+ “A Paisagem Sonora em que Vivemos”; uma destas gravações foi efectuada junto à dita Igreja (cf. Fig. 4); na outra, o mesmo som é captado à distância, a partir do logradouro da casa do cravo, a 200 metros de distância, juntamente com sons de aves e da vila (cf. carros; Fig. 5).



Figura 4. Igreja do Escoural, 06/10/2019.
Crédito: Carlos Marecos



Figura 5. Escoural, Casa do Cravo, 06/10/2019, 9h03.
Crédito: Carlos Marecos

Em segundo lugar, a obra utiliza fonogramas de paisagens sonoras actuais, realizadas por parceiros do já referido projecto Erasmus+ (seleccionadas, de entre múltiplas possibilidades, por corresponderem a sons associados ao trabalho manual). O primeiro desses fonogramas reporta-se ao som produzido “[...] num contexto industrial, no interior de uma torre de queima de combustível desactivada”; esse som foi gravado por Hugo Paquete na localidade de Rosário, Moita, em Agosto de 2017 (PAQUETE, 2017; cf. Fig. 6). O segundo fonograma corresponde ao som de um tear em operação, registado por Marc Favre na *Maison des Canuts*, em Lyon (França), em Fevereiro de 2017 (FAVRE, 2017; Fig. 7).



Figura 6. Torre de queima de combustível desactivada, Rosário, Moita, Portugal (2017). Crédito: Hugo Paquete



Figura 7. Lançadeira de tecelagem, Maison des Canuts, Lyon, França (2017). Crédito: Philippe Joannin

De fulcral importância, na composição da obra, são as canções de intervenção, da autoria de José Afonso (*Viva o poder popular*, do álbum com o mesmo título, 1975, e *Grândola, Vila Morena*, do álbum *Cantigas do Maio*, 1971); de Sérgio Godinho (*Maré alta*, do álbum *Os Sobreviventes*, 1972); de José Mário Branco (*Cantiga para pedir dois tostões*, do álbum *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*, 1971); e do Grupo de Acção Cultural - Vozes na Luta (*Soldados ao lado do povo*, do álbum *A Cantiga é uma arma*, de 1975).

O compositor recorre também a gravações históricas de emissões radiofónicas da Rádio Renascença, realizadas por si próprio (então criança) em fita, em 1975, e entretanto recuperadas.

Por último, dois curtíssimos fonogramas, produzidos pelo próprio compositor na actualidade, incluem na obra fugazes alusões aos nomes de dois trabalhadores rurais (António

Maria do Pomar Casquinha, de 17 anos, e João Geraldo “Caravela”, de 57 anos), ambos mortos num episódio sangrento relativo à entrega de terras no final do período da reforma agrária, ocorrido na Herdade Vale do Nobre em São Cristóvão (Montemor-o-Novo), um local muito próximo da casa do cravo (cf. Figs. 8, 9 e 10).



Figura 8. Dedicatória do monumento aos mortos da reforma agrária em Santiago do Escoural (2019). Crédito: Carlos Marecos



Figura 9. Monumento aos mortos da reforma agrária em Santiago do Escoural (2019). Crédito: Carlos Marecos



Figura 10. Conceito do monumento aos mortos da reforma agrária em Santiago do Escoural (2019). Crédito: Carlos Marecos

Integração de elementos de paisagem sonora em *A Casa do Cravo*

Vejamos agora como os diferentes elementos de paisagem sonora em *A Casa do Cravo* se integram na trama composicional da obra.

Sinos

Os sinos, que têm uma presença quase constante n’A *Casa do Cravo*, são incorporados no tecido musical de diferentes maneiras. De início, e até ao compasso 32, a alusão é subtil: o piano faz ouvir uma série de notas e acordes relativamente longos, sobre os quais o compositor aplica, em tempo real, uma modulação em anel; esse procedimento gera harmónicos microtonais que, por sua vez, vão provocar batimentos, aproximando o timbre daquele que pode ser considerado o instrumento temperado por excelência – o piano – da complexidade, ou mesmo indefinição, tímbrica característica dos sinos (cf. Fig. 11).

The image shows a musical score for two parts: Piano and Pno. (Piano accompaniment). The Piano part is in 4/4 time and starts with a forte dynamic (X) and a 'Ped. sempre' instruction. The Pno. part is in 4/4 time and includes a 'Ped.' instruction and a 6/4 time signature change at the end. Annotations include '1 MA: Ds gres.' and '2 MA: Es' above the piano part, and '3 MA: Ds' above the piano accompaniment part. The piano part has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment part has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano part has a 'Ped. sempre' instruction. The piano accompaniment part has a 'Ped.' instruction and a 6/4 time signature change at the end.

Figura 11. Carlos Marecos - A Casa do Cravo, compassos 1-7.
Edição do compositor

Na secção seguinte, entre os compassos 33 e 84, a alusão torna-se mais concreta, na medida em que a própria escrita do piano imita o sino gravado pelo compositor em Santiago do Escoural, por um lado através da rítmica, que sugere o ata-

que “desmultiplicado” do sino, e por outro lado pela utilização de um conjunto de frequências e intervalos característicos do espectro desse fonograma (cf. Fig. 12); simultaneamente, e em pontos específicos desta secção (cf. c. 39 e c. 73), a componente electrónica despoleta o fonograma captado a partir da casa do cravo (cf. Fig. 13, sinal “10” dentro de um triângulo invertido sobre o compasso 39), em que o som do sino do Escoural, ouvido à distância, se funde com sons de aves.

Figura 12. Carlos Marecos - A Casa do Cravo, compasso 33.
Edição do compositor.

Figura 13. Carlos Marecos - A Casa do Cravo, compassos 39-44.
Edição do compositor

Já entre os compassos 111 e 114, que correspondem a cerca de 1'30" em que apenas a componente electrónica se faz ouvir sobre o silêncio do piano, as figuras características deste último na secção anterior são reiteradas na electrónica, após transformação digital. Entre os compassos 118 e 131, essas mesmas figuras são novamente confiadas ao piano, em alternância com elementos de uma escrita rítmica que aludem a um outro aspecto de paisagem sonora, como veremos adiante; nos três últimos compassos dessa secção, ouvem-se os fonogramas dos sinos captados no Escoural. A secção compreendida entre os compassos 132 e 145 pode considerar-se uma introdução à textura final; em tempo lento, ela baseia-se em acordes constituídos mais uma vez por frequências características do espectro do sino do Escoural, sobre a fundamental ré (após um processo de análise espectral do fonograma obtido – sobre fá sustenido – e respectiva transposição – tendo como fundamental a nota ré –, realizado pelo autor, tal como fica patente no esboço por ele disponibilizado;

cf. Fig. 15). A partir do compasso 146, e até ao fim da obra, o piano apresenta outros acordes, também eles baseados no espectro do som do sino, em diálogo muito livre com a componente electrónica, que faz ouvir precisamente o fonograma captado na vila alentejana; aqui, a escrita do piano é novamente sujeita à modulação em anel (cf. Figs. 14, 15 e 16, comparando os elementos assinalados a vermelho na primeira e na última).

Q *libero, lontano*, $\text{♩} = \text{ca. } 120$

26

146

Pno. **X** *mf*

—(Ped.)—

[A partir deste compasso até ao fim, o momento das entradas de cada compasso deve ser escolhido a gosto pelo pianista, em função da electrónica difundida, quase como um diálogo com esta, sendo que no interior de cada compasso as figuras devem ser respeitadas, no respectivo andamento.]
 [From this bar to the end, the entries of each bar must be chosen by the pianist, depending on the widespread electronics, almost like a dialogue with it, and inside each measure the figures must be respected, in the respective musical tempo.]

148

Pno. *f*

—(Ped.)—

© CH2019

Figura 14. Carlos Marecos - A Casa do Cravo, compassos 146-149.
 Edição do compositor com anotação a cor da autora

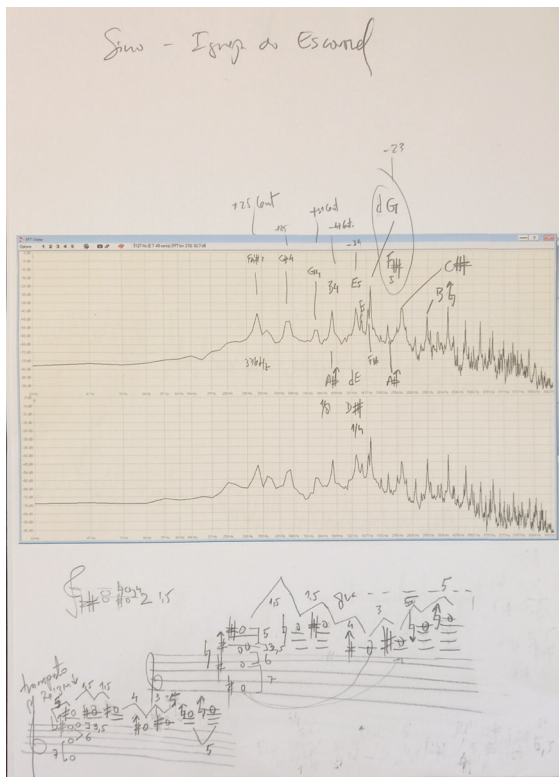


Figura 15. Carlos Marecos – Análise espectral do fonograma do sino da Igreja de Santiago do Escoural e esboço de elementos da obra *A Casa do Cravo*, p. 1. Manuscrito do compositor

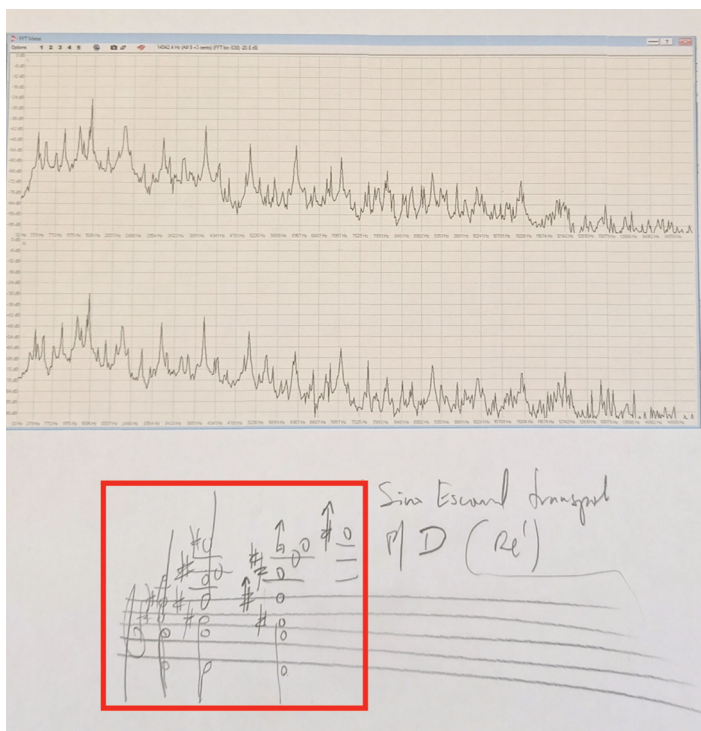


Figura 16. Carlos Marecos – Análise espectral do fonograma do sino da Igreja de Santiago do Escoural e esboço de elementos da obra *A Casa do Cravo*, p. 2. Manuscrito do compositor com anotação a cor da autora

Os sinos são, pois, evocados na obra através de quatro procedimentos específicos: modulação em anel; definição de conteúdos harmónicos e intervalares a partir da análise espectral do sino, considerando a sua transposição para ré; tratamento digital e reprodução de figuras derivadas do procedimento anterior; reprodução dos fonogramas originais (transpostos) na componente electrónica (cf. Tabela 2). Assim, eles assumem um papel de destaque na definição dos aspectos harmónico e tímbrico d'*A Casa do Cravo*.

TABELA 2. Tratamento dos sinos na obra *A Casa do Cravo*, de Carlos Marecos. Elaboração da autora.

†

| TABELA 2 | | | | | | | | | | | Total |
|-----------------------------|--|--|--|---|---|--|--|--|--|--|--------|
| Compasso inicial | 1 | 33 | 85 | 111 | 118 | 132 | 146 | | | | 197 |
| Minutagem | 0'00" | 2'44" | 4'37" | 5'35" | 7'20" | 8'15" | 9'21" | | | | 12'25" |
| Parte | | A | | B | | | A' | | | | |
| Secção | a | b | c | d | b+c | e | f | | | | |
| Tempo | Semín. 69 | Semín. 120 | Semín. 120 | n.a. | Semín. 120 | Min. 60 | Semín. 120 | | | | |
| Carácter | <i>Brillante ma Ioniano</i> | <i>Vivo e brillante</i> | <i>Vivo e brillante</i> | n.a. | <i>Vivo e brillante</i> | <i>Ioniano</i> | <i>Libero, Ioniano</i> | | | | |
| Conteúdo piano | Ataques <i>fff</i> , notas abafadas | Ataques desmultiplicados (sinos); desenvolvimento sobre padrões intervalares ascendentes (cf. 1-3-3) | Grândola com deslocamento de registos; desenvolvimento desse material em alternância com sinos | n.a. | Desenvolvimento de Grândola com deslocamento de registos, em alternância com sinos | Acordes derivados do espectro dos sinos; escala de ré M com deslocamento de registos; figura descendente sobre padrão intervalar (cf. 1-3-3) | Acordes derivados do espectro dos sinos | | | | |
| Conteúdo electrónica | Modulação em anel (sinos), tear, vinil | Sinos, Grândola (passos), vinil | Grândola (passos), sinos, tear, voz rádio (cf. "ditaduras da Europa") | Tear, rádio, canções, Grândola (voz), torre industrial, sinos | Rádio, sinos, voz falada (cf. "Casquinha, João Caravela"), tear, voz rádio (cf. "lutar até ao fim") | Torre industrial, modulação em anel | Sinos, torre industrial, voz rádio (cf. "lutar... até ao fim") | | | | |
| Nº de compassos | 32 | 52 | 26 | 7 | 14 | 14 | 51 | | | | |
| Duração aprox. | 2'44" | 1'53" | 0'58" | 1'45" | 0'45" | 1'06" | 3'04" | | | | |

Sons do trabalho manual

O som do tear em operação, registado por Marc Favre em Lyon, surge, em primeiro lugar, na secção inicial da peça (c. 1-29); em contraponto com os ataques do piano que dão origem à modulação em anel, a reprodução do fonograma em questão introduz um elemento concreto e vagamente percussivo. Esse som volta a ser ouvido na secção integralmente electrónica, entre os compassos 111 e 114, onde o som da torre industrial gravada na Moita por Hugo Paquete é igualmente introduzido. Este último é novamente reproduzido na secção final da peça, enquanto o piano dialoga livremente com os fonogramas dos sinos (cf. a partir do compasso 180); pelo facto de a gravação da torre industrial fazer ouvir uma fundamental grave, funde-se bem com a concepção espectral de toda esta secção, à qual adiciona notas percussivas que contribuem para o interesse global da passagem (cf. Tabela 3).

TABELA 3. Tratamento dos sons do trabalho manual na obra *A Casa do Cravo*, de Carlos Marecos. Elaboração da autora.

| Sons do trabalho manual | | | |
|-------------------------|------------------|------------------|----------------------|
| Abreviatura | Procedimento | Compassos | Meio(s) utilizado(s) |
| Te | Tear | 01-29; 111-114 | Electrónica |
| TI | Torre industrial | 111-114; 180-197 | Electrónica |

Verifica-se, portanto, que os dois sons de trabalho seleccionados pelo compositor se complementam e equilibram no decurso da obra: o som do tear em operação faz-se ouvir no início e na secção central (dedicada apenas à electrónica); por seu turno, o som da torre industrial surge nesse ponto e faz-se ouvir novamente na secção final da peça. Para além das associações simbólicas que acarretam, invocando não só

o universo do trabalho manual, seja ele rural, artesanal ou industrial, estes sons concretos emprestam elementos discretamente percussivos à obra.

Canções de intervenção

A maioria das canções de intervenção encontram-se concentradas na secção inteiramente dedicada à electrónica, entre os compassos 111 e 114 (cf. Fig. 17), e na secção seguinte, já com piano (c. 115-131). Antes disso, é de notar a utilização subtil que o compositor faz do som característico dos discos de vinil, como um marcador temporal que nos remete progressivamente para um período histórico anterior àquele em que se encontra o ouvinte; tal som surge primeiramente no compasso 32, depois no compasso 56 e novamente no compasso 84, como que a preparar a chegada à secção central, em que a componente electrónica se baseia em elementos de paisagem sonora histórica.

111 L

Pno.

[Ouve-se excerto de Grândola
an excerpt from the song Grândola sounds]

113

Pno.

[o texto termina com a frase: "... que viria a derrubar uma das mais velhas ditaduras da Europa"
(the text ends with the phrase: "...que viria a derrubar uma das mais velhas ditaduras da Europa")]

Figura 17. Carlos Marecos - *A Casa do Cravo*, compassos 111-114.
Edição do compositor

A icónica *Grândola, Vila Morena* que, por ter sido dada como senha para o início do golpe militar de 25 de Abril de 1974, se tornou um hino simbólico do PREC (Processo revolucionário em curso, 1974-1975), tem uma presença estruturante na parte central da peça, que se desenrola entre os compassos 85 e 131, como se verá de seguida; para além disso, é discretamente invocada nos compassos c. 57 e 64, através de breves citações, na electrónica, dos passos na gravilha com que começa a gravação efectuada sob a direcção de José Mário Branco em Hérouville (França) em 1971 (cf. Fig. 18).



Figura 18. Francisco Fanhais, José Mário Branco e José Afonso (Hérouville, França, 1971). Crédito: Patrick Ullmann⁸

⁸ Disponível no Arquivo José Mário Branco (CESEM | NOVA FCSH) e em <https://arquivo-josemariobranco.fcsh.unl.pt/content/fotografia-de-jose-mario-branco-jose-afonso-e-francisco-fanhais-em-1971-1> (consultado em 12/12/2022).

A canção é dada a ouvir parcialmente na voz de Zeca Afonso (cf. “em cada esquina um amigo”), entre os compassos 111 e 114, juntamente com as restantes canções de intervenção. Antes disso, a melodia de *Grândola, Vila Morena* é parafraseada na parte do piano, com deslocamento de alturas, entre os compassos 85 e 96 (cf. notas assinaladas a vermelho na Fig. 19); aí, as intervenções instrumentais mimetizam a alternância entre secções silábicas rítmicas e pontos de suspensão (a azul na Fig. 19) característica da canção original; por outro lado, a textura assenta em grande medida na repetição de notas, também característica. Segue-se, entre os compassos 98 e 110, uma secção caracterizada pelo desenvolvimento das figuras acima invocadas; estas últimas virão novamente a ser utilizadas, em contraponto com a evocação dos sinos, entre os compassos 115 e 131.

vivo e brillante, $\text{♩} = \text{ca. } 120$

85 ∇ 15.2 MA: OFF

Pno. *mf* *f* 3/4

87 ∇ 15.3

Pno. 3/4 4/4 *mf* 5/8 4/4

*(Ped.) * Ped. sempre

16 ∇ pedal agudo (high drone)...

Pno. 4/4 5/4

_(Ped.)

92

Pno.

5/4

4/4

4/4

fff

mp

fff

3/2

4+1/4 8

4/4

17

pedal (drone)...

Pno.

4+1/4 8

fff

4/5

4/4

4/4

_(Ped.)

Figura 19. Carlos Marecos - *A Casa do Cravo*, compassos 85-96. Edição do compositor com anotações a cor da autora

Em resumo, as canções de intervenção utilizadas remetem-nos para um período histórico concreto, entre 1971 e 1975, e inevitavelmente para os ideais da revolução de Abril. Encontram-se maioritariamente concentradas na secção central totalmente dedicada à electrónica, embora *Grândola, Vila Morena* se destaque não só pela utilização diferenciada dos seus elementos constituintes (cf. passos e voz), mas também enquanto elemento gerador de material melódico da obra, que é depois sujeito a desenvolvimento e justaposição com outros elementos musicais (cf. mimetização de sinos). O som característico dos discos de vinil funciona como um marcador temporal que desloca progressivamente o ouvinte do tempo presente para o momento histórico da revolução de Abril (cf. Tabela 4).

TABELA 4. Tratamento das canções de intervenção na obra *A Casa do Cravo*, de Carlos Marecos. Elaboração da autora.

| Abreviatura | Procedimento | Compassos | Meio(s) utilizado(s) |
|--------------------|------------------------------|---------------------------|-----------------------------|
| V | Sons de vinil | 32; 56; 84 | Electrónica |
| GrândolaP | <i>Grândola, Vila Morena</i> | 85-96; 98-110; 115-131 | Piano |
| GrândolaE | <i>Grândola, Vila Morena</i> | 57; 64; 111-114 | Electrónica |
| Outras | Outras canções | 111-114 | Electrónica |

Graavações históricas de emissões radiofónicas

Tal como sucede com as canções de intervenção, as gravações históricas de emissões radiofónicas em directo, da Rádio Renascença, concentram-se na secção central da electrónica (c. 111-114) e na secção seguinte, com piano (c. 115-131). Como já foi referido, essas gravações, entretanto recuperadas, foram realizadas pelo compositor em fita, a partir do posto de escuta de que dispunha em casa, enquanto os seus familiares saíam à rua para se juntar aos protestos e manifestações então frequentes (MARECOS, 14/11/2021). De referir que a Rádio Renascença estava então ocupada pelos “trabalhadores” e, de acordo com a voz que introduz a emissão de 6 de Novembro de 1975, encontrava-se “ao serviço da classe operária, dos camponeses e do povo trabalhador”.

Duas frases concretas, retiradas dessas gravações, assumem um papel estruturante, tal como se detalhará em seguida. Após a citação de *Grândola, Vila Morena* (“em cada esquina um amigo”), o locutor diz: “foi com esta canção que, há um

ano e meio, a Rádio Renascença divulgou a senha para se dar início aos preparativos do golpe de estado que viria a derrubar uma das mais antigas ditaduras da Europa”. Esta frase conclui a secção inteiramente dedicada à electrónica e inaugura a secção seguinte da obra (c. 115-131). Por outro lado, a secção, dinâmica e forte, que se desenrola entre os compassos 115 e 131, terminará com a frase “incitaram-nos a continuar e a lutar até ao fim”. A partir desse momento, inicia-se aquela que podemos considerar a terceira e última grande parte da forma, de carácter meditativo e calmo que, como refere o autor, permite que as memórias anteriormente evocadas se diluam na “paisagem sonora alentejana” (MARECOS, 14/11/2021). As palavras “e a lutar (...) até ao fim” aparecem mais uma vez, de modo longínquo, nos compassos 161 e 163 (*grosso modo*, uma vez que na secção correspondente o diálogo entre o piano e a electrónica é livre), sendo os únicos elementos textuais que figuram na secção que parte do compasso 146 até ao final da peça (cf. Tabela 5).

Em resumo, os elementos textuais das gravações históricas da Rádio Renascença complementam-se, no sentido em que a primeira fornece o contexto histórico concreto que a obra invoca; a segunda, por seu turno, extrai do idealismo característico desse momento uma mensagem que podemos considerar intemporal e transportar para o presente.

TABELA 5. Tratamento das gravações históricas de emissões radiofónicas na obra *A Casa do Cravo*, de Carlos Marecos. Elaboração da autora.

| Abreviatura | Procedimento | Compassos | Meio(s) utilizado(s) |
|-------------|--|-------------------|----------------------|
| GHER | Gravações históricas de emissões radiofónicas | 111-114; 115-131 | Electrónica |
| Frases | “(…) uma das mais antigas ditaduras da Europa”; “a lutar até ao fim” | 114; 131; 161-163 | Electrónica |

Alusão a trabalhadores rurais da reforma agrária

Antes de terminarmos a identificação de elementos de paisagem sonora na obra *A Casa do Cravo*, cumpre referenciar ainda a alusão a [António] Casquinha e João Caravela, fonogramas produzidos pelo autor especificamente para utilização nesta obra; essa alusão integra-se na secção dinâmica que conclui a parte central da forma, concretamente entre os compassos 127 e 128, ou no final do 7º minuto da peça⁹ (cf. Tabela 6). Este elemento relembra o caso de duas vítimas dos excessos de violência característicos do período que se seguiu à revolução, particularmente na região da casa do cravo, proporcionando assim mais um elemento que contribui para o embasamento da obra no território e nas suas vivências do período histórico a que se reporta (PIÇARRA, 2020).

Mais significativo é o facto de ele, juntamente com as gravações da Rádio Renascença, servir como marcador temporal do período histórico a que se reporta a obra. Efectivamente, as referidas gravações foram registadas em pleno “verão

⁹ A minutagem indicada reporta-se à gravação de referência (cf. <https://youtu.be/RS-UPPx0OMA>).

quente” de 1975, enquanto o episódio sangrento relativo aos dois trabalhadores rurais ocorreu na fase final da reforma agrária, concretamente, a 27 de setembro de 1979, em São Cristóvão, Montemor-o-Novo (SILVA, 2022). Se as primeiras evocam “a memória de milhares de pessoas nas ruas, que puderam experienciar a liberdade a passar pelas suas vidas, de uma forma talvez exagerada e sôfrega, mas genuína”, a alusão a Casquinha e Caravela testemunha das “muitas utopias [que] se esfumaram” desde então (MARECOS, 14/11/2021).

TABELA 6. Tratamento da alusão a trabalhadores rurais da reforma agrária na obra *A Casa do Cravo*, de Carlos Marecos. Elaboração da autora.

| Abreviatura | Procedimento | Compassos | Meio(s) utilizado(s) |
|--------------------|---|------------------|-----------------------------|
| RA | Fonogramas alusivos a trabalhadores rurais da reforma agrária | 127-128 | Electrónica |

Organização formal da obra

Verifica-se que os elementos acima mencionados se organizam numa estrutura tripartida, de tipo A B A' (cf. Tabela 7).

TABELA 7. *A Casa do Cravo*: tabela analítica (estrutura).
Elaboração da autora.

| TABELA 7 | | | | | | | | Fim |
|-------------------------|-------------------------------------|--|--|--------|--|--|---|---------|
| Compasso inicial | 1 | 33 | 85 | 111 | 118 | 132 | 146 | 197 |
| Minutagem | 0'00'' | 2'44'' | 4'37'' | 5'35'' | 7'20'' | 8'15'' | 9'21'' | 12'25'' |
| Parte | A | | B | | | A' | | |
| Seção | a | b | c | d | b+c | e | f | |
| Tempo | Semín. 69 | Semín. 120 | Semín. 120 | n.a. | Semín. 120 | Mín. 60 | Semín. 120 | |
| Carácter | <i>Brillante ma lontano</i> | <i>Vivo e brillante</i> | <i>Vivo e brillante</i> | n.a. | <i>Vivo e brillante</i> | <i>Lontano</i> | <i>Libero, lontano</i> | |
| Conteúdo piano | Ataques <i>fff</i> , notas abafadas | Ataques desmultiplicados (sinos); desenvolvimento sobre padrões intervalares ascendentes (cf. 1-3-3) | Grândola com deslocamento de registos; desenvolvimento desse material em alternância com sinus | n.a. | Desenvolvimento de Grândola com deslocamento de registos, em alternância com sinus | Acordes derivados do espectro dos sinus; escala de ré M com deslocamento de registos; figura descendente sobre padrão intervalar (cf. 1-3-3) | Acordes derivados do espectro dos sinus | |

| | | | | | | | | |
|---|---|--|---|--|---|---|--|------------------|
| Con- teúdo elec- trôni- ca | Modu- lação em anel (sinos), tear, vinil | Sinos, Grân- dola (pas- sos), vinil | Grândola (passos), sinos, tear, voz rádio (cf. “dita- duras da Europa”) | Tear, rádio, can- ções, Grân- dola (voz), torre in- dus- trial, sinos | Rádio, sinos, voz falada (cf. “Cas- quinha, João Ca- ravela”), tear, voz rádio (cf. “lutar até ao fim”) | Torre indus- trial, modu- lação em anel | Sinos, torre indus- trial, voz rádio (cf. “lu- tar... até ao fim”) | |
| Nº de com- passos | 32 | 52 | 26 | 7 | 14 | 14 | 51 | Total: 196 |
| Dura- ção aprox. | 2'44” | 1'53” | 0'58” | 1'45” | 0'45” | 1'06” | 3'04” | Total: 12'15” |

As partes externas da forma assemelham-se, do ponto de vista do tempo e do carácter; de facto, ambas evocam os sinos, através de diferentes procedimentos (cf. modulação em anel, entre outros) e texturas. Os sinos em causa (e o ambiente sonoro que os circunda, particularmente na gravação efectuada no logradouro da casa do cravo) representam elementos de paisagem sonora registados no presente, mas que de certo modo podem ser considerados intemporais.

As partes A e A' fazem uma utilização complementar de sons do trabalho, também eles registados no presente mas com associações a épocas passadas (incluindo os anos 1970): o som do tear é introduzido em A e permanece durante B; por seu turno, o som da torre industrial é introduzida em B e prolonga-se por A'.

De notar ainda que as já referidas partes A e A' são estruturas bipartidas, de proporções semelhantes, embora, tanto do ponto de vista do número de compassos como do da duração da gravação de referência, a primeira seja ligeiramente maior

(numa proporção aproximada de 1 para 0,8, no que respeita ao número de compassos).

Ambas as secções que compõem A terminam com aquilo a que chamei um “marcador temporal”: um som de vinil que, ao sobrepor-se à evocação de uma paisagem sonora presente e intemporal, nos remete subtilmente para o passado histórico recente que será visitado na parte B.

A parte B, de dimensões ligeiramente menores (representando cerca de 60% da extensão de A), é contrastante, no sentido em que encerra em si mesma uma estrutura tripartida, cuja secção central é exclusivamente reservada à componente electrónica.

Do ponto de vista do conteúdo, concentram-se em B os elementos de paisagem sonora histórica referentes aos anos 1970: canções de intervenção (1971-75), gravações de emissões da Rádio Renascença (1975), alusão aos dois trabalhadores rurais mortos durante a devolução das terras após a reforma agrária. Nessa secção, o tema *Grândola, Vila Morena*, de José Afonso, assume um papel estruturante. Os sons do trabalho (tear e torre industrial) cruzam-se e justapõem-se na parte B. Tanto a 2^a como a 3^a secções de B (*d* e *e*, respectivamente) terminam com frases facilmente identificáveis e repetíveis. A primeira, que finaliza com “uma das mais antigas ditaduras da Europa”, remete o ouvinte directamente para a realidade histórica nacional dos anos de 1974-75; a segunda, “incitar a continuar e a lutar até ao fim”, tem origem na mesma época, mas pode facilmente ser transposta para o presente intemporal. Aliás, essa segunda frase virá a aparecer, de modo fragmentado, na parte A', à laia de reminiscência e exortação para que o ideal se mantenha vivo. A complexidade e riqueza de elementos de paisagem sonora na estrutura formal acima descrita ficam patentes na Tabela 8 e respectiva legenda.

| Abreviatura | Procedimento |
|--------------------|---|
| MA | Modulação em anel |
| CHI | Definição de conteúdos harmónicos e intervalares a partir da análise espectral do sino (transposto para ré) |
| TD | Tratamento digital e reprodução de figuras derivadas do procedimento anterior |
| RF | Reprodução dos fonogramas originais (transpostos) na componente electrónica |
| Te | Tear |
| TI | Torre industrial |
| V | Sons de vinil |
| GrândolaP | <i>Grândola, Vila Morena</i> |
| GrândolaE | <i>Grândola, Vila Morena</i> |
| Outras | Outras canções |
| GHER | Gravações históricas de emissões radiofónicas |
| Frases | “(…) uma das mais antigas ditaduras da Europa”; “a lutar até ao fim” |
| RA | Fonogramas alusivos a trabalhadores rurais da reforma agrária |

Conclusão

Na obra *A Casa do Cravo*, para piano e electrónica, de Carlos Marecos, os elementos de paisagem sonora enformam aspectos fundamentais da música, como harmonia, melodia, ritmo e timbre. Por outro lado, esses elementos sonoros desenham uma jornada interior que parte do presente intemporal; aden-

tra no passado histórico (anos 1970), evocando vivências específicas do país e do Alentejo nessa época; e regressa ao presente intemporal, carregado de reminiscências, de memórias e de nostalgia. As intervenções pontuais dos sinos, tanto no início como no final da obra, sobre um pano de fundo feito de espaçamento e ressonância, traduzem não só a paisagem sonora do Alentejo, mas também o seu aspecto físico, invocando um espaço que se confunde com o tempo, e erigindo um monumento de memória ao território em questão.

A composição da obra incluiu processos de documentação (cf. recuperação das gravações históricas de emissões radiofónicas; registo de sons de diversas paisagem sonora actuais, sejam elas os sinos de Santiago do Escoural, realizadas pelo compositor, ou os dos sons de trabalho manual, efectuadas por outros intervenientes no projecto *A paisagem sonora em que vivemos*; criação de fonogramas alusivos a trabalhadores rurais da reforma agrária), análise e transformação (modulação em anel; definição de conteúdos harmónicos e intervalares a partir da análise espectral do sino e respectiva transposição; tratamento digital e reprodução de figuras derivadas do procedimento anterior) e criação artística (concepção e realização da obra, nas suas diversas componentes).

De certo modo, *A Casa do Cravo* começa por “escutar” a paisagem sonora envolvente, cujos elementos abarca (“the soundscape within the music”; cf. TRUAX, 1992, 385), constituindo-se como uma representação acústica de um lugar real, o Alentejo, cuja identidade encarna, tal como preconizam Bianchi e Manzo (2016, p. vii). Nesse exercício, proporciona ao ouvinte um exercício de fruição artística e, simultaneamente, de escuta atenta da paisagem sonora. Por outro lado, enquanto resultado de um processo de escuta

individual e subjectivo (cf. TRUAX, 1998), socorrendo-se da memória pessoal e aliando as três áreas especializadas da comunicação acústica – discurso verbal, música e som ambiente – mediadas pela utilização de tecnologias de som e composição (TRUAX, 2016, 188) – *A Casa do Cravo* evidencia um forte poder emocional e afectivo, dirigindo-se de maneira particularmente eficaz à memória colectiva do povo português relativamente à sua história recente.

Referências

- BIANCHI, Frederick; MANZO, V. J. (eds.) (2016) – *Environmental Sound Artists: in Their Own Words*. New York: Oxford University Press.
- DME (16-17/11/2019) - Culture and Sustainability Symposium • 2019 • Lisboa Incomum. *Projecto DME* [Em linha]. [19/12/2022]. Disponível em <http://www.projecto-dme.org/2019/08/culture-and-sustainability-symposium.html>
- Escola Superior de Música de Lisboa (sem data) – Carlos Marecos. *Escola Superior de Música de Lisboa* [Em linha]. [20/12/2022]. Disponível em <https://www.esml.ipl.pt/index.php/home/pessoas/corpo-docente/composicao/104-carlos-marecos>
- FAVRE, Marc (2017) – Canetière, Maison des Canuts. *Le paysage sonore dans lequel nous vivons* [Em linha]. [16/12/2022]. Disponível em <http://paysagesonore.eu/canetiere-maison-des-canuts/>
- FERREIRA, Manuel Pedro (coord.) (sem data) – Fotografia de José Mário Branco, José Afonso e Francisco Fanhais em 1971 (1). *Arquivo José Mário Branco* [Em linha]. [12/12/2022]. Disponível em <https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl>

pt/content/fotografia-de-jose-mario-branco-jose-afonso-e-francisco-fanhais-em-1971-1

- GARILLI, Gabriele (2019) – *Perceived Nature / Idealized Nature*. [Em linha]. [01/07/2023]. Disponível em <http://paysagesonore.eu/en/perceived-nature-idealized-nature/>
- MARECOS, Carlos (27/12/2022) – *Sino. Igreja do Escoural [anexos em email à autora]*. Disponível na biblioteca privada da autora, Évora, Portugal.
- MARECOS, Carlos (11/10/2020) – *A casa do cravo [email à autora]*. Disponível na biblioteca privada da autora, Évora, Portugal.
- MARECOS, Carlos (14/11/2021) – *A Casa do Cravo (2019), Carlos Marecos, para piano e electrónica [Notas não revistas]*. Disponível na biblioteca privada da autora, Évora, Portugal.
- MARECOS, Carlos (08/11/2021) – UM SOL MAIS SOL QUE O SOL, Carlos Marecos. Facebook [Em linha]. [02/12/2022]. Disponível em <https://www.facebook.com/carlos.marecos.165/posts/pfbid0LK8c8VgLFb8kVQAU88g52E6m76ZX-2cuX8pZf1YgyQHLE1x1DsSYD7bCDWbCtqnDKl>
- MARECOS, Carlos (2019) – *A Casa do Cravo para piano e electrónica*. Edição do autor, Lisboa, Portugal.
- MARECOS, Carlos (2016) – *Carlos Marecos Compositor*. [Em linha]. [20/12/2022]. Disponível em <https://carlosmarecos.wixsite.com/cmmc/blank>
- MISCIAGNA, Mathilde (24/04/2021) – Celeste Caeiro, do Franjinhas para os livros de História. *Vogue.PT*. [Em linha]. [02/12/2022]. Disponível em <https://www.vogue.pt/celeste-caeiro-revolucao-dos-cravos>
- PAQUETE, Hugo (2017) – O lugar objecto como performance: Torre industrial de queima de combustíveis 02. *Le paysage sonore dans lequel nous vivons* [Em linha]. [16/12/2022]. Disponível em <http://paysagesonore.eu/o-lugar-objecto->

-como-performance-torre-industrial-de-queima-de-combustiveis-02/

- PIÇARRA, Constantino (2020) – “A reforma agrária e o seu impacto na sociedade rural dos campos do sul, 1975 – 1977”. In M. F. L. Barros e A. P. Gato (eds.). *Desigualdades*. Évora: Publicações do CIDEHUS. [Em linha]. [03/07/2023]. Disponível em <https://books.openedition.org/cidehus/13657>
- PORTUGAL. Direção-Geral das Artes (2022) – Festivais em Portugal: Festival Dias de Música Eletroacústica. Música | Centro. *Direção-Geral das Artes* [Em linha]. [19/12/2022]. Disponível em <https://www.dgartes.gov.pt/pt/festival/468>
- RTP (21/04/2014) – Os cravos vermelhos, símbolos de Abril. *RTP Notícias* [Em linha]. [29/11/2022]. Disponível em https://www.rtp.pt/noticias/estorias/os-cravos-vermelhos-simbolos-de-abril_n731000
- SCHAFER, Raymond Murray (1974) – *The Music of the environment*. Vol. 1. Viena: Universal Edition, p. 3
- SCHAFER, Raymond Murray (1977) – *The Tuning of the World*. New York: Knopf.
- SCHAFER, Raymond Murray (1978) – *The Vancouver Soundscape*. Vancouver: A.R.C. Publications.
- SCHAFER, Raymond Murray (1992) – *A sound Education – 100 Exercises in Listening and Sound- Making*. Ontario: Arcana editions.
- SCHAFER, Raymond Murray (2017) – “The Music of the Environment”. In C. Cox e D. Warner (eds.). *Audio Culture, Revised Edition: Readings in Modern Music*. Londres: Bloomsbury Publishing, pp. 31-42.
- SILVA, Raquel Henriques da (2022) – “Ao povo alentejano. São Cristóvão, Montemor-o-Novo”. In R. H. da Silva, C. Silveira, P. B. Braga, J. B. Serra, L. Castro, J. Baião (curadores).

- Representações do povo* [Catálogo da Exposição]. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, pp. 4-5.
- TRUAX, Barry (1977) – “The Soundscape and Technology”. *Interface*. Vol. 6, pp. 1-8.
- TRUAX, Barry (1992) – “Electroacoustic Music and the Soundscape: The Inner and Outer World”. In J. Paynter, R. Orton, P. Seymour, T. Howell (eds.). *Companion to Contemporary Musical Thought*. London: Routledge, pp. 374-398.
- TRUAX, Barry (1996a) – “Soundscape, Acoustic Communication & Environmental Sound Composition”. *Contemporary Music Review*. Vol. 15, nº 1, pp. 49-65.
- TRUAX, Barry (1996b) – “Computer Music and Acoustic Communication: Two Emerging Interdisciplines”. In Liora Salter & Alison Hearn (eds.). *Outside The Lines: Issues in Interdisciplinary Research*. Montréal: McGill-Queen’s University Press, pp. 64-73.
- TRUAX, Barry (2002) – “Genres and techniques of soundscape composition as developed at Simon Fraser University”. *Organised Sound*. Vol. 7, nº 1, pp. 5-14.
- TRUAX, Barry (2008) – “Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic Music as Soundscape”. *Organised Sound*. Vol. 13, nº 2, pp. 103-109.
- TRUAX, Barry (2011) – “Sound, Listening and Place: The Aesthetic Dilemma”. *Organised Sound*. Vol. 17, nº 3, pp. 1-9.
- TRUAX, Barry (2012a) – “From Soundscape Documentation to Soundscape Composition”. Acoustics 2012 Conference, Nantes, France. [Em linha]. [19/07/2023]. Disponível em chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP_Doc/Articles/Truax_Nantes_Acoustics.pdf
- TRUAX, Barry (2012b) – “Sound, Listening and Place: The

Aesthetic Dilemma”. *Organised Sound*. Vol. 17, nº 3, pp. 193-201.

TRUAX, Barry (2012c) – “Voices in the Soundscape: From Cellphones to Soundscape Composition”. In D. Zakharine & N. Meise (eds.). *Electrified Voices: Medial, Socio-Historical and Cultural Aspects of Voice Transfer*. Goettingen: V & R Unipress, pp. 61-79.

TRUAX, Barry (2016) – “Environmental sound and its relation to human emotion”. *Canadian acoustics: Journal of the Canadian Acoustical Association*. Vol. 44, nº 3, pp. 188-189.

WESTERKAMP, Hildegard (1990) – “Listening and Sound-making: A Study of Music-as-Environment”. In D. Lander & M. Lexier (eds.). *Sound by Artists*. Toronto: Art Metropole & Walter Phillips Gallery, pp. 227-234.

Discografia

AFONSO, José (1971) – *Cantigas do Maio*. Porto: Arnaldo Trindade & C^a. Lda.

AFONSO, José (1975) – *Viva o poder popular*. Portugal: Edição Luar.

BRANCO, José Mário (1972) – *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*. Lisboa: Sasseti – Guilda da Música

BRANCO, José Mário / GAC – Grupo de Acção Cultural (1975) – *A Cantiga é uma arma*. Portugal: GAC

GODINHO, Sérgio (1972) – *Os Sobreviventes*. Lisboa: Sasseti – Guilda da Música.

MARECOS, Carlos e TELLES, A. (2020) – Carlos Marecos: A Casa do Cravo, for piano and electronics. *Youtube* [Em linha]. [22/12/2022]. Disponível em <https://youtu.be/RS-UPPx0OMA>

Notas biográficas

Alex Rodrigues Suarez é um investigador independente sediado em Barcelona. Obteve o seu doutoramento em História Bizantina no King's College de Londres (2014). Desde então, realizou pesquisas na Turquia (ANAMED, AKMED), Bulgária (CAS Sofia), Itália (Centro Vittore Branca), Grécia (American School of Classical Studies at Athens), Líbano (Orient-Institut Beirut), Israel e Palestina (W.F. Albright Institute of Archaeological Research). Além disso, foi bolsheiro de verão na Dumbarton Oaks Research Library and Collection (Washington DC). Os seus últimos projectos têm-se centrado na paisagem sonora religiosa das comunidades cristãs do Sudeste da Europa e do Médio Oriente, sobretudo na utilização de sinos de igreja. Entre os seus outros interesses de investigação contam-se o intercâmbio cultural e a iconografia.

Ana Ester de Matos Silva é licenciada em História pela Universidade Federal do Piauí-UFPI/CSHNB/Picos. Participou como voluntária do Projeto de Pesquisa ICV (2019-2020): Cidades sensíveis e imaginárias: representações do viver do viver urbano em cidades brasileiras, nas décadas de 1980 e 1990, sob coordenação e orientação do Professor Dr. Raimundo Nonato Lima dos Santos. Obteve o 1º lugar na área de Ciências Humanas, na modalidade apresentação oral do trabalho intitulado: “Cartografias auditivas: sonoridades urbanas da cidade de Picos-PI, nas décadas de 1980 e 1990”, no XXIX Seminário de Iniciação Científica – XIX SIC, realizado durante os ‘Seminários Integrados da Universidade Federal do Piauí – SIUFPI 2020’. É integrante do GT Anpuh – Seção Piauí “História, Cidades e memória

Raimundo Nonato Lima dos Santos é Doutor em História pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Professor Adjunto IV da Universidade Federal do Piauí - UFPI, vinculado ao curso de História e Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil.

Ana M. Moya Pellitero é investigadora integrada no CHAIA, U Évora desde 2015. Doutorada em história e teoria da paisagem, cultura urbana e meios audiovisuais pela TU Eindhoven (NL) (2007), Pós-doutorada em patrimônio imaterial da paisagem urbana e práticas artísticas comunitárias na U Évora (PT) (2016-2021) financiada pela FCT Portugal e Fundo Social Europeu (POCH/UE/PT) (SFRH/BPD/101156/2014), investigadora visitante do Grupo de Investigação em Antropologia e Práticas Artísticas, U Barcelona (ES) (2018-20), Pós-Graduada em Intervenção Paisagística e Gestão do Património (Natural, Cultural e Turístico) pela UA Barcelona (ES) e Mestre em Arquitetura pela ETSA Barcelona, UP Catalunha (ES).

Ana Telles estudou em Lisboa, Nova Iorque e Paris, tendo-se doutorado na Universidade de Paris IV - Sorbonne (França). Mantém intensa actividade concertística, na Europa, na Ásia e nas Américas, tendo sido solista com diversas orquestras nacionais e internacionais. A sua discografia conta actualmente com mais de vinte de títulos, compreendendo CD's monográficos, gravações a solo com orquestra e integrada em grupo de música de câmara. Enquanto investigadora integrada do CESEM (Pólo de Évora) e do IN2PAST, desenvolve investigação científica nos seguintes domínios: Música dos sécs. XX e XXI, Música Portuguesa - Períodos Moderno/Contemporâneo, Música para Piano. É autora de um número signifi-

cativo de capítulos de livros, artigos em revistas indexadas e edições musicais, incluindo uma edição crítica dos *Prelúdios para piano* de Luís de Freitas Branco. Ana Telles é Professora Catedrática e Diretora da Escola de Artes da Universidade de Évora. Integra o *Board of Representatives* e o *Executive Group* da *ELIA – European League of Institutes of Arts*.

Antónia Fialho Conde é Professora Associada com Agregação no Departamento de História - Universidade de Évora. Trabalha na(s) área(s) de Humanidades - História e Património Cultural. Nas suas atividades profissionais interagiu com mais de 130 colaboradores em coautorias de trabalhos científicos. É docente do Master Erasmus Mundus TPTI, dos Mestrados em Gestão e Valorização do Património Histórico e Cultural e Arqueologia e Ambiente e dos Programas Doutorais HERITAS, PIUDHist e História. É investigadora do CIDEHUS-UÉ e colaboradora do Laboratório HERCULES, do CEHR (Centro de Estudos de História Religiosa) e do LEM-CERCOR (França). Participa em diversos Projetos científicos nacionais e internacionais (alguns de âmbito europeu) financiados; foi a investigadora Co-Responsável do Projecto FCT PASEV: Patrimonialização da Paisagem Sonora em Évora (1540 - 1910) e a Investigadora Responsável do Projeto FCT EXPL/EPH-PAT/2253/2013 ORFEUS - A Reforma tridentina e a música no silêncio claustral: o mosteiro de S. Bento de Cástris. As suas áreas de investigação são o Monaquismo cisterciense feminino, a História Religiosa e o Património e Cultura Material (religioso e militar) no período moderno, consumadas em diversas publicações, nas áreas de docência e na orientação em estudos graduados e pós-graduados que efetua. É Diretora do Mestrado em Gestão e Valorização do Património Histórico e Cultural.

Clara Bejarano-Pellicer é Doutora em História pela Universidad de Sevilla (2011), Licenciada em Historia y Ciencias de la Música pela Universidad de la Rioja (2013) e obteve o Grau Médio em Música (especialidade Percussão) no Conservatorio *Francisco Guerrero*, de Sevilla (2006). Sua Tese de Doutorado (Universidad de Sevilla, 2011) recebeu o Prémio da Fundación Focus-Abengoa e o *Premio Extraordinario de Doctorado* da Universidad de Sevilla. É autora das monografias *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro* (2013), *Los sonidos de la Ciudad. El paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII* (2015) y *Los Medina. Redes económicas y sociales en torno a una familia de músicos entre el Renacimiento y el Barroco* (2019). Realizou períodos de investigação na Universidad Roma Tre, no University College London e na Universidad de Oxford. Atualmente é Professora Titular do Departamento de História Moderna da Universidad de Sevilla e forma parte de vários grupos de investigação de caráter internacional.

Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior é graduado em História (2020) pela Universidade Federal de Campina Grande, no Centro de Formação de Professores, campus Cajazeiras, Paraíba – BR. Foi bolsista de mestrado (CAPES) pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGH/UFRN), campus Natal, na linha de pesquisa «Linguagens, Identidades & Espacialidades». É membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em História Regional e Saberes Locais (CNPq/UFCG). Atualmente, também produz conteúdo audiovisual sobre História e Música nas plataformas digitais. Pesquisa com ênfase nas áreas de: História e Música; Paisagem Sonora; Rock e contemporaneidade; Hibridismo; Cultura e Contracultura.

Filipe Mesquita de Oliveira é Doutorado em Música e Musicologia pela Universidade de Évora e é actualmente Professor Auxiliar nessa instituição. O seu domínio de especialização é a música de tecla ibérica dos séculos XVI e XVII. Tem também vindo a desenvolver trabalho de investigação em torno da música portuguesa no período final do Antigo Regime. Como conferencista destacam-se diversas apresentações em Portugal e no Estrangeiro. Das suas publicações são de referir os artigos, «Some aspects of P-Cug, MM 242: António Carreira's keyboard tentos and fantasias and their close relationship with Jacques Buus's *ricercari* from his *Libro primo* (1547)», (Ashgate, 2013), «A formação orquestral durante o período final do Antigo Regime no contexto dos fundos musicais de Évora – o testemunho da obra de Ignácio António Ferreira de Lima († 1818)», (Colibri, 2014) e «Os hinos *Ut queant laxis* e *Fortem virili pectore* do fundo musical da Sé de Évora no contexto da produção musical de Inácio António Ferreira de Lima», (Cidehus, 2019). Integrou, como investigador, a equipa do projecto *PASEV – Patrimonialization of Évora's Soundscape 1540-1910* afecto ao CESEM/Pólo Évora, no âmbito do qual desenvolveu vários trabalhos de investigação. Integra ainda as equipas de investigação *Estudos de Música Antiga* e do *Núcleo Caravelas* do CESEM – FCSH.

Frederico Pessoa é músico, artista sonoro, e mestre e doutor em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG). Integra o grupo ESCUTAS: grupo de pesquisa e estudos em sonoridades, comunicação, textualidades e sociabilidade, na mesma instituição, onde também trabalha como sonoplasta.

Hugo Filipe Teles Porto é natural de Évora. Concluiu em 2020 o Doutoramento em História, pela Universidade de Évora, com a tese “ Os agentes do serviço musical das Sé de Elvas e Portalegre”. É licenciado em Direito, desde 1997, pela Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa. Em 2006, concluiu a Pós-Graduação em Ciências Jurídico-Urbanísticas e Ambientais pela mesma Faculdade. Em 2004, licenciou-se em História – Ramo Património Cultural, na Universidade de Évora e passou a exercer funções de consultor jurídico na extinta Direção Regional do IPPAR, exercendo ainda tais funções no organismo que lhe sucedeu: a Direção Regional de Cultura do Alentejo. Nesta Direção Regional, em 2008, desempenhou o cargo de Diretor de Serviços dos Bens Culturais. Foi, igualmente, Diretor de Serviços de Planeamento, Informação e Recursos Humanos da Direção-Geral das Artes entre 2012 e 2013. Em 2013, concluiu o Curso de Mestrado em História Moderna e dos Descobrimentos, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com a tese “ Os cantores na administração nos reinados de D. Manuel I e D. João III”.

João Mateus nasceu em Lisboa. É arquitecto, pintor e músico. É instrumentista de corneta, charamela e baixão. Estudou com Emídio Coutinho no CNML. Frequentou estágios de corneta, com Edward Tarr, Bruce Dickey, Jean-Pierre Canihac, e William Dongois. Frequentou as Masterclass de Fagote Barroco, com Alberto Grazzi e Ornamentação Renascentista com William Dongois. Frequentou as Masterclass de Sacabuxa com Charles Toet, Adam Wolf e Wim Becu. Dirige e integra o grupo “Music’Alta”. Colaborou em concerto com os grupos “Camerata da Cotovia”, “Lusitani Musici”, “Concerto

Atlântico”, “Charamela Real”, “Il Dolcimele”, “Tagus”, “Coral Vertice”, “Carmin’Antiqua”, “Ensaladas” com o “Pública Hor-tência”, “Despertar do Barroco” de Lourenço Rebelo. Partici-pou no filme “Le Soulier de Satin”, de Manoel de Oliveira. Gravou nos CDs “Vilancicos do Século XVI” e “Oxicantá”. Foi orientador no workshop de charamelas nas XIX e XX Jorna-das Internacionais da EMSE. Publicou o artigo “Corneta... um raio de sol que atravessa as trevas...” na revista A Arte do Ofí-cio da UAL. É construtor de cornetas e baixões. Tem realizado conferências sobre “Cornetas, Charamelas e Baixões.

João Ricardo terminou o mestrado em Artes Musicais na Fa-culdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH/UNL) em 2019. As suas óperas têm sido es-treadas pela Inestética Companhia Teatral, Quarteto Contra-tempus e OPERAFEST Lisboa; a ária para tenor *Quando enganei os deuses*, com libreto de Tatiana Faia, foi a obra vencedora do prémio Carlos de Ponte Leça na Maratona Ópera XXI, em se-tembro de 2021. Foi selecionado como Compositor Residente na Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras para o ano de 2022, e em novembro do mesmo ano a sua obra *Mãe desconhecida* para oboé e piano venceu o Concurso Internacional de Música Terras de Santiago na vertente de composição. É investigador afiliado ao Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM FCSH/UNL) desde setembro de 2019, com o “Grupo de Investigação em Música Contemporânea” e com a “Linha de Estudos de Ópera”. Integrou a equipa de investigadores do projeto “PASEV: Patrimonialização da Paisagem Sonora de Évora” (CESEM UÉvora). Colabora também regularmente com a “AREPO – Associação de Ópera e Artes Contemporâneas”, em trabalhos de edição musical e produção de eventos.

João Vaz é natural de Lisboa, diplomado em Órgão pela Escola Superior de Música de Lisboa e pelo Conservatório Superior de Música de Aragão, em Saragoça. É também doutorado em Música e Musicologia pela Universidade de Évora, tendo defendido a tese “A obra para órgão de Fr. José Marques e Silva (1782-1837) e o fim da tradição organística em Portugal no Antigo Regime”. Tem mantido uma intensa actividade a nível internacional, quer como concertista, quer como docente em cursos de aperfeiçoamento organístico, ou membro de júri de concursos de interpretação. Efectuou mais de uma dezena de gravações discográficas a solo e foi responsável por diversos artigos e edições musicais. Fundou, em 2006, o grupo Capella Patriarchal, que dirige. É Professor Coordenador da Escola Superior de Música de Lisboa e Investigador Integrado do CESEM. Fundador do Festival Internacional de Órgão de Lisboa em 1998, é actualmente director artístico do Festival de Órgão da Madeira e das séries de concertos que se realizam nos seis órgãos da Basílica do Palácio Nacional de Mafra (de cujo restauro foi consultor permanente) e no órgão histórico da Igreja de São Vicente de Fora, em Lisboa (instrumento cuja titularidade assumiu em 1997).

Juliana Wady começou o seu percurso universitário ainda no Brasil, na Universidade Estadual de Campinas. No ano de 2016, em Portugal, prosseguiu os seus estudos em Musicologia Histórica na Universidade de Évora, na qual concluiu a licenciatura. Em seguida, realizou o Mestrado em Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (UNL), propondo uma análise das Cirandas de Heitor Villa-Lobos a partir da Teoria dos tópicos. Actualmente, Juliana Wady é bolseira de doutoramento, na mesma universidade, no âmbito

do Projeto “História Temática da Música em Portugal e no Brasil” (UI/BD/151161/2021), proposto pelo CESEM, com uma investigação sobre modernismo e nacionalismo no contexto luso-brasileiro. Dentro destas temáticas, Juliana Wady conta com participações em vários congressos e com a publicação de artigos em Portugal e no Brasil.

Luís Cláudio Ribeiro é professor universitário, diretor do Departamento de Ciências da Comunicação e dos ciclos de estudo em Tecnologias do Som da Universidade Lusófona, onde desenvolve investigação no campo dos media e da cultura sonora. Os seus livros e artigos mais recentes focam-se na identificação e caracterização das alterações produzidas pelos mediadores sonoros na sociedade. É Investigador Principal dos projetos *Lisbon Sound Map* e *Aural Experience, Territory, and Community*, ambos financiados pela FCT. Paralelamente à sua atividade académica é escritor. Obras mais recentes: *Sucede no entanto que o Outono veio* (romance) e *Um Jardim Abandonado que Desbota* (poesia).

Rodrigo Teodoro de Paula é Doutor em Ciências Musicais - Musicologia Histórica, com menção máxima por unanimidade, pela Universidade Nova de Lisboa. É também licenciado em Direção de Orquestra pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil), mestre em Estudo das Práticas Musicais - Música e Sociedade, pela mesma universidade e mestre em Interpretação da Música Antiga pela Escola Superior de Música da Catalunha/ Universidade Autónoma de Barcelona. Integra a linha de investigação “Música no Período Moderno”, do Núcleo de História da Música Luso-brasileira - Caravelas, pela Universidade Nova de Lisboa,

é colaborador do CEHUM, da Universidade do Minho e investigador integrado do CESEM - pólo Universidade de Évora. No âmbito das Paisagens Sonoras Históricas, integrou como investigador doutorado o projeto Patrimonialização da Paisagem Sonora de Évora - PASEV (CESEM-CIDEHUS/Universidade de Évora) e tem publicado diversos artigos, realizado conferências nacionais e internacionais sobre essa temática.

Tess Knighton é mestre e doutora pela Universidade de Cambridge, sendo também membro emérito do *Clare College*, em Cambridge. Foi Professora de Investigação do ICREA, no Institutíó Milà i Fontanals (CSIC) e, atualmente, na Universitat Autònoma de Barcelona. Recebeu uma bolsa da Fundação Marie Curie (2012-6) para um projeto de investigação sobre as músicas urbanas da Barcelona Moderna e, a partir de setembro de 2020, recebe uma bolsa do governo espanhol (I+D) sobre a contribuição das confrarias e grémios para a paisagem sonora urbana na Península Ibérica, 1400-1700. Os seus interesses de investigação abrangem a música e a cultura no mundo ibérico, entre os séculos XV e XVII, e tem publicado amplamente neste domínio. É editora da série *Studies in Medieval and Renaissance Music* da The Boydell Press e faz parte de vários comités editoriais e consultivos em Espanha e na Europa.

Vanda de Sá é Doutorada em Musicologia pela Universidade de Évora e mestre em Ciências Musicais pela NOVA-FCSH. Docente do Departamento de Música da UÉ. Domínios de investigação: música instrumental no final do Antigo Regime, e atividade musical na cidade de Évora. Investigadora Responsável do Projeto *Estudos de Música Instrumental 1755-1840*

(2010-13: FCT). Membro da equipa do Projeto de Investigação *Orpheus – A música no Convento de São Bento de Cástris* (2014-15: FCT). Diretora do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades Faria (2010-2011). IR do Projeto PASEV | *Patrimonialização da Paisagem Sonora em Évora: 1540 – 1910*. (ALT 20-03-0145 - FEDER-028584. LISBOA-01-0145). Neste âmbito destaca-se a publicação dos livros *Paisagens sonoras urbanas: História, Memória e Património* (CIDEHUS/CESEM – 2019). <https://books.openedition.org/cidehus/7521>; *Paisagens sonoras históricas – Anatomia dos Sons nas Cidades* (2021) e *Sonoridades Eborenses* (CESEM/CHAM-FCSH/Ed. HÚMUS - 2022).

A paisagem sonora histórica tem sido uma área de estudos com importantes avanços nos últimos anos, promovendo reflexões relevantes sobre as possibilidades de abordar a presença do som e da música em eventos históricos; desafiando investigadores de diferentes disciplinas e artistas a criarem projetos que nos proporcionam, hoje, revisitar o passado através de representações sonoras. Essas experiências se por um lado, proporcionam a apreciação de novas sonoridades com novos significados, estimulam-nos também a pensar o fenómeno sonoro e as suas formas de escuta no passado, no presente ou mesmo, através da especulação, no futuro. No presente, impõe-se ainda a reflexão sobre o impacto de acontecimentos à escala global (como o da pandemia) nos centros urbanos e as alterações em suas paisagens sonoras: sons silenciados, sons revelados. Sob essa perspetiva, o presente livro reúne uma série de estudos apresentados no *III Encontro Paisagem Sonora Histórica - Novas Sonoridades / Novas Escutas*, realizado em Évora em 2021, no âmbito do projeto *Patrimonialização da Paisagem Sonora de Évora - PASEV*. Através da abordagem interdisciplinar, o Encontro proporcionou a discussão e a produção de reflexões críticas sobre a definição, o pensamento e a representação dos sons e da música nas cidades, em diferentes contextos, geografias e épocas.

