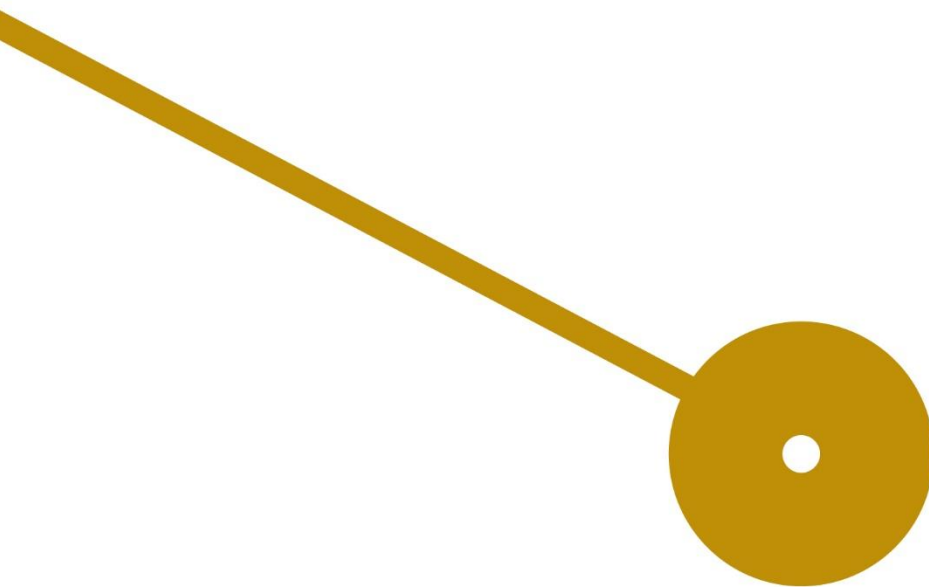


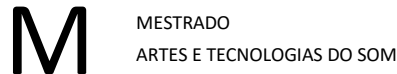


Modos de Escuta, a Antropologia da Música e o
Produtor Musical Independente - *Influências da
Escuta nas Decisões Éticas e Criativas de um Produtor
Musical Independente*

João Miguel Ribeiro Silva Marques

06/2025





Modos de Escuta, a Antropologia da Música e o Produtor Musical Independente - Influências da Escuta nas Decisões Éticas e Criativas de um Produtor Musical Independente

João Miguel Ribeiro Silva Marques

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Artes e Tecnologias do Som

Professor(es) Orientador(es)
Mário Joaquim Silva Azevedo

Dedico este trabalho à minha família e amigos pelo incansável apoio e a todos os produtores independentes que procuram o seu caminho por um maior enriquecimento na sua prática criativa e cultural, bem como crescimento pessoal.

Agradecimentos

Ao professor e orientador Mário Azevedo, pelo incansável apoio e mestria em escolher as palavras para os momentos certos, ao professor Bruno pelo acompanhamento coadjuvante. Aos meus pais por nunca me terem faltado com nada, aos meus irmãos Mafalda e Guilherme, avó Teresa pelas conversas espirituais e amigos, por acreditarem em mim e por todas as colaborações, realizadas e por realizar, de forma a tornarem isto possível.

Abstract

In a digital and globalised world where algorithms and markets shape the way music is produced and consumed, sonic diversity is increasingly threatened by homogenisation. This dissertation explores how critical listening can guide the ethical and creative decisions of the independent music producer.

Grounded in ethnomusicology and drawing from philosophy, music anthropology and artistic practice, it advocates for a situated listening: culturally aware, context-sensitive, and open to difference. Using Walking Methodology, this research combines theory and practice, sound and body, tradition and experimentation.

Listening here is not merely a sensory act, but a cognitive and ethical tool.

Through the creation of an original sonic archive, this dissertation outlines a model of music production that engages with the world critically and responsibly.

Keywords: Critical Listening; Anthropology of Music; Independent Music Production; Sonic Ethics; Digital Globalisation

Resumo

Neste contexto digital e globalizado, onde algoritmos e mercados moldam a escuta e a produção musical, a diversidade sonora enfrenta uma crescente homogeneização. Esta dissertação investiga como a escuta crítica pode informar decisões éticas e criativas na prática do produtor musical independente.

Partindo da etnomusicologia e atravessando filosofia, antropologia da música e práticas artísticas, propõe-se uma escuta situada: atenta aos contextos culturais, consciente das heranças sonoras e comprometida com a diferença. A *Walking Methodology* serve como base para uma investigação que integra teoria e prática, som e corpo, tradição e experimentação.

Ao longo deste trabalho, defende-se que a escuta não é apenas um gesto sensorial, mas uma ferramenta de pensamento, de resistência estética e de responsabilidade ética.

Através da produção de um arquivo sonoro original, esta dissertação propõe um modelo de criação musical que dialoga com o mundo de forma crítica e implicada.

Palavras-chave: Escuta Crítica; Antropologia da Música; Produção Musical Independente; Ética Sonora; Globalização Digital;

Índice

Apresentação	1
Introdução	4
Metodologia	5
Capítulo I – A Escuta na Produção Musical: Perspetivas Etnomusicológicas e Filosóficas	8
A Música como Fenómeno Cultural	8
Etnomusicologia e Escuta Contextual	10
Escuta como Conhecimento Situado	15
A Escuta como Prática Ética e Política	18
Escuta e Musicalidade Humana	20
Capítulo II – Escuta e o Ato Criativo	23
Rizoma como Modelo Criativo	23
Escuta como Cartografia Afetiva	27
Escuta Criativa e Devir Sonoro	29
Criação como Resistência	30
Escutar o Possível: Refrões e Micropolítica	31
Micropolítica	35
Arquivo Sonoro Como Corpo Sem Órgãos	37
Cartografia do Invisível	41
Capítulo III – Globalização Digital, Algoritmos e a Homogeneização da Música ..	54
A Revolução Digital e a Reconfiguração da Indústria Musical	54
Colonização Algorítmica e a Estetização da Previsibilidade	55
Rostidade Sonora e Invisibilidade Cultural	58
Entre a Diversidade e a Homogeneização	59
Etnomusicologia e a Desterritorialização da Rostidade Musical	60
O Paradoxo Digital: Democratização vs. Controle Algorítmico	62
Considerações – Ética da Escuta e Responsabilidade Cultural	65
Narrador – Produtor: Sujeito Autoficcional	65
Etnomusicologia, Acustemologia e Prática Crítica	67
O Papel do Produtor Musical como Mediador Cultural	70
Escuta Extrativa e Desafios da Ética Musical	73
Do Ouvir ao Criar	75
Anexos e Referências	80
Referências Fonográficas	80

Bibliografia e Webgrafia	86
Transcrições e notas da cartografia	89
Arquivo de composições e gravações (continuação da Cartografia do Invisível).....	90
Transcrições	96

Lista de Figuras

Figura 1: Setup Estúdio para os volumes da cartografia do invisível.....	43
Figura 2: Estrutura de projeto DAW (Ableton) Volume I – viagem de experimentação sonora.	44
Figura 3: Processamento do Master (VSTs) Volume I - viagem de experimentação sonora	44
Figura 4: Estrutura Projeto DAW (Ableton) – Volume II - Cântico Iraniano Feat. Tara Fatehi & Teatro OBando (versão 1)	45
Figura 5: Estrutura Projeto DAW (Ableton) – Volume II - Cântico Iraniano Feat. Tara Fatehi & Teatro OBando (versão 2)	46
Figura 6: Estrutura Projeto DAW (Ableton) – Volume II – Travel 2 Feat. Tara Fatehi & Teatro Obando.....	46
Figura 7: Processamento do Master (VSTs) - Volume II	47
Figura 8: Cena 9 – 1001 noites, irmã persa (Teatro O Bando, Feat. Tara Fatehi).....	47
Figura 9: Estrutura Projeto DAW (Ableton) – Volume III - Tigre Tigre Dragão	49
Figura 10: Processamento do Master (VSTs) - Volume III - Tigre Tigre Dragão.....	49
Figura 11: Estrutura Projeto DAW (Ableton) – Volume III - Ritmos e Dragões	50
Figura 12: Processamento do Master (VSTs) - Volume III - Ritmos e Dragões	50
Figura 13: Estrutura Projeto DAW (Ableton) – Volume III - Pegadas e Fluxos	51
Figura 14: Processamento do Master (VSTs) - Volume III - Pegadas e Fluxos	51
Figura 15: Drawn from Life - Brian Eno & J. Peter Schwalm	78
Figura 16: Ambient 2: The Plateaux of Mirror - Brian Eno	78
Figura 17: Book of Days – Meredith Monk	78
Figura 18: 2000 - Joey Badass	78
Figura 19: Battle of L.A. - Rage Against the Machine.....	78
Figura 20: Circles - Mac Miller	78
Figura 21: Swimming - Mac Miller	78
Figura 22: Choose Your Weapon - Hiatus Kaiyote.....	78
Figura 23: Divine Feminine - Mac Miller	78
Figura 24: The Downward Spiral - Nine Inch Nails.....	78
Figura 25: Empathogen - Willow	78
Figura 26: Fongola - KOKOKO!	78
Figura 27: Igor – Tyler, The Creator.....	79
Figura 28: Illmatic - NAS	79
Figura 29: Sometimes I Might Be Introvert - Little Simz.....	79
Figura 30: Love Heart Cheat Code - Hiatus Kaiyote.....	79

Figura 31: Malibu - Anderson Paak.....	79
Figura 32: Mr. Morale and the Big Steppers - Kendrick Lamar.....	79
Figura 33: Black Radio III - Robert Glasper.....	79
Figura 34: Songs - Adrienne Lenker	79
Figura 35: African Sanctus - David Fanshawe	79
Figura 36: Lush Life - John Coltrane.....	79
Figura 37: This Moment - Shakti	79
Figura 38: The Glow - Turnstile.....	79
Figura 39: The Stranger - Billy Joel.....	80
Figura 40: The Fragile - Nine Inch Nails.....	80
Figura 41: Musicology - Prince.....	80
Figura 42: 6 Feet Beneath the Moon – King Krule	80
Figura 43: What Kinda Music - Tom Mish	80
Figura 44: The Out-of-Towners - Keith Jarrett trio.....	80
Figura 45: Prata - Máquina	80
Figura 46: Time & Space - Turnstile.....	80
Figura 47: Voodoo - D'Angelo	80
Figura 48: Where's the Ground? - Unsafe Space Garden	80
Figura 49: Demon Days - Gorillaz.....	80
Figura 50: Black Classical Music - Yussef Dayes.....	80
Figura 51: Black Focus - Yussef Kamaal	81
Figura 52: Glow - Alice Phoebe Lou.....	81
Figura 53: Paper Castles - Alice Phoebe Lou	81
Figura 54: Clandestino - Manu Chao	81
Figura 55: Sleeping Through the War - All Them Witches.....	81
Figura 56: Off the Wall - Michael Jackson.....	81
Figura 57: Grasa - Nathy Peluso.....	81
Figura 58: Hani Rani - Ghosts.....	81
Figura 59: Pieces of Man - Gil Scott-Heron.....	81
Figura 60: Flower Boy - Tyler, The Creator	81
Figura 61: Man Made – Greentea Peng.....	81
Figura 62: Debut - Bjork.....	81
Figura 63: Where is Home - Abel Selaocoe	82
Figura 64: Regardez Moi - Frah Quintale	82
Figura 65: Flying Microtonal Banana - King Guizard and The Lizard Wizard.....	82
Figura 66: Trust in the Lifeforce of Deep Mystery - The Comet is Coming	82
Figura 67: Hyper - Dimensional Expansion Beam - The Comet Is Coming	82

Figura 68: Their Law - The Prodigy	82
Figura 69: Gold - Cleo Sol.....	82
Figura 70: Remember My Song - Labi Siffre	82
Figura 71: Taming the Dragon - Mehliana.....	82
Figura 72: Ragas and Improvisations - Ravi Shankar	82
Figura 73: Drunk - Thundercat	82
Figura 74: Manga - Mayra Andrade	82
Figura 75: O Puto - O Simples Mente & Marrquise	83
Figura 76: Songs in the Key of Life - Stevie Wonder	83
Figura 77: Cantigas de Maio - José Afonso	83
Figura 78: Só - Jorge Palma	83
Figura 79: You are Forgiven – Slow J	83

Apresentação

Esta investigação nasce de uma inquietação: **de que forma a escuta pode transformar a prática de um produtor musical independente?** Numa época em que a música circula de forma globalizada por vias cada vez mais automatizadas, regidas por algoritmos e tendências globais, torna-se urgente pensar a escuta como um gesto ativo, ético e situado.

Foi nesta medida que a dissertação teve início com a intenção de explorar a relação entre a Produção Musical Independente e a Etnomusicologia, acabando por se revelar numa procura mais profunda sobre novas formas de escuta – uma prática em que a música não só conduz, mas se deixa conduzir.

Assim, a investigação assenta na importância de um exercício de escuta crítica, onde, independentemente de se tratar de sons concretos, acusmáticos, músicas, paisagens sonoras ou ruídos, os elementos que intercalam com o silêncio são reconhecidos e valorizados.

Ao partir do cruzamento entre etnomusicologia e produção musical contemporânea, é proposta uma escuta que, ao mesmo tempo, é prática artística e crítica cultural. Para tal, questiona-se o lugar do som na criação, mas também o modo como escutamos as heranças culturais que habitam as músicas que produzimos. A escuta, é aqui entendida, como forma de conhecimento, ferramenta de mediação e instrumento de resistência.

A investigação organiza-se em quatro momentos principais. O primeiro capítulo estabelece um enquadramento teórico a partir da etnomusicologia e dos estudos da escuta. Autores como Blacking, Merriam, Voegelin e Feld ajudam a compreender a escuta como prática cultural e epistemológica. O segundo capítulo articula escuta e criação, explorando conceitos como rizoma, cartografia afetiva e devir-sonoro para propor a produção musical como gesto ético. O terceiro capítulo analisa os efeitos da globalização digital na estética e nos modos de produção e escuta. Finalmente, nas considerações finais, reflete-se sobre o papel do produtor musical enquanto mediador cultural, e sobre a escuta como responsabilidade.

A metodologia adotada — a Walking Methodology — parte do movimento, do corpo e da deriva sonora como forma de pensar, criar e investigar. Esta prática foi aplicada tanto na produção de um arquivo sonoro de composições originais, como na análise crítica de contextos digitais, entrevistas e experiências de escuta.

Mais do que procurar respostas definitivas, este trabalho propõe percursos. Escutar é, afinal, caminhar entre sons, sentidos e silêncios — e criar a partir dessa travessia.

Num mundo cada vez mais globalizado e digital, onde os algoritmos de recomendação e a indústria musical promovem uma homogeneização das referências culturais, a prática da escuta torna-se um ato político e ético. A promessa de diversidade esconde, muitas vezes, uma lógica de homogeneização estética. O conceito de “escuta faminta” (Robinson, 2020) revela as armadilhas da apropriação cultural quando sons de outras tradições são consumidos fora dos seus contextos. E em contraponto, autores como Salomé Voegelin, Steven Feld e John Blacking defendem a escuta como um ato situado, sensorial e ético, capaz de revelar os contornos invisíveis da cultura. Fernando Lopes-Graça emerge como exemplo de resistência, ao conseguir integrar a produção e a composição musical numa escuta crítica que não só celebra as raízes culturais portuguesas, como desafia a uniformização imposta pelo mercado global.

O principal objetivo desta investigação é compreender de que forma a escuta, entendida como uma prática crítica e consciente, gesto ético e epistemológico, influencia as decisões criativas e éticas de um produtor musical independente. Para alcançar este objetivo, a dissertação pretende responder às seguintes questões:

- De que forma a escuta crítica orienta o processo criativo na tomada de decisões éticas em contextos de hibridismo cultural?
- Como é que os mecanismos da globalização digital moldam os modos de escutar e de produzir?
- Que estratégias podem ser desenvolvidas para integrar inovação e tradição sem cair na exotização ou apropriação cultural?
- Que contributos oferecem as abordagens de autores como Deleuze e Guattari, Rubin, Eno, Voegelin, Feld, Robinson, LaBelle ou Blacking para a prática de uma criação musical mais atenta à diferença e à responsabilidade cultural?

A relevância deste estudo reside na urgência de repensar a produção musical independente à luz dos desafios contemporâneos: o excesso de referências num contexto de globalização digital, a fragmentação identitária e a pressão da indústria para um som “reconhecível”. Esta investigação articula a teoria e prática, som e política, propondo um modelo de escuta **rizomática** e **cartográfica** onde se constrói por conexões múltiplas, entre fluxos de tradição e linhas de fuga criativa.

Na metodologia adotada – a *Walking Methodology* – a escuta é experimentada em movimento, nas paisagens sonoras e nos arquivos do quotidiano. Este percurso inclui:

- **Revisão bibliográfica e análise crítica:** Com o estudo de obras e conceitos de autores da etnomusicologia (John Blacking, Bruno Nettl, Alan Merriam, Jaap Kunst, Fernando Lopes Graça, Mantle Hood, Willie Anku, Kofi Agawu, Salomé Voegelin, Steven Feld, Dylan Robinson, entre outros).
- **Estudo de caso:** A observação e análise do impacto da globalização digital e dos algoritmos na produção musical independente, com especial enfoque na relação entre tradição e inovação.
- **Investigação prática:** Com composições e gravações originais que funcionam como cartografias sonoras e arquivos afetivos do processo criativo.

A escuta, aqui, é entendida como força criativa, ferramenta analítica e ato ético. Isto é, esta abordagem visa compreender não só a teoria subjacente à escuta crítica, mas também a sua aplicação prática, permitindo que o produtor musical se torne um mediador ético e consciente entre saberes locais e fluxos globais, entre a tradição e a invenção.

Introdução

Escutar é mais do que ouvir sons. É um gesto mental e ético, que influencia as escolhas criativas e o modo como nos relacionamos com outras culturas. Esta investigação parte da convicção de que a escuta influencia profundamente as decisões criativas de um produtor musical independente, operando como uma forma de mediação entre tradição, inovação, identidade cultural e contexto social.

Num mundo em que a globalização digital e os algoritmos de recomendação moldam a forma como se consome e se produz música, torna-se urgente repensar o papel da escuta na criação musical contemporânea. A presente dissertação propõe uma abordagem crítica e situada da escuta, ancorada na etnomusicologia, na filosofia do som e nas práticas experimentais da produção independente.

Esta investigação pode ser encarada como uma reflexão, organizada em quatro momentos principais. O **Capítulo I** introduz os fundamentos teóricos e epistemológicos da escuta, com especial enfoque nos contributos da etnomusicologia e dos estudos da escuta. Autores como Jaap Kunst, Alan Merriam, John Blacking, Salomé Voegelin e Steven Feld ajudam a situar a escuta como um fenómeno cultural, político e relacional, onde o som é sempre mediado por estruturas sociais e contextos históricos.

O **Capítulo II** desenvolve a relação entre escuta e criação, que entende o processo criativo como um espaço de resistência e transformação. Com base em conceitos como rizoma, devir-sonoro, corpo sem órgãos e cartografia afetiva, exploram-se formas de criação sonora que emergem de uma escuta intuitiva, sensorial e crítica, propondo a prática musical como gesto ético e micropolítico.

O **Capítulo III** examina o impacto da globalização digital e dos algoritmos na produção e circulação da música. Através de autores como Peter Tschmuck, Deleuze e Guattari, Dylan Robinson e Lopes Graça, discute-se o paradoxo entre a promessa de diversidade e a homogeneização algorítmica das estéticas musicais. A ideia de “rostidade sonora” é mobilizada para compreender como os sistemas de recomendação moldam padrões de escuta e criam novas formas de invisibilidade cultural.

Por último, mas não menos importante, nas **Considerações Finais**, sob o título *Ética da Escuta e Responsabilidade Cultural*, propõe-se uma síntese crítica entre teoria e prática, defendendo o papel do produtor musical como mediador ético e cultural. A escuta é assumida como um ato de responsabilidade: perante as tradições com que se dialoga, perante os contextos que se atravessam e perante as comunidades cujos sons

se incorporam. Este trabalho integra investigação teórica, reflexão crítica e prática artística, propondo um modelo de produção musical independente que resiste à padronização global e promove uma escuta ativa, consciente e culturalmente informada.

Metodologia

A metodologia adotada nesta investigação parte de uma abordagem interdisciplinar, processual e sensível à escuta, ancorada no conceito de “*Walking Methodology*”, que propõe o caminhar como prática epistemológica, crítica e criativa. Esta abordagem não se prende pelo sentido metafórico, mas afirma a escuta como modo de estar no mundo e de produzir conhecimento situado. Onde o som, o espaço, o corpo e a memória se entrelaçam ou conglomeram num sentido rizomático. (Deleuze & Guattari, 1987; McClelland, 2019).

Neste contexto, a investigação assume a produção musical como prática expandida, que integra escuta, criação, reflexão e ética. O objetivo é estabelecer relações dinâmicas entre o saber teórico e a ação prática, de forma a valorizar a experiência sensorial, a atenção ao ambiente sonoro e as decisões criativas informadas por um compromisso com a diferença cultural.

O percurso para esta metodologia estrutura-se através de três eixos complementares:

1. Enquadramento teórico e revisão crítica

Esta primeira fase envolve a leitura e análise crítica de autores fundamentais da etnomusicologia, filosofia da escuta, estudos culturais e práticas sonoras contemporâneas. Introduzindo conceitos como:

- Escuta crítica e acústemologia (Feld, 1996; Voegelin, 2010),
- Escuta faminta (Robinson, 2020),
- Som como resistência (LaBelle, 2018),
- Som e corporalidade (Voegelin, 2014),
- Cartografia e rizoma sonoro (Deleuze & Guattari, 1980),
- Afetos, tradição e invenção (Eno, Rubin, Feld).
- Antropologia da música (Blacking, Nettl, Merriam e Kunst, Mantle Hood)

Esta etapa permite compreender os modos como a escuta se articula com a produção musical e com questões de identidade, ética e estética, criando um corpo teórico sensível às tensões entre globalização e diferença, técnica e cultura.

2. Pesquisa prática e composição sonora

A segunda fase traduz-se na produção de um arquivo sonoro experimental, composto por peças criadas especificamente para esta investigação. O estúdio torna-se um laboratório de escuta, onde são testados os conceitos teóricos através de práticas de:

- gravação de campo e paisagens sonoras;
- manipulação digital e síntese sonora;
- montagem, colagem e recombinação de materiais culturais diversos.

É feita uma documentação através de diários de escuta, anotações reflexivas e descrições técnicas e afetivas do processo, permitindo identificar como a escuta orienta decisões estéticas e revela desafios éticos na negociação entre tradição, inovação e apropriação. Nesta etapa, os conceitos desenvolvidos na revisão bibliográfica são postos à prova no ambiente do estúdio. O produtor desenvolve um conjunto de composições sonoras, que integra elementos provenientes tanto de tradições musicais diversas, como das novas tecnologias – processos de gravação, sampling, síntese sonora e manipulação digital.

3. Análise crítica e reflexiva do campo digital e da prática independente

Embora inicialmente estivesse prevista a realização de entrevistas semiestruturadas com produtores musicais independentes, esta fase foi adaptada por razões de viabilidade e logística, optando-se por um aprofundamento qualitativo de análise crítica do campo digital da produção independente, de forma a cruzar uma observação participante com as minhas experiências autorreflexivas enquanto produtor, sendo também incluídos alguns exercícios propostos por Brian Eno num workshop de escrita e composição musical.

Assim, nesta etapa, são abordadas temáticas como:

- a análise crítica de plataformas digitais de circulação musical (Bandcamp, SoundCloud, YouTube, etc.), com atenção a padrões de visibilidade, efeito dos algoritmos de recomendação e a curadoria automatizada;
- o mapeamento de redes e estéticas alternativas, a partir de coletivos e selos independentes relevantes;
- uma reflexão autoetnográfica, sustentada em diários de escuta, registos de processo criativo e tomada de decisões éticas durante a composição das peças que integram o Arquivo Sonoro.

Este desvio metodológico não enfraquece o propósito da investigação — pelo contrário, reforça o compromisso com uma abordagem situada, em que a escuta crítica e a prática

reflexiva substituem a recolha tradicional de testemunhos externos, sem abdicar da densidade analítica e da atenção ao campo empírico.

Complementarmente, são analisados dados de plataformas digitais e circuitos de distribuição independente, com o intuito de mapear padrões de escuta, visibilidade e circulação.

Esta fase tem como objetivo destacar a relação entre tradição e inovação, ao analisar o impacto da globalização digital e dos algoritmos de recomendação na produção musical independente. São selecionados produtores musicais independentes que atuem num contexto digital e que demonstrem uma prática de escuta crítica. Com a recolha de testemunhos e experiências que evidenciem como os serviços de distribuição e os padrões de consumo digital influenciam a autenticidade e a diversidade estética das produções. Esta análise é complementada pela observação e estudo dos dados provenientes de plataformas digitais, permitindo uma compreensão aprofundada dos desafios e oportunidades emergentes neste cenário contemporâneo.

Por fim, todos os dados — teóricos, práticos e empíricos — são integrados numa análise qualitativa de carácter temático e narrativo, que permite evidenciar as formas como a escuta crítica atua como mediadora entre técnica, cultura e inovação. Esta análise, assumindo que não visa chegar a verdades universais, pretende propor modelos de criação conscientes, éticos e localizados, que valorizem a multiplicidade e resistam à homogeneização cultural imposta pela indústria.

Neste modelo, o produtor musical independente, não se limita à função de técnico ou artista, mas também se assume como agente cultural reflexivo, comprometido com uma escuta situada e com práticas que celebram a diferença, a colaboração e a reinvenção dos modos de fazer música.

Capítulo I – A Escuta na Produção Musical: Perspetivas Etnomusicológicas e Filosóficas

A escuta é muito mais do que uma percepção sensorial. É uma forma de conhecimento, uma prática situada e uma ferramenta ética que molda o modo como criamos, interpretamos e partilhamos música. Neste capítulo, explora-se a escuta a partir da etnomusicologia, da filosofia e da antropologia da música, reconhecendo-a como elemento central na produção musical independente.

A Música como Fenómeno Cultural

Afinal, o que é que é música?

A origem epistemológica da palavra música remonta à Grécia antiga, embora as suas raízes conceptuais e etimológicas possuam significados mais profundos e que, em certa medida, marcam o pensamento ocidental no que toca a arte dos sons. A palavra “Música” vem do latim *musica*, que por sua vez deriva do grego *mousike*, uma abreviação de *mousike Téchne*, que significa “a arte das Musas”. Pois, na mitologia grega, as Musas são descritas como divindades inspiradoras das artes, ciências e literatura, sendo a música entendida como parte de um campo mais vasto de conhecimento e criatividade.

No pensamento grego antigo, a música não era apenas um domínio da estética ou do entretenimento, mas sim um ramo do conhecimento ligado à matemática, à cosmologia e à ética. Pelo que se torna possível destacar três tradições fundamentais que influenciaram a construção epistemológica da música: **A tradição Pitagórica** – Pitágoras e os seus seguidores viam a música como uma manifestação da ordem numérica do cosmos. A descoberta das proporções matemáticas dos intervalos musicais levou à conceção da harmonia das esferas, onde a música era entendida como uma realidade cósmica e metafísica; **A tradição platónica e aristotélica** – Platão, em “A República”, defende que a música possui um papel moral e educativo, podendo influenciar o carácter dos indivíduos. Aristóteles, por sua vez, na “Poética” analisa a música no contexto da Mimesis, ou seja, como uma forma de imitação e expressão das emoções humanas; **Tradição humanista e retórica** – Durante a antiguidade tardia e a idade média, a música foi incorporada ao quadrivium (as quatro disciplinas matemáticas da educação superior: aritmética, geometria, astronomia e música). Onde Boécio no

século VI apresenta um conceito em que a música é dividida em três categorias epistemológicas: 1. Música Mundana (Harmonia do Cosmos); 2. Música Humana (harmonia da alma e do corpo); 3. Música Instrumentalis (a música audível, produzida por instrumentos ou voz).

Mas, quando começamos por nos questionar sobre a sua origem começamos a perceber que é difícil determiná-la. Valls Gorina (1971), numa tentativa de responder à questão diz:

"Formulam-se já as hipóteses mais diversas e arriscadas para encontrar e determinar as remotas e obscuras origens da música. Alguns musicólogos - Jacques Chailley entre outros - tomam como ponto de partida o testemunho musical mais antigo que se conhece (num fresco da gruta dos três irmãos, em Ariege, França) e atribuem à música a idade de 40000 anos, que é a antiguidade que os arqueólogos assinalam para a referida gruta. No dito fresco é representado um homem mascarado a conduzir uma manada de renas com um arco musical." (Cap. III – Da música utilitária à especulação sonora – O que é a Música?)

Nos termos da pré-história, as grutas eram casas para os habitantes da terra e a sua constante necessidade de sair ao exterior para se alimentar fazia-os crescer e desenvolver as suas habilidades. O problema vem quando consciente ou inconscientemente, nos recusamos a sair da gruta, como descreve Platão na alegoria da caverna. Sendo possível compreender que o ser humano conhecia e sabia produzir o fenómeno, embora ignorasse o porquê da sua existência. Sendo possível deduzir a utilidade do instrumento musical com o fim de conduzir o gado. No entanto, ainda aqui, a música é sucedânea da linguagem. Dada a variedade das suas utilidades como, mediante uma convenção aceite pelas famílias ou clãs vizinhos, a fixação de certas figuras rítmicas e a ordenação de pancadas de tambor, que podiam servir de meio de comunicação (declaração de guerra, solicitação de ajuda nas calamidades, etc.). Sendo que, nestas manifestações, a música não constitui ainda um fim em si, dado que o que se pretende alcançar é algo de estranho à sua essência.

Nos momentos em que o ser humano seguiu as suas intuições mais subtis e imprecisas e abandonou o utilitarismo das primeiras manifestações em prol do puro jogo combinatório dos sons, é que as manifestações sonoras iniciais se transformaram em arte musical. Pois com todas as técnicas utilizadas na combinação de sons é notória a intenção de "afetar" o ouvinte, ou seja, dotar a obra com uma entidade expressiva. Com o posterior acoplamento da música com as artes cénicas, a dança e construções

imaginárias no meio cinematográfico, esta começou a ser tomada como um objeto, uma coisa que possui uma essência e que é integrada num dado conceito. Ou seja, a música substantivou-se.

Historicamente, a música não surgiu como objeto artístico autónomo, mas como prática funcional — um meio de comunicação, de organização social e de ligação ao sagrado. A transição para uma conceção artística e estetizada da música acompanhou a evolução das estruturas sociais e das formas de conhecimento. No entanto, mesmo nas suas manifestações mais abstratas, a música continua a expressar modos de ser, de estar e de resistir no mundo. (Heidegger, 1977; Shklovsky, 1917; Valls Gorina, 1971)

"Poetic imagery is a means of creating the strongest possible impression", Art as Technique – Viktor Shklovsky, 1917

Etnomusicologia e Escuta Contextual

O conceito de escuta na etnomusicologia ultrapassa a mera audição passiva, configurando-se como um ato ativo, relacional e profundamente ligado ao contexto em que a música se insere.

A etnomusicologia, tal como delineada por autores como Jaap Kunst, Alan Merriam, Bruno Nettl e John Blacking, propõe que a música deve ser entendida no seu contexto cultural e social. Para Merriam (1964), a música é comportamento humano, e deve ser estudada a partir de três dimensões: os sons, os comportamentos musicais e os conceitos que lhes estão associados.

John Blacking (1973) formula uma definição-chave: "música é som humanamente organizado". Esta frase desloca o foco da análise técnica para a intencionalidade e o contexto social da produção sonora. Na sua investigação entre os Venda, na África Austral (entre Zimbabué e África do Sul), Blacking mostra como a música se exprime através de uma prática comunitária e espiritual, longe das lógicas de mercado e espetáculo da indústria ocidental.

Kunst e Merriam sublinham a importância da escuta imersiva e da observação participante. Mantle Hood acrescenta o conceito de "bi-musicalidade": o investigador

deve aprender a tocar e viver a música da cultura que estuda. Esta prática aproxima-se da atitude que se defende aqui para o produtor musical contemporâneo: escutar com o corpo, com atenção e com respeito pelos contextos culturais dos quais os sons emergem.

Segundo uma visão mais antropológica, que faz destacar a importância de estudar os fenómenos culturais, música inclusive, dentro dos seus contextos históricos e geográficos, Franz Boas (1940), conhecido como o pai da antropologia moderna, rejeita a ideia de uma evolução linear e uniforme das culturas. Esta rejeição leva-o a criticar os métodos comparativos que, ao procurarem identificar semelhanças universais, negligenciam as particularidades e a complexidade dos processos históricos e psicológicos de cada sociedade. Ao entender a escuta com esta abordagem, empírica e indutiva, como uma forma de captar as práticas musicais no seu ambiente natural, reconhece a diversidade dos caminhos evolutivos, evitando possíveis reducionismos que possam distorcer os seus significados originais. A grande e importante função do método histórico da antropologia reside na sua habilidade para descobrir os processos que, em casos definidos, levam ao desenvolvimento de certos costumes. Se a antropologia deseja estabelecer as leis que governam o desenvolvimento da cultura, não se pode limitar a comparar apenas os resultados desse desenvolvimento. Assim, sempre que possível, deve-se comparar os processos de desenvolvimento, que podem ser descobertos por intermédio de estudos das culturas de pequenas áreas geográficas.

Desta forma, Boas, dá-nos a crer que a escuta fomenta a compreensão das práticas musicais, sendo que estas dependem também de uma análise às suas origens e dos seus significados específicos, variando significativamente entre diferentes sociedades e culturas. Reconhecendo que, este método por si, não produzirá frutos enquanto não for renunciado o vão propósito na construção com base numa história sistemática uniforme da evolução da cultura e não se começar a fazer as nossas comparações sobre bases mais amplas e sólidas. (Boas, 1896, p38). Neste contexto, Karl Popper (1996), desafia a ideia de que o conhecimento só pode ser compreendido dentro do seu contexto original, argumentando que o diálogo crítico e a adaptação criativa são formas legítimas de expansão cultural.

Jaap Kunst (1974), pioneiro na formalização do termo “etno-musicologia”, faz destacar a importância do estudo da música dentro do seu ambiente cultural e social, ao propor uma classificação dos estudos musicais que abrange desde a análise dos elementos formais – melodia, ritmo, harmonia – até à investigação das práticas etnológicas e

antropológicas que contextualizam a música. Para Kunst, a escuta deve ser compreendida como uma prática que integra a técnica e a vivência cultural, permitindo uma análise que contemple tanto os aspetos universais quanto as particularidades locais. Destacando a necessidade de uma escuta atenta e desprovida de preconceitos eurocêntricos.

Apresentando de uma forma metodológica a disciplina de Etnomusicologia, a sua origem e ambições, Alan Merriam (1964), com o seu livro – *The Anthropology of Music* – apresenta os conceitos-chave que moldaram a etnomusicologia como campo de estudo e discute como a música pode ser analisada nos seus padrões culturais. Ao posicionar a disciplina como uma interseção entre a música e a antropologia. O foco da etnomusicologia é definido como o estudo da música nos seus contextos culturais, sociais e humanos. Isto é, a música deve ser compreendida como uma parte integrante da cultura e, por isso, não deve ser separada do ambiente em que é criada, transmitida e vivida. Os estudos de Merriam, por defenderem que a música se trata de um comportamento humano e não apenas um objeto sonoro, consideram tanto os sons (a música em si) quanto os significados, as funções e os contextos culturais associados a ela. Desta forma, é proposto um método em que o estudo da etnomusicologia deve abordar três aspetos fundamentais no estudo da música: O som musical – o estudo das características acústicas e técnicas musicais, como melodia, ritmo, harmonia e instrumentos; O comportamento musical – a maneira como as pessoas produzem, aprendem, executam e experimentam a música; E os conceitos musicais – as ideias, valores e crenças sobre a música dentro de uma cultura, incluindo como ela é definida, classificada e valorizada; Consequentemente, desenvolve o seu método antropológico que inclui outros três aspetos: Pesquisa de campo – a imersão em comunidades para observar e participar de práticas musicais no seu ambiente natural; Observação participante – combinando a participação ativa com a observação detalhada, para compreender a música “de dentro”; Comparação cultural – ao examinar como diferentes culturas produzem, usam e entendem a música.

Quando nos voltamos a questionar do que é música, quais são as suas funções?

Seguindo o enredo das metodologias de Merriam, penso que podemos encontrar pelo menos três propósitos dentro dos contextos culturais: uma função social: a música pode reforçar a coesão social, criar identidades coletivas e expressar valores culturais; função emocional: ao ajudar a comunicar emoções que muitas vezes não podem ser expressas de outra maneira; função simbólica: a música pode transmitir significados complexos que vão além das palavras.

“If ethnomusicologists are to develop their discipline to the point at which a fusion of the musicological and ethnological becomes a reality, it seems clear that they will have to generate their own framework of theory and method. This is not a simple achievement, for it means that the student who enters ethnomusicology from music must also be well trained in anthropology, and that he who enters from anthropology must be prepared to handle problems of music sound and structure. But it is clearly only through the fusion of these aspects of knowledge, and probably in single individuals, that the problem will be solved.”

Alan Merriam (1964, p.18)

Por destacar a música como um reflexo e um símbolo de cultura, ao expressar valores, normas e identidades culturais, o estudo da música revela informações sobre o funcionamento social, os sistemas de crença e as estruturas de poder da sociedade. Ao explicar o desenvolvimento histórico do campo, que começou como “musicologia comparada” e evoluiu para incluir uma perspectiva mais antropológica, o papel da música é enaltecido como uma forma de comportamento humano e numa necessidade de estudar a música no seu contexto da prática cultural.

A etnomusicologia não procura apenas descrever a música de diferentes culturas, mas também entender a sua função, significado e relação com outros aspetos da vida social e cultural. Estudar música é estudar cultura, e isso exige uma análise abrangente que inclua sons, comportamentos e significados que a música carrega dentro do seu contexto social. (Merriam, 1964, p.7)

John Blacking, em “How Musical is Man?” (1973), defende que, para que algo seja considerado música, é necessário que haja uma intenção humana por trás da organização dos sons. Ao elaborar a definição – a Música como Som Humanamente Organizado – esta torna-se essencial para o desenvolvimento do pensamento etnomusicológico porque desloca o foco das características puramente acústicas ou técnicas da música (como notas ou ritmo) para uma relação entre o som e os processos humanos que o criam e o tornam significativo. Ou seja, não é apenas o som em si que importa, mas como ele é concebido, estruturado e interpretado pelas pessoas. O que significa que não há distinção rígida entre “música” e outros tipos de som, como aqueles que usados em rituais ou em comunicação social, se eles forem intencionalmente organizados. A música reflete, assim, os valores e as estruturas sociais da cultura em

que é criada. A organização do som musical é frequentemente interpretada como uma metáfora ou extensão das organizações sociais e culturais. Favorecendo assim, a ideia de que as práticas musicais não podem ser separadas do contexto humano em que ocorrem. Isto é, para entender a música é necessário compreender a sociedade que a produz. Ao criticar o etnocentrismo musical apresentando abordagens que avaliam todas as músicas segundo padrões ocidentais (por exemplo, escalas, harmonia ou notação) defende-se que cada cultura possui a sua própria lógica musical e que os significados atribuídos à música devem ser analisados a partir dessa lógica interna. John Blacking deixa-nos um exemplo mais concreto, através da sua experiência em trabalho de campo e o seu contacto com a sociedade Venda – localizada na fronteira entre Zimbabué e África do Sul – a música não é tida apenas como entretenimento ou arte, mas sim como uma expressão coletiva da vida social e espiritual, o que reforça a ideia de que a música tem uma função social e deve ser avaliada com base no seu contexto cultural. Ao contrastar a sua cultura ocidental com a sua experiência de campo com sociedades como a dos Venda, onde a música é uma prática coletiva e inclusiva, Blacking questiona a crescente especialização e comercialização da música em sociedades modernas, por estas tenderem a separar músicos “profissionais” do resto da população.

Ao se explorar o conceito de música como uma categoria cultural universal, discute-se como diferentes culturas entendem e praticam a organização sonora. Bruno Nettl, no primeiro capítulo de “The Study of Ethnomusicology”, intitulado “The Art of Combining Tones”, faz uma introdução ao campo da etnomusicologia, ao estabelecer um ponto de partida para a investigação das várias formas de criação e apreciação musical ao redor do mundo, ao sugerir que os parâmetros ocidentais tradicionais (melodia, harmonia e ritmo) não são adequados para descrever todas as formas musicais. A música é a arte de combinar sons de forma organizada e a sua "organização" varia amplamente entre culturas. (Bruno Nettl, 1983) e (Agawu, 2017a) questionam a universalidade da música e a forma como as tradições musicais são apropriadas e resignificadas.

O que nos possibilita concluir que a música, como som humanamente organizado, é um reflexo profundo das capacidades criativas e sociais dos seres humanos. Estudá-la é uma forma de compreender as culturas e os sistemas de valores que moldam a humanidade.

Escuta como Conhecimento Situado

Escutar é assumir uma posição. Implica reconhecer que o som carrega significados — histórias de pessoas, lutas culturais e memórias que vão além da simples vibração acústica.

Com o intuito de explorar a escuta, não como um mero ato passivo de receção de sons, mas como um processo de conhecimento situado, profundamente imerso no contexto cultural e sensorial do ouvinte (e que não é neutra), podemos entender que esta é mediada por referências culturais, memórias, afetos e ideologias. Steven Feld, com o conceito de “*acústemologia*”, mostra como a escuta é uma forma de conhecimento situada — uma forma de perceber o mundo a partir do som. Nos seus estudos com os Kaluli, Feld revela que a paisagem sonora é inseparável da organização simbólica da vida quotidiana.

Alan Merriam, por exemplo, em – *The Anthropology of Music, "Towards a Theory for Ethnomusicology"* (1964, p.18) – defende que a música deve ser estudada no seu contexto específico, apresentando a inter-relação entre o som musical, o comportamento dos seus praticantes e os conceitos que lhe são atribuídos. Para Bruno Nettl (1983) e Kofi Agawu (2017), torna-se essencial romper com o etnocentrismo que avalia todas as músicas segundo padrões ocidentais. A escuta crítica deve reconhecer as lógicas internas de cada sistema musical. Nesse sentido, a escuta é também uma prática de descentralização: exige que o ouvinte suspenda juízos automáticos e esteja disposto a aprender com o outro.

Mantle Hood (1971), com a introdução ao conceito de bi-musicalidade, um método que não é apenas técnico, mas que implica uma imersão no contexto social e cultural da música em questão, defende que os etnomusicólogos devem aprender a tocar a música que estudam como forma de compreender plenamente os seus sistemas culturais e musicais. Desta forma, encoraja os investigadores a aprender diretamente as práticas musicais das culturas que está a estudar e/ou a integrar nas suas criações. Esta metodologia, não só oferece uma perspetiva interna (insider) sobre os sistemas musicais, como permite também adaptar elementos dessas tradições de forma autêntica e respeitosa. Num contexto de produção musical, esta abordagem pode inspirar novas formas de combinar instrumentos tradicionais com as tecnologias de gravação e processamento de áudio, bem como instrumentos acústicos e eletrónicos.

Seguindo este raciocínio, John Blacking (1973), ao propor a definição "música como som humanamente organizado", desloca o foco das características técnicas para a relação entre som e processos humanos. A música reflete valores e estruturas sociais, tornando-se fundamental compreender a sociedade que a produz. Isto leva-o a criticar o etnocentrismo musical, ao defender que todas as culturas têm lógicas musicais próprias. Isto é, a escuta implica reconhecer a dimensão intencional da organização dos sons e evidencia que a música não é apenas um fenómeno acústico, mas um produto de processos sociais e culturais.

O que faz com que se crie um deslocamento do foco da análise puramente técnica para a compreensão dos contextos e significados que dão forma à experiência musical. Aqui, novamente, o seu estudo da sociedade Venda demonstra como a música pode ser uma expressão coletiva da vida social e espiritual.

Já Bruno Nettl (1983), ao defender que cada cultura desenvolve os seus próprios sistemas de organização sonora, alerta que, os mesmos não podem ser avaliados segundo critérios universais baseados na tradição ocidental. A escuta não pode ser reduzida à análise técnica dos elementos sonoros, pois deve ser capaz de integrar a compreensão dos significados sociais e simbólicos que emergem de cada prática musical. O ato de ouvir deve ser sensível à lógica interna de cada tradição musical, valorizando as especificidades e particularidades que a definem, o que desafia a imposição de modelos comparativos que possam obscurecer a riqueza e a diversidade dos sistemas musicais existentes pelo mundo.

Prosseguindo com uma abordagem que funde a acústica com a epistemologia para demonstrar que a escuta é um meio de conhecimento situado, Steven Feld (2012), através dos seus estudos com os Kaluli, que possuem uma relação cultural com a fauna da floresta muito bem demarcada, evidencia como os sons são percebidos de forma diversa em diferentes culturas, revelando que a experiência auditiva é inseparável do ambiente, das práticas sociais e dos significados espirituais. Nesta medida, o ato de ouvir não se trata apenas de uma perceção auditiva, mas um processo ativo que organiza o tempo, o espaço e o significado, e que transforma a experiência sonora num instrumento de comunicação entre o visível e o invisível. Para ele, o ato de ouvir deve ser sensível à lógica interna de cada tradição musical, valorizando as especificidades e particularidades que a definem. Esta postura crítica desafia a imposição de modelos comparativos que possam obscurecer a riqueza e a diversidade dos sistemas musicais existentes pelo mundo. Podendo servir como alerta, para os perigos de utilizar parâmetros ocidentais – como harmonia, tonalidade e estrutura formal – para analisar

músicas de outras culturas, enfatizando a necessidade de contextualizar as práticas musicais para se alcançar uma compreensão autêntica e não redutora dos fenómenos sonoros. Steven Feld (2012), reforça a ideia de que a escuta é um meio de construir conhecimento situado quando elabora o conceito de acústemologia. Acreditando que a forma como os indivíduos percebem e interpretam os sons está intrinsecamente ligada à sua experiência cultural e ao ambiente em que vivem. A acústemologia propõe que a escuta envolve tanto uma dimensão sensorial quanto uma dimensão interpretativa, tornando-se uma ferramenta para revelar os significados profundos que os sons carregam nas suas comunidades.

Assim, com a interseção destas abordagens, acredito ser possível revelar que uma escuta como conhecimento situado é uma atividade dualitária, que relaciona uma dimensão analítica – onde os elementos técnicos e estruturais da música são decompostos e interpretados – com uma dimensão sensorial e experiencial, na qual a emoção, o contexto e a significação cultural assumem um papel central. Ou seja, a escuta como conhecimento situado revela a necessidade de uma abordagem que integre tanto a dimensão analítica quanto a sensorial da escuta, promovendo uma apreciação que enriquece o processo criativo e respeita as singularidades culturais de cada tradição musical. Podendo concluir que ambas as abordagens defendem que, para uma verdadeira compreensão da música, requer-se uma escuta ativa e imersiva, que combine a análise técnica com a experiência sensorial e contextual.

Ao explorar a escuta como prática antropológica, a produção e a escuta do som podem ser um instrumento na produção de conhecimento, de relações entre humanos e não humanos, como apresenta Steven Feld quando define o conceito de acústemologia, onde a fauna da floresta é tida em conta nos diálogos e interações de uma cultura. Desta maneira, a música deixa de ser entendida apenas como um produto sensorial e passa a ser vista como um processo social ao conectar ouvintes e produtores num enredo de significâncias tradicionais, ultrapassando a dicotomia natureza-cultura. Assim, entende-se o som como um modo de relação mais amplo.

Resumidamente, este capítulo convida a uma reflexão sobre como os processos de ouvir moldam não apenas a criação musical, mas também a construção de identidades culturais e a negociação de valores em contextos de transformação digital, revelando que esta dualidade pode ser explorada através de ferramentas tecnológicas, que permitem novas formas de interpretação sonora, ao criar espaços onde tradição e inovação coexistem e se complementam. O que se pode revelar particularmente relevante para um produtor musical contemporâneo, que, ao integrar práticas de escuta

crítica, pode ressignificar elementos culturais e, ao mesmo tempo, explorar novas possibilidades criativas, pois oferece uma possível base para repensar a produção musical como um diálogo contínuo entre tradição e inovação. O som torna-se um veículo para a expressão de experiências, histórias e ideologias, contribuindo para uma prática artística mais rica, plural e eticamente fundamentada.

A Escuta como Prática Ética e Política

O Mito do Contexto, crítica ao relativismo exacerbado, defende que a verdade não pode ser determinada exclusivamente pelo contexto cultural ou intelectual. Isto porque, para si, o esforço em compreender perspectivas diversas não só aprofunda o conhecimento, como também fomenta um debate crítico essencial para o progresso. Assim, a discordância e a troca de ideias – a “guerra das palavras” – tornam-se mecanismos que possibilitam a renovação e o avanço intelectual, transformando o ato de escutar num exercício ético e político que promove a paz e a clareza de pensamento (Karl Popper, 1996).

A escuta pode ser uma ferramenta de resistência. Fernando Lopes-Graça, ao integrar elementos do cancionário tradicional português na sua obra, praticou uma escuta crítica que se opôs à homogeneização estética e à repressão cultural. Para ele, escutar era também afirmar uma identidade. Deste modo, este subcapítulo pretende abordar a escuta como um ato de conhecimento situado e que se pode transformar numa ferramenta de intervenção política e ética.

Mário Vieira de Carvalho, em – Lopes-Graça e a Modernidade Musical (2017) - demonstra como Fernando Lopes-Graça, ao longo das suas obras, exemplifica a integração entre a prática da produção musical e uma escuta crítica que celebra as raízes culturais. Ao enfatizar a importância de uma escuta atenta às expressões populares e locais, é demonstrado como o conhecimento etnomusicológico pode ser um instrumento de resistência contra a uniformização imposta pela indústria musical global. A sua abordagem, que une a criação musical à reflexão ética, sublinha que ouvir de forma crítica é também um ato de afirmação identitária e de preservação cultural.

Fernando Lopes Graça apresenta um exemplo paradigmático de como a escuta crítica pode ser integrada na prática musical. Mais do que um compositor, foi um pensador que uniu a etnomusicologia, o ato de escutar e a criação musical, promovendo uma prática

de escuta atenta às expressões populares e locais. A sua abordagem demonstra que a música popular não deve ser encarada como um objeto estático, mas como um organismo vivo, em constante evolução, cuja preservação passa pela reinvenção. Desta forma, a escuta crítica é também um ato de resistência – um meio de afirmar identidades e de preservar a autenticidade cultural contra a pressão homogeneizante do mercado global.

De modo a corroborar estes ideais, Salomé Voegelin (2023), ao propor o conceito de “Uncurating Sound”, uma escuta que resiste à normalização e à categorização, não organiza o som segundo critérios externos, mas abre-se ao inesperado, ao ruído, ao que escapa à lógica do mercado e da estética dominante. Desta forma, o som é um agente ativo na construção da nossa perceção do mundo. A prática da escuta crítica tem o potencial de revelar dimensões éticas e políticas, muitas vezes negligenciadas pelas abordagens convencionais. Assim, este conceito destaca a importância de reconhecer os contextos originais dos sons e de resistir à padronização que muitas vezes acompanha as práticas de curadoria digital. No entanto, e simultaneamente, a escuta não deve ser um ato passivo de registo, mas sim uma prática ativa que molda a nossa perceção do mundo. O conceito de “uncurating sound” pretende desafiar as hierarquias e os modelos pré-estabelecidos de categorização sonora, abrindo espaço para uma escuta transformadora e ética. É nesta medida que Salomé nos convida a repensar a produção musical, especialmente na esfera independente, como um meio de resistência contra a homogeneização imposta pelo mercado global, valorizando a singularidade e a autenticidade das expressões culturais. (Voegelin, 2023).

Assumindo conduzir para uma visão complementar, Dylan Robinson (2020), introduz o conceito de “Escuta Faminta” (Hungry Listening) onde critica a forma como a cultura ocidental se apropria de sons de outras tradições, sem os compreender nem respeitar os seus significados. Ao entendermos que a escuta deve ser compreendida como um ato de responsabilidade, um compromisso ético que reconhece a soberania dos significados culturais dos sons e das comunidades que os produzem, Dylan defende que, para uma escuta verdadeiramente ética, devemos basear-nos no respeito e na reciprocidade, reconhecendo e preservando a diversidade cultural de cada tradição musical, caso contrário é configurado um ato de apropriação cultural que desvirtua os significados autóctones.

De modo a estender este pensamento, Steven Feld (2012), por sua vez, ao introduzir o conceito de acústemologia – uma fusão de “acústica” e “epistemologia” – demonstra que a escuta é um meio fundamental de conhecimento e de interação com o ambiente. Ao estudar a tribo Kaluli, Feld revela como os sons são interpretados de forma transcultural e trans espécies, integrando dimensões simbólicas e espirituais. Entende-se, assim, que o som organiza o tempo, o espaço e o significado, e a experiência auditiva é inseparável do contexto cultural e ambiental em que se insere.

Em síntese, a escuta como prática política e ética emerge da conjugação de dimensões analíticas e sensoriais, que se articulam para proporcionar um conhecimento situado e plural.

Desta forma, os contributos de Kunst, Merriam, Blacking, Nettl, Feld, Lopes-Graça, Boas, Voegelin e Robinson tornam possível compreender a escuta, não apenas como uma atividade técnica, mas como um processo vital de construção e ressignificação cultural, capaz de promover a inovação e preservar a diversidade num mundo em constante transformação. Um processo que revela que a escuta na etnomusicologia é um processo complexo, que transcende a análise dos elementos sonoros e que se centra na compreensão dos contextos culturais, sociais e históricos. Permitindo, assim, não só uma apreciação mais profunda da música enquanto arte, mas também a construção de práticas criativas e éticas que respeitam e ressignificam as tradições culturais num mundo cada vez mais globalizado.

Escuta e Musicalidade Humana

A escuta está na base da nossa musicalidade. Gary Tomlinson propõe uma perspetiva evolucionária da música, argumentando que a capacidade de organizar sons está profundamente enraizada na história biológica e social da espécie humana. A música terá surgido como forma de coesão, comunicação e simbolização — muito antes da linguagem verbal.

No livro – *The machines of Evolution and the Scope of Meaning* – Tomlinson (2023), argumenta como a musicalidade humana surge de processos evolutivos profundos, propondo uma abordagem evolutiva e bio-semiótica. Isto é, a capacidade de ouvir e organizar sons não é meramente adquirida culturalmente, mas também é refletida por uma adaptação biológica que contribuiu para a comunicação e coesão social desde os primórdios da humanidade. Dessa forma, a escuta caracteriza-se como uma função que

une o inato ao aprendido, reconfigurando-se como um mecanismo de interação entre o organismo e o seu ambiente.

Por sua vez, acreditamos que a habilidade de organizar sons em formas musicais é uma característica universal da humanidade, assim como a linguagem. Contudo, é possível observar que a manifestação dessa capacidade varia amplamente entre as culturas, e que a noção ocidental de “talento musical” é limitadora. Dado que, em muitas sociedades, a música é entendida como uma atividade comunitária, onde todos participam, independentemente da habilidade técnica. Porém, é ao reconhecermos que, embora esta capacidade seja inata, a manifestação varia amplamente entre culturas, revelando que a musicalidade é tanto um produto biológico quanto uma construção cultural.

Esta visão reforça a ideia de que a música só se torna verdadeiramente significativa quando os sons são organizados de forma a transmitir valores e emoções, desafiando as definições estreitas e tecnicistas frequentemente adotadas no Ocidente. O ato de escutar é, portanto, um meio pelo qual os indivíduos percebem e atribuem significados, de forma a construir identidades e relações sociais. (Blacking, 1973).

Ao propor uma reflexão integrada sobre como a escuta – entendida como uma prática ativa na apreensão dos sons – é articulada com a evolução da musicalidade humana, Jacques Rancière, (2009), introduz a ideia de “partilha do sensível”, como dispositivo político: escutar é decidir o que é audível, o que merece atenção. A escuta define fronteiras entre o que é reconhecido e o que é silenciado. Assim, a evolução da musicalidade humana também está intrinsecamente ligada à democratização – ou, em alguns casos, à exclusão – dos modos de ouvir que refletem tensões e desigualdades sociais que influenciam a forma como a música é produzida e apreciada.

Partindo de uma perspectiva dialética, (Deleuze & Guattari, 1987) apresentam o conceito de “devir-música”, em que é proposto um entendimento onde a música não é um estado fixo, mas um processo em constante transformação. Deste modo, a escuta desencadeia um devir. Devir este, em que o som e o ouvinte se transformam mutuamente, permitindo que a experiência musical evolua e se reinvente continuamente. Essa visão ressalta a natureza dinâmica da musicalidade, onde o ato de ouvir funciona como que um catalisador para a inovação e para a emergência de novas formas de expressão. Por exemplo, nas obras e composições de Fernando Lopes-Graça (1906-1994), ao integrar a etnomusicologia e o fazer musical, o compositor demonstra que a escuta crítica pode funcionar como um ato de resistência e de transformação cultural, oferecendo-nos um exemplo prático e inspirador dessa interseção entre escuta, tradição e inovação.

Com a interseção destas perspetivas compreende-se que a escuta não é apenas uma função biológica, mas uma prática cultural que molda os modos de estar no mundo. Escutar é também escolher, resistir, significar. Assim, a escuta, ao se manifestar como um conhecimento situado, não só é capaz de refletir a evolução da musicalidade, mas também de a impulsionar, ao criar possibilidades para a inovação e expressão artística.

A escuta, na prática do produtor musical independente, deve ser pensada como um gesto multidimensional: sensorial, crítico, situado, ético e criativo. A etnomusicologia oferece ferramentas para compreender a escuta como fenómeno cultural, enquanto a filosofia e a antropologia ampliam o seu alcance político e epistemológico.

Este capítulo sustenta a ideia de que escutar é produzir mundo — e que, num contexto de produção musical, essa escuta informada e crítica é essencial para resistir à homogeneização e para criar de forma consciente.

Capítulo II – Escuta e o Ato Criativo

A escuta, enquanto gesto sensível e cognitivo, está no centro da criação musical. Este capítulo propõe pensar a escuta como prática criativa e política, inspirando-se em modelos não lineares como o rizoma de Deleuze e Guattari (1987), e em propostas de resistência sonora como as de Brandon LaBelle (2020), Salomé Voegelin (2014, 2023) e Rick Rubin (2023). Ao desenvolver que estas são uma ideia do pensamento, ligada a uma ideia da partilha do sensível, e que é como trabalho que a arte pode adquirir o caráter de atividade exclusiva (Rancière, 2009).

Neste contexto, criar não é apenas produzir som, mas escutar o mundo e responder-lhe de forma ética, intuitiva e experimental. A escuta orienta a criação, como um gesto micropolítico que afirma o singular e resiste à normalização.

Rizoma como Modelo Criativo

O conceito de “rizoma”, introduzido por Deleuze e Guattari em *Mil Planaltos* (1987), articula-se como um modo de fazer, que privilegia a multiplicidade, a cartografia, a desterritorialização e o agenciamento, em oposição aos modelos arborescentes e representacionais hierárquicos oferecendo uma alternativa ao pensamento linear e hierárquico. Um rizoma é uma rede de múltiplas conexões, sem centro nem direção única. Aplica-se à linguagem, ao pensamento, à cultura — e também à escuta e à criação musical.

No contexto da produção musical, a ideia de rizoma ajuda-nos a ver a criação como algo fluido, sem um ponto de partida fixo. A música surge de conexões inesperadas entre sons, emoções e contextos. Em vez de estruturas fixas, propõe-se um sistema em constante devir, onde a música emerge do encontro entre sons, corpos e contextos (Deleuze, 2003). Já Brandon LaBelle (2018), descreve esta lógica como “agência sónica”: a capacidade do som de produzir sentidos que desafiam normas visuais e sociais. Esta agência manifesta-se em silêncios, ruídos, erros, sobreposições, isto é, tudo o que escapa à forma tradicional e se abre à escuta sensível.

Na introdução de – 1000 Planaltos – Deleuze e Guattari propõem o conceito de *Rizoma* como uma alternativa ao modelo tradicional de pensamento baseado em raízes e

árvores (sistemas hierárquicos lineares e binários). O *Rizoma* é uma metáfora botânica que representa estruturas *não hierárquicas, descentralizadas e múltiplas*.

Servindo como uma imagem para descrever a organização do pensamento, da linguagem da cultura e da vida de forma *não linear e horizontal*. Elaborando uma contraposição entre dois modelos: O **modelo arbóreo (arborescente)** – baseado em raízes principais, hierarquias e dicotomias (por exemplo, sujeito/objeto, bem/mal). E o **modelo rizomático** – baseado em conexões múltiplas, sem um centro ou origem única. Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro ponto; O pensamento binário (sim/não, verdadeiro/falso, sujeito/objeto) é uma marca do modelo arborescente, o rizoma será o seu contrário.

A escuta não é linear, sequencial ou narrativa. É **rizomática**: múltiplas entradas, caminhos não hierárquicos, associações inesperadas. Este conceito aplica-se bem à forma como os materiais sonoros se acumulam durante a caminhada — fragmentos, ruídos, vozes, interferências.

O rizoma pode justificar a forma como os arquivos sonoros são (ou não) organizados, como são compostos sem uma teleologia ou forma tradicional. Isto porque, enquanto figura filosófica e epistemológica, rompe com a lógica da raiz única e da hierarquia. Em vez disso, afirma a proliferação de conexões, a heterogeneidade e a imanência. Um rizoma não tem começo nem fim, apenas um meio por onde cresce e se propaga. Quando aplicado à metodologia artística, o rizoma implica uma criação que emerge de agenciamentos múltiplos e mutáveis. (Deleuze & Guattari, 1987)

Já Brandon LaBelle (2018), desenvolve o conceito de Agência Sónica que se define como a capacidade do som e da escuta em produzir sentido, desestabilizar normas visuais, e criar novas formas de solidariedade e subjetividade. Não se limitando apenas à música, mas incluindo ruídos, silêncios, vozes frágeis, ecos, reverberações – ou seja, tudo o que contribui para experiências auditivas e relacionais.

É a partir desta medida que se torna possível a adoção dos seis princípios constituintes das características do Rizoma, apresentados pela dupla já anteriormente referida. Sigo a denominar: **Conexão, Heterogeneidade, Multiplicidade, Ruptura Asignificante, Cartografia, Decalcomania;**

Princípios da Conexão e Heterogeneidade – O rizoma não tem centro nem ordem fixa. Cada ponto é conectável com qualquer outro – é uma rede aberta, como a internet ou uma constelação – “*Any point of a rhizome can be connected to anything other, and must be.*”

Não existe um modelo ideal de linguagem. Toda a linguagem é heterogénea, variável, viva... – *“there is no ideal speaker-listener, any more than there is a homogeneous linguistic community”*.

Princípio da Multiplicidade – A multiplicidade é uma entidade real que não depende de um sujeito pensante nem de um objeto representado. É constituída pelas relações e intensidades que a compõem – *“A multiplicity has neither subject nor object, only determinations, magnitudes, and dimensions”*.

“*Assemblage*” é um conceito fundamental, por se tratar do modo como elementos heterogéneos se conectam de forma a funcionarem juntos. Um livro, um corpo, uma cidade, um ritual podem ser agenciamentos – *“An assemblage is precisely this increase in the dimension of a multiplicity that necessarily changes in nature as it expands its connections”*.

Princípio da Ruptura Assignificante – O rizoma não é destruído pela ruptura. Ele reconfigura-se, reemerge noutra direção. É uma estrutura *resiliente*, como uma rede de fungos ou a internet (desenhada para resistir a ataques nucleares) – *“A rhizome may be broken, shattered at a given spot, but it will start up again on one of its old lines, or on new lines.”*

Há sempre uma tensão interna: o rizoma tanto se organiza e segmenta (tendência territorializante), como foge e se reinventa (tendência desterritorializante). Nenhuma forma é estável – *“Every rhizome contains lines of segmentary (...) as well as lines of deterritorializations down which it constantly flees.”*

Mesmo a fuga pode ser capturada. Revoluções podem gerar novos autoritarismos. A desterritorialização não é boa por si só – é uma força ambivalente, exige atenção ética e estética constante – *“you make a rupture, draw a line of flight, yet there is still a danger that you will reencounter organizations that restratify everything.”*

Princípios da Cartografia e da Decalcomania – O inconsciente, para Deleuze e Guattari, não é algo a ser interpretado (como em Freud ou Lacan), mas algo a ser cartografado, produzido.

“It constructs the unconscious” = a cartografia constrói o inconsciente.

A esquizoanálise fabrica máquinas desejantes, não decifra símbolos – *“it consists of tracing, on the basis of an overcoding structure or supporting axis, something that comes ready-made.”*

O decalque copia, repete, reproduz. O mapa, por outro lado, experimenta, constrói, abre caminhos. A prática rizomética é uma cartografia viva – *“The rhizome is altogether different, a map and not a tracing. Make a map, not a tracing.”*

O mapa rizomático é então, uma ferramenta de invenção: serve para *navegar o real*, não para representar um modelo. É mutável, colectivo, iterativo – *“What the tracing reproduces of the map or rhizome are only the impasses, blockages, incipient taproots, or points of structuration.”*

A **crítica ao decalque** (ou cópia): ele reduz a multiplicidade do rizoma a formas previsíveis, hierárquicas, reterritorializadas – *“Strike the pose or follow the axis (...) your rhizome will be broken.”*

O decalque apenas reproduz o que já está solidificado, os resíduos do rizoma, nunca a sua força inventiva. O problema com a psicanálise, por exemplo, é que ela “trava o rizoma” com os seus moldes familiares e edipianos – *“The tracing has already translated the map into an image; it has already transformed the rhizome into roots and radicles”.*

O Rizoma é então tido como uma advertência final contra a rigidez. Pois, quando nos limitamos a “seguir o modelo” (académico, psicanalítico, institucional), perdemos a potência rizomática do pensamento.

Resumindo, um rizoma, ao contrário das árvores ou das raízes, liga qualquer ponto a qualquer outro ponto, e os seus traços não estão necessariamente ligados a traços da mesma natureza. O rizoma não é redutível nem ao Uno nem ao Múltiplo. Não é o *Um* que se torna *Dois* ou mesmo diretamente *Três, Quatro, Cinco, etc.* Não é um múltiplo derivado do Um, ou ao qual se acrescenta um ($n+1$). O rizoma não é composto de unidades, mas de dimensões, ou melhor, de direções em movimento. Não possui início nem fim, mas sempre um meio (*milieu*) a partir do qual cresce e do qual transborda.

Constituindo multiplicidades lineares, com n dimensões sem sujeito nem objeto, que podem ser colocadas num plano de consistência e das quais o *Um* é sempre subtraído ($n-1$).

Quando uma multiplicidade deste género muda de dimensão, muda também necessariamente de natureza, sofre uma metamorfose (...). O que está em causa no

rizoma é uma relação com a sexualidade – mas também o animal, o vegetal, o mundo, a política, o livro, as coisas naturais e artificiais – que é totalmente diferente da relação arborescente: todos os tipos de “vir a ser” (of becoming), um planalto está sempre no meio, não no princípio nem no fim. Um rizoma é feito de planaltos. (Deleuze e Guattari, 1986, p.21).

Escuta como Cartografia Afetiva

Ao nos inspirarmos na “cartografia” deleuziana, a escuta é aqui concebida como prática cartográfica. Não se trata de decifrar significados ocultos, mas de mapear intensidades, relações e forças que atravessam o real. Escutar é um gesto de abertura ao mundo, que se faz com o corpo inteiro. (Deleuze e Guattari, 1980; Rubin, 2023, p.101).

Escutar é traçar um mapa afetivo do território — não para representar, mas para compor novas relações entre corpo, espaço e som. É uma forma de atenção ao presente e aos seus fluxos sonoros, materiais e invisíveis.

Segundo Shklovsky em – *Art as Technique* (1917) – o propósito da arte é de transmitir a sensação das coisas como são percebidas e não como são conhecidas. A técnica da arte é tornar objetos não familiares, de fazer formas difíceis, para assim aumentar o comprimento da percepção, isto porque o processo de percepção é um fim estético que deve ser prolongado por si mesmo. Sobre isto, gostaria de mencionar Rancière (2009), ao dizer que a arte e a produção se identificam com o tempo da revolução russa, é porque “dependem de um mesmo princípio de repartição do sensível”, de uma mesma virtude do ato que inaugura uma visibilidade ao mesmo tempo que fabrica objetos. O culto da arte supõe uma revalorização das capacidades ligadas à própria ideia de trabalho.

Este tipo de escuta não procura verdades escondidas nem formas pré-estabelecidas. Ao contrário, a escuta cartográfica é uma prática sensível que se move por fluxos, ruídos, acasos. Usa o som para registar o invisível: afetos, tensões, memórias, atmosferas.

Deleuze e Guattari falam da cartografia em vez da calcomania: criar mapas afetivos, intensivos, em vez de repetir formas pré-estabelecidas. De modo que a Escuta seja

descrita como um processo cartográfico — uma forma de desenhar com o som os afetos do território.

Ao inspirar-me na cartografia deleuziana, compreendo a escuta como um modo de mapeamento intensivo do território — não uma representação fiel da realidade acústica, mas uma composição afetiva das forças que se fazem ouvir.

Caminhar e escutar = mapear fluxos sonoros do espaço vivido, do quotidiano, do corpo.

Neste processo cartográfico não existem metodologias rijas que forcem a sua representação segundo um modo quadrático. Desta forma é possível elaborar algumas estratégias que nos possam ajudar a cartografar e registar esta escuta. A produção musical transforma-se, assim, num gesto cartográfico – onde o estúdio é simultaneamente arquivo e território – ao utilizar como ferramentas possíveis, microfones, diários sonoros, caminhadas sonoras, gravações intuitivas, improvisações corporais ou vocais; Escuta de campo – gravar, anotar, experienciar com os sentidos abertos (som, vibração, textura, silêncio, duração); Escuta crítica – questionar que forças se fazem ouvir? Que territórios nos surgem?; Escuta subjetiva – Que afetos, memórias, gestos se ativam?

A cartografia prende-se a um único objetivo – produzir uma cartografia afetivo sonora, uma espécie de mapa em movimento – nunca um “documento fiel”, mas uma superfície onde são registadas potências.

Escuta Analítica/Ativa vs. Escuta Sensorial/Afetiva na Criação Sonora

Podemos, assim, afirmar que a criação sonora contemporânea repousa num campo de tensão e complementaridade entre duas abordagens fundamentais de escuta: a escuta analítica e a escuta sensorial. Nesta medida, este capítulo propõe investigar como essas duas formas de ouvir — uma orientada pela dissecação racional dos elementos musicais e outra centrada na experiência imersiva e afetiva do som — influenciam o processo criativo e as decisões éticas de um produtor musical independente. Bruno Nettl (1983) quando fala sobre – a Cantometria e Modelos Estruturais – reflete sobre abordagens como a cantometria, proposta por Alan Lomax (1915-2002), que tentou criar um modelo universal para comparar características musicais entre culturas. Embora reconheça o valor desses sistemas em estabelecer conexões amplas, não deixa de ressaltar que as generalizações excessivas podem apagar as nuances que tornam cada sistema musical único. Quando nos questionamos acerca das implicações do método para a

Etnomusicologia, Bruno Nettl (1983) conclui que a comparação, quando conduzida com sensibilidade e rigor, torna-se uma ferramenta valiosa para a etnomusicologia, mas exige uma reflexão constante sobre os critérios utilizados e as possíveis consequências interpretativas, em que o resultado destes momentos introspectivos, ao mesmo tempo nos encoraja a desenvolver abordagens que considerem tanto as diferenças quanto as similaridades entre culturas musicais, de modo a promover um diálogo equilibrado entre o particular e o universal.

Escuta Criativa e Devir Sonoro

Nos “1000 planaltos”, Deleuze e Guattari propõem que a música (e o som) não é um objeto fixo ou representacional, mas um processo de devir. A escuta criativa, neste contexto, é um gesto de entrada nesse devir, como uma transformação contínua, uma fuga das formas rígidas, das estruturas musicais pré-definidas. Abrindo espaço para o que ainda não tem nome, o som é entendido como potência. Gilles Deleuze (2003), com o livro “Proust e os signos”, capítulo IV – os signos da arte e a essência, afirma que os signos da arte são os únicos imateriais. Introduzindo um exemplo como uma cantora, “ por sua vez, serve-se da sua voz, dos seus braços, mas os gestos, em vez de testemunharem “conexidades musculares”, constituem um corpo transparente que refrata uma essência, uma ideia. Essências ou ideias são o que revela cada signo, é o que dá à frase a sua existência real, independentemente dos instrumentos e dos sons que a reproduzem ou a encarnam mais do que a compõe”.

Já Proust, dá-nos a primeira aproximação da essência quando a refere como alguma coisa presente num sujeito, como a presença de uma qualidade última no âmago de um sujeito. Sendo esta uma diferença interna, é descrita como uma diferença qualitativa que é decorrente da maneira com a qual encaramos o mundo, diferença que, sem a arte, seria o eterno segredo de cada um de nós. Podendo usar isto para pensar a própria escuta como um processo que não busca capturar o som como objeto, mas seguir as linhas de fuga que o som traça. O som nunca é algo em si, mas um movimento, uma passagem — um devir-animal, devir-molecular, devir-outro. Escutar é entrar nesse plano de imanência onde os sons se ligam por afectos e não por funções. Isto liga-se perfeitamente com a prática de caminhar e escutar: em vez de organizar o som numa estrutura lógica, seguem-se os seus impulsos, as suas intensidades.

Assim entendemos que, na escuta criativa, o produtor não parte de uma ideia fechada, parte da escuta — e deixa-se afetar. Este processo, como defende Rick Rubin, implica

confiar na intuição, na sensibilidade e no erro. O estúdio torna-se espaço de escuta tanto quanto de produção. Rubin descreve a escuta como – “quando um sujeito se predispõe ao ouvir, só existe o agora.” (p.101). Brian Eno defende o acaso, a repetição e o erro como formas de invenção. Para ambos, escutar é mais do que ouvir: é abrir-se ao som como matéria viva e indisciplinada.

Criação como Resistência

Ao longo do meu processo de criação, a escuta é tomada como um exercício de desmontagem ou desconstrução do organismo musical tradicional – revelando-se uma espécie de esvaziamento dos órgãos codificados da música (estrutura, género, estilo) para deixar emergir um corpo sonoro intensivo. Criar a partir da escuta é resistir. Num mundo onde algoritmos e tendências ditam o que deve soar “reconhecível”, escutar o inaudível é um gesto político. Fernando Lopes-Graça fez isso: escutou o património oral e reinventou-o, em confronto direto com a hegemonia cultural.

Inspirado na ideia de “Corpo sem Órgãos”, esta prática aproxima-se de uma composição que se faz por sensações, fluxos e encontros, mais do que por representações. Ao escutar máquinas, ambientes, corpos e silêncios, construo um arquivo sonoro que não visa o controlo ou a categorização, mas sim a libertação de forças sensíveis que habitam o som antes de ser música.

“Dirigimo-nos aos inconscientes que protestam. Procuramos aliados. Precisamos de aliados. E temos a impressão de que esses aliados já existem, de que não esperam por nós, de que há muita gente que está farta, que pensa, sente e trabalha em direções análogas: nada a ver com moda, mas com um “ar do tempo” mais profundo, no qual se fazem investigações convergentes em domínios muito diversos”. – Deleuze, citação e tradução de Rolnik (1996) – Micropolítica Cartografias do Desejo

A criação é sempre um movimento contra o que aprisiona o desejo – contra o organismo, contra a significância, contra a sujeição. Criar é resistir à organização rígida e opressora do mundo. A criação rizomática não representa o mundo, mas interfere nele. Abre frechas nos modos instituídos de ver, ouvir e sentir. Resistir, neste contexto, não é confrontar diretamente o poder, mas desviar-se, infiltrar-se, produzir diferenças que escapem à codificação dominante. Entendendo a criação musical como um gesto de resistência, utilizando-a como meio de contestação ao regime autoritário, que rejeita

categorias fixas e abre espaço ao som como experiência. (Lopes-Graça, 1946; Deleuze e Guattari, 1980; Vieira de Carvalho, M., 2017; LaBelle, B., 2018; Salomé Voegelin, 2023; (Rolnik & Guattari, 1996).

“No hay caminos, hay que caminar” conduz-nos, enfim, a uma última reflexão: sobre o que pode haver de comum entre esta abordagem artística e a abordagem teórica nos domínios da ciência e da filosofia...”

(Vieira de Carvalho, M, 2017 – Modernidade, Sistema e Contingência p.117)

Escutar o Possível: Refrões e Micropolítica

A meu ver, “1837: Do Refrão (Of the Refrain)”, é um dos planaltos apresentados por Deleuze e Guattari mais potentes para pensar a escuta, o som e o ato criativo, especialmente em contexto de uma prática musical experimental e situada – como uma forma sonora de marcar território no meio do caos – como uma tentativa de criar um território provisório.

“O refrão não é a música, é a casa antes da música. É a criança a cantar para se sentir segura no escuro. É o gesto de arranjar o caos em linhas de sentido (ou de sensível)” – 1837: Do Refrão, 1000 planaltos

A ideia de “Refrão” (ritournelle) é tomada não no seu sentido musical clássico (como uma parte repetida numa canção), mas como um gesto existencial e territorializador. Desta forma, um “Refrão” é – uma marca sonora no caos – uma tentativa de organizar, fixar um território. No entanto, o mesmo refrão pode ser utilizado para sair do território, para migrar, ou inventar outro espaço, servindo como ferramenta de desterritorialização.

Deste modo, o “Refrão”, enquanto som, antecede a música e o gesto de escutar começa com uma tentativa de organizar o caos através de marcas rítmicas ou melódicas – uma marca de repetição que territorializa o espaço auditivo.

No meu processo de escuta em movimento, frequentemente, identifico micro-refrões – como que sons recorrentes de máquinas, pássaros, vozes, acordes ao piano ... – funcionando como âncoras momentâneas. É a partir deles que o ato criativo se inicia.

Assim, o refrão é simultaneamente ponto de partida e motor de desterritorialização pois, ao escutá-lo, torno-me sensível à possibilidade de transformação, ao devir-musical do mundo.

Após a discussão sobre a cartografia afetiva e o devir sonoro, é então introduzido o conceito/planalto de Refrão, como uma forma provisória de habitar o espaço sonoro. Um refrão como territorialização afetiva.

E se, ao pensar numa mediação cartográfica, nos atrevêssemos a relacionar o institucionalizado e o marginal? Por exemplo: a relação dos museus e a arte, institucionalizada – regida pelas normas do sistema – com os espaços alternativos, independentes e marginais. Porque é possível compreender que as leis do mercado pretendem um globalismo de massas nos seus consumos, mas será que esta uniformização é, realmente, escolhida pelas massas?

Assim, neste projeto é pretendido estabelecer a linha que circunscreve o “Museu”, a instituição, tornando-se num refrão, numa linha de partilha de conhecimento e do sensível.

O critério “ étnico-estético” pressupõe uma “equação” entre “indivíduo” e “coletividade”.

(Vieira de Carvalho, A Modernidade Musical em Lopes Graça, 2017, p77)

Como uma melodia que volta, um ritmo que se repete, um ruído que acolhe, um timbre que nos desloca. Foi ao escutar o mundo e a recolher fragmentos sonoros que fui, inconscientemente, levado a traçar os meus próprios refrões, como pequenas formas de habitar o instante. Não como retorno ao mesmo, mas como resistência ao desamparo acústico, uma forma de construção/composição de abrigo.

Com isto, o Refrão é pensado como uma forma mínima de organização do som que emerge quando se escuta um espaço. Um gesto de orientação ou ancoragem no mundo sonoro durante a caminhada, aceitando este Refrão dualista, que territorializa, mas também permite escapar, desterritorializar, criar linhas de fuga. Através da manipulação digital, os cortes, e repetições já não são mais um problema, o que possibilita a descoberta de refrões que se desfazem de si próprios. O refrão como linha de fuga que

não regressa a si mesmo de forma a multiplicar sentidos, torna-se uma força de desterritorialização – um chamamento para uma criação sem modelo – transportando consigo o seu motor de estética experimental.

Quando me predisponho para as linhas de fuga, não é entendido que o faça tendo em vista que irá de acordo com os padrões da indústria, ou pelo menos àquilo que alguns espectadores poderão estar acostumados. É nesta medida que integro os conceitos de públicos improváveis como se escapassem às segmentações visuais, mercadológicas, e institucionais mercantilistas. Como corpos invisíveis, que ressoam em silêncio.

Estas presenças invisíveis que me inquietam, são certamente motivo de uma contaminação às minhas decisões criativas. Com isto, o que pretendo dizer é que compor deixou de ser uma comunicação com um “destinatário ideal”. Por outro lado, tornou-se um exercício de invenção de relações – entre glitch, entre sons, entre afetos, levando também, inevitavelmente, a entre mundos possíveis.

LaBelle (2018) apresenta-nos públicos improváveis como comunidades que emergem fora dos modelos tradicionais de representação, muitas vezes em espaços marginais ou precários, que funcionam como “comunidades em movimento” ao construir solidariedades a partir de práticas sonoras e afetivas.

A escuta torna-se, assim, um ato radical de cuidado, resistência e composição de futuros possíveis. Os “públicos improváveis” surgem como comunidades sónicas emergentes, enraizadas no precário, no comum e no invisível.

Em jeito mais conclusivo, entre refrões provisórios e públicos improváveis, a produção independente pode revelar-se um modo de escutar aquilo que ainda não foi dito e de compor com a companhia de quem ainda não chegou. Estas propostas não são abstratas. No estúdio têm consequências diretas, como, por exemplo, escolher um sample, respeitar o seu contexto, trabalhar com gravações de campo como forma de escuta do espaço vivido, aceitar o ruído e o erro como elementos compositivos.

É nesse limiar – entre a repetição que abriga e o ruído que escapa – que reconheço o gesto mais potente da criação sonora: aquele que inventa mundos habitáveis a partir do som.

O Potencial Político do Som e da Escuta como Práticas de Resistência e Transformação Social

Através do reconhecimento da capacidade do som e da escuta para produzir sentido, desestabilizar normas visuais, e criar formas de solidariedade e subjetividade, LaBelle (2018) defende que o som, enquanto fenómeno sensorial e social, possui uma capacidade agente que pode ser mobilizada para práticas emancipatórias e formas de resistência frente às estruturas de dominação, exclusão e invisibilização. Não precisando de se limitar à música, por assim dizer, podem incorporar-se ruídos, silêncios, vozes frágeis, ecos, reverberações de forma que possa contribuir para uma maior experiência auditiva e relacional. Propondo a noção de “agência sónica” como uma forma de intervir e remodelar o espaço público e político.

Nesta prática, o exemplo de Lopes Graça (1946), assume então um certo destaque, pois ao unir o saber etnomusicológico à prática musical, promoveu a singularidade do trabalho autoral, revelando que a escuta não se resume a uma mera análise técnica, mas também a um ato de resistência e afirmação cultural.

A música oferece, em geral, mais resistência do que a poesia a um tratamento que concilie as exigências do estilo e da técnica com o imperativo de ser fácil sem ser banal, popular, mas não populaceira. (Lopes-Graça, 1946b:8 – Vieira de Carvalho, 2017, p.54)

Um dos principais problemas que confronto, ainda nos dias de hoje, é que o efeito do mecanismo capitalista de produção de mercadoria visa gerar consumidores em vez de cidadãos, excluindo as massas da participação crítica na gestão da complexidade do mundo e da vida. Assim, de alguma forma consequente, desenvolve-se um erro que acredito ser fatal e no qual os produtores ocidentais têm tendência para cair com regularidade: a apropriação da música. A escuta faminta, deseja classificar, catalogar e interpretar a música indígena segundo valores eurocêntricos, sem tomar consciência e respeitar os contextos originais e os seus significados. A etnomusicologia também acaba por ser alvo de críticas visto que, muitas vezes, compreende a música indígena a partir de um olhar distante, sem considerar os seus modos de conhecimento. (Robinson, D. , 2020; Vieira de Carvalho, M. , 2018; Lopes Graça, F. , 1946).

Como é que os músicos podem resistir às lógicas do mercado? É uma questão que ainda me prende com algum atrito, pois trata-se de um assunto com uma profundidade paradoxal do ato criativo e das leis que regem o mercado que tornam a arte num produto consumível que venha a gerar lucro. Aqui surgem questões fulcrais como, se a arte não pode ser criada com um fim de encontrar lucros e satisfazer as necessidades básicas dos espectadores, como é que em simultâneo é obrigada a fazê-lo, pois, caso contrário, não representa uma forma sustentável de coexistência (entre atos de criação e independência financeira). (Rubin, R. , 2023; Deleuze, G. & Guattari, F. , 1980).

Micropolítica

A micropolítica do som atua nesses pequenos gestos, seja numa escolha tímbrica, na interrupção de um loop, na recusa de um cliché. Escutar éticamente é também escutar de forma inventiva — permitindo que o som se afaste do previsível e se afirme como diferença.

Entende-se “Macropolítica” como a política tradicional, que lida com grandes estruturas, instituições e sistemas de poder (por exemplo: partidos políticos, governos, sindicatos...). A “Micropolítica” é descrita como as forças subtis que moldam a subjetividade e a experiência quotidiana (por exemplo: formas de desejo, comportamentos inconscientes, dinâmicas interpessoais). Deleuze e Guattari propõem que a segmentação social não se dá apenas de forma macroscópica, através de instituições e normas visíveis, mas também a um nível microscópico, ou melhor, micropolítico, onde as forças mais subtis podem atuar no desejo e na subjetividade. (1000 Planaltos: 1933 – Micropolítica e Segmentaridade)

“Somos segmentarizados por todos os lados e em todas as direções. O homem é um animal segmentário. A segmentaridade pertence a todos os estratos que nos compõem.

(...) Mais do que opor o segmentário e o centralizado, seria preciso então distinguir dois tipos de segmentaridade: uma “primitiva” e flexível, a outra “moderna” e dura.”

(1000 Planaltos: 1933 – Micropolítica e Segmentaridade)

A Segmentaridade Dura é descrita através de estruturas fixas, hierarquias, normas rígidas. Estas segmentações determinam fronteiras claras e funcionam como

mecanismos de controlo social, incluindo exemplos de instituições como a família, a escola, o estado, o sistema jurídico e a polícia. A Segmentaridade Mole descreve-se através de fluxos mais flexíveis e mutáveis, relações informais, dinâmicas de desejo e subjetividade. Estas segmentações operam nos pequenos gestos do quotidiano, nas tendências culturais, nos modos de interação interpessoal e nos mecanismos inconscientes que regulam o comportamento.

Estes dois tipos de segmentaridade são, portanto, coexistentes e interagem entre si. Por exemplo, enquanto a sociedade pode impor uma Segmentaridade Dura através de leis e regulamentações, as Segmentaridades Moles podem influenciar a forma como essas leis são interpretadas e aplicadas.

Depois existem três tipos de segmentações que estruturam a vida social, muitas vezes de forma invisível. A segmentação binária – opõe categorias sociais de forma rígida (exemplo: homem/mulher, operário/patrão, heterossexual/homossexual, nacional/estrangeiro) – define identidades através de oposições. A segmentação linear – refere-se a um percurso de vida pré-determinado (exemplo: a expectativa de que alguém vá da infância para a escola, da escola para o trabalho, do trabalho para a reforma) – onde cada fase parece levar inevitavelmente à seguinte. E a segmentação circular – que advém da repetição de padrões dentro da sociedade, reforçando normas estabelecidas (exemplo: a rotina quotidiana, a reprodução de hábitos e rituais sociais). O desafio está em perceber como romper ou desviarmo-nos destas segmentações para permitir outras formas de existência. (Deleuze, G. & Guattari, F., 1980).

Suely Ronlik, no seu livro com Félix Guattari, *Micropolítica Cartografia do Desejo* (1996), convida-nos à construção de agenciamentos culturais entendendo que estes, enquanto cultura, serão reacionários. Isto porque o conceito de cultura é uma maneira de separar as atividades semióticas em esferas, onde o ser humano é remetido.

“A música tendia a “desumanizar-se”, a libertar-se do delirante subjetivismo romântico, mas não devia cair no polo oposto: o mero *exercitium arithmeticae*. Era preciso encontrar o equilíbrio entre as duas correntes.” (Vieira de Carvalho, M., 2017, p.47 e 96).

A micropolítica é muitas vezes negligenciada, no entanto, é nela que se dão as verdadeiras mutações sociais. Por exemplo, uma revolução pode parecer um evento macropolítico, no entanto, as mudanças iniciam-se sempre a um nível micropolítico, com pequenas transformações nos desejos e comportamentos das pessoas.

Contudo, convém também notar que, a micropolítica pode ser tanto libertadora como repressiva. O fascismo, por exemplo, não se impôs apenas através de grandes estruturas estatais (macropolítica), mas também se infiltrou nos desejos e nos comportamentos individuais dos cidadãos (micropolítica). O “fascismo molecular” mencionado por Deleuze e Guattari, refere-se a formas subtis de autoritarismo que emergem nas pequenas interações do dia a dia.

Linhas Duras, Flexíveis e de Fuga

De modo conseqüente às *segmentaridades e segmentações* emergem certas *linhas*, possíveis modos e condutas. As *Linhas Duras, Linhas Flexíveis e Linhas de Fuga*: as *Linhas Duras* correspondem às segmentações estruturais e rígidas (como Leis ou normas culturais); As *Linhas Flexíveis* são assim caracterizadas por serem dinâmicas e permitirem variações, mas seguindo ainda um padrão previsível (como modas e tendências culturais, ou mudanças nos estilos de vida); E as *Linhas de Fuga* são forças que escapam às segmentações estabelecidas, criando modos de existência (como movimentos artísticos ou sociais que desafiam normas, formas alternativas de vida e organização). Estas tornam-se essenciais para criar novas formas de vida, no entanto, também podem levar a estados destrutivos, se não forem sustentadas por um processo consistente. Nem toda a fuga leva à libertação; algumas podem resultar em isolamento ou autodestruição.

Arquivo Sonoro Como Corpo Sem Órgãos

O “Corpo sem Órgãos”, segundo Deleuze e Guattari, é um plano intensivo de experimentação. Não é ausência de órgãos, mas suspensão da organização estratificada: o corpo como potência pura, território de fluxos e devires.

Tanto a criação, como o Corpo sem Órgãos, se tratam de práticas de desterritorialização – a criação não consiste em desenvolver novas formas dentro de velhas estruturas, mas em desfazer e recombinar intensidades em novos agenciamentos. É isso que define a construção do CsO.

Desta forma, a Criação é um processo e não um produto – assim como o CsO é um processo de destruição das formas dominantes do corpo e do desejo, criar é também desfazer códigos, romper cadeias de significação, escapar de organismos prontos. Não

se resiste imitando ou denunciando, mas construindo realidades outras no plano das intensidades imanentes.

“The BwO is what remains when you take everything away. What you take away is precisely the phantasy, and significances and subjectifications as a whole.

Psychoanalysis does the opposite: it translates everything into phantasies, it converts everything into phantasy, it remains the phantasy. It royally botches the real, because it botches the BwO.” – 1000 Planaltos, BwO (CsO), p.151

Ao argumentar que o CsO é tanto um limite inatingível quanto um campo experimental – algo que não possui de antemão, mas que se cria com práticas micropolíticas e experimentações corporais, afetivas e intensivas – são exemplificadas diferentes formas de criação CsO – masoquismo, drogadição, amor cortês, experimentações tântricas – e discutidas como estas podem dar origem a intensidades puras, livres da codificação subjetiva, simbólica ou psicanalítica.

A criação do CsO é um processo político e ético. Os autores alertam contra o perigo da destruição violenta dos estratos (organismo, significância, subjetividade), que pode levar à morte ou ao colapso psicótico. Em vez disso, defendem uma desterritorialização prudente, feita com cuidado, como uma arte ou cartografia micropolítica.

O CsO é um estado de experimentação, um campo de forças onde as intensidades circulam livremente, sem serem organizadas por códigos rígidos. Aplicando isso ao *ato criativo na música*, podemos considerar que a composição, a improvisação e até a escuta ativa podem funcionar como processos de desorganização e recombinação de elementos sonoros.

Na *escuta*, as segmentações determinam como interpretamos os sons, como associar certos timbres a um género musical, ou perceber certos ritmos como “naturais”, porque estamos habituados a eles culturalmente. A *escuta atenta* pode ser um ato micropolítico, ao desafiar estas segmentações e permitir novas formas de percepção sonora.

Criar um CsO é resistir à organização dominante do corpo e da subjetividade. O ato criativo torna-se um gesto político de resistência ao “juízo de Deus” – ou seja, às normas morais, à psicanálise edipiana, à organização hierárquica da vida. Criar é romper com o organismo, com os significados impostos, e inventar fluxos inéditos de desejo e percepção.

A escuta é aqui concebida como prática cartográfica do invisível. Não se trata de decifrar significados ocultos, mas de mapear intensidades, relações e forças que atravessam o real. Escutar torna-se num gesto de abertura ao mundo, que se faz com o corpo inteiro (Rubin, R., 2023; Deleuze, G. & Guattari, F. 1980). É uma forma de atenção ao presente e aos seus fluxos sonoros, materiais e invisíveis.

O glitch como vetor cartográfico, no processo de escuta do invisível, é entendido como erro, ruído, falha do sistema – ganhando estatuto de operador estético e político. Para Kim (Cascone, 2000) o glitch marca uma mudança do pós-digital, onde o erro deixa de ser ruído a ser corrigido, para se tornar material expressivo.

“The ‘failure’ of digital systems becomes aestheticized, marking the artist’s relationship with the medium through the very limits of control.” –

Kim Cascone, The Aesthetics of Failure (2000)

É nesta medida que a **Falha** se torna o então, *traço cartográfico da experiência* – não um obstáculo, mas o ponto onde a norma cede e o indeterminado é anunciado. O glitch não é apenas ruído técnico, é o sintoma de uma tensão entre corpo e máquina, desejo e controle, escuta e captura.

Para Scott Haden Church, (2017), esse ruído cria um *regime auditivo que recusa a forma canônica e abre espaço para outras temporalidades*.

“Glitch music disrupts the temporal architecture of form, refusing resolution and embracing discontinuity.” –

Against the Tyranny of Musical Form (2017)

A descontinuidade sonora é também uma descontinuidade subjetiva – por desarranjar o ouvinte e convocá-lo para uma *escuta inquieta*, que não repousa. Essa perturbação sonora ativa o ouvinte como cartógrafo, isto é, exige dele uma *escuta atenta* das forças que se insinuam na falha.

Pode entender-se a **Sonicidade como Resistência**, visto o som permitir **expressões que escapam à lógica do visível** e do representável, bem como, ao perturbar

estruturas normativas, poder criar espaços para o **impensado**, o **invisível**, o **excluído** e o **subalterno**.

Em Sonic Agency, LaBelle (2018) desenvolve a ideia de agenciamento sónico ao propor o som como vetor de agenciamento político, argumentando que o som pode ser entendido tanto como uma força de controle quanto como modo de insurgência do sensível – uma forma de tornar audível o que é silenciado, de perturbar o que é normatizado, de reorganizar o sensível. Propondo formas de “aparecimento” e engajamento baseadas em **opacidade**, **fragilidade** e **improvisação**.

“The Sound is to touch and be touched; to vibrate with others, and to open a sociality based not on consensus but on resonance.” – Brandon Labelle, Sonic Agency (2018, p.14)

Neste contexto, o som não só representa, mas afeta: age diretamente sobre o corpo, reorganiza o campo perceptivo, reposiciona subjetividades. A escuta torna-se uma tecnologia política – e o artista, um agente sonoro que, ao trabalhar com ruídos, silêncios e glitches, escreve cartografias vibratórias da resistência.

LaBelle (2018), apresenta **quatro figuras sonoras** que funcionam como arquétipos ou modos de agência sónica: **O Invisível** – formas de atuação que escapam ao olhar dominante (ex.: desaparecidos políticos, práticas acusmáticas); **O Escutado por Acaso (Overheard)** – a política do ruído, da escuta involuntária, da interrupção e da estranheza urbana; **O Itinerante** – a condição do migrante e do exilado como força de recombinação linguística, cultural e afetiva; **O Fraco (Weak)** – a potência da vulnerabilidade, do silêncio e da não-violência como forma de resistência (ex.: objeção de consciência, culturas de cuidado).

A criação como cartografia do Invisível opera, assim, num plano onde o corpo, som e desejo se entrelaçam. Pelo que, é nesta malha, entre o Invisível e o corpo, que a resistência micropolítica se exerce. Não como confrontação frontal, mas como modulação do sensível como interferência nas microestruturas do sentir. Ou seja, não se trata de gritar mais alto, mas de nos predispor a escutar mais fundo.

Desta forma, a potência política da criação está, portanto, na sua capacidade de fazer ver e ouvir o que escapa. De nos tornarmos, como que, antenas, ou membranas que reagem e tocam o real na sua dimensão pré-formal – onde o desejo ainda não se

cristalizou em discurso, onde a vida ainda pulsa no seu formato bruto e impensado. (LaBelle, B. , 2018; Voegelin, S. , 2023)

Criar é, como que, escutar as linhas de fuga e desenhá-las com a matéria sensível da experiência.

É assim que essa escuta não é passiva, mas *ativa, afetiva, gestual*. Pois a criação de uma cartografia afetiva é um trabalho incessante que visa dar voz àquilo que ameaça permanecer mudo. Construindo um espaço onde o erro não é defeito, mas revelação, onde ruído não é dissonância, mas linguagem, onde o som não é objeto, mas um *evento de presença/de intensidades*.

Cartografia do Invisível

O arquivo sonoro criado neste projeto funciona como um “corpo sem órgãos”: um conjunto de peças onde os sons não seguem uma lógica formal imposta, mas emergem da escuta e da experimentação.

Cada composição é uma cartografia afetiva, um exercício de devir-sonoro, um espaço onde tradição e tecnologia se cruzam sem hierarquia. O estúdio é laboratório e corpo, o arquivo não é apenas registo, mas proposta.

Ao unir os pensamentos de Suely Rolnik (1996), Félix Guattari (1980, 1996), Gilles Deleuze (1980), Kim Cascone (2000), Scott Haden Church (2017), Salomé Voegelin (2020, 2023) e Brandon LaBelle (2018), torna-se possível compreender as possibilidades da criação como um gesto radical de escuta – uma escuta do que ainda não tem forma, mas vibra e pulsa nas bordas do sensível. Mais do que projetar um conteúdo sobre o mundo, criar é seguir os traços do que emerge, das forças ainda indiscerníveis que tencionam o presente.

Neste sentido, a criação deixa de ser representação para se tornar numa *cartografia do invisível*: um mapeamento de intensidades, afetos, vibrações. Como observa Suely Rolnik (1996), a criação, ao sintonizar com o campo do desejo e das forças vivas do presente, configura-se como uma operação política, pois implica uma escuta ativa das

potências ainda não simbolizadas. Aqui, o artista cartógrafo “não dá forma à vida”, mas antes, “à escuta da vida” – ao auscultar fluxos e a operar como um sismógrafo de forças subjetivas em deslocamento.

“(...) Ao combinarmos elementos básicos, durante o decurso normal da vida, muito do que acontece é previsível. Ao criarmos arte, a soma total das partes muitas vezes desafia a expectativa. A teoria e a prática nem sempre se alinham. A fórmula que funcionou ontem pode não funcionar amanhã. As soluções comprovadas, por vezes, são as menos úteis. Há uma lacuna entre a imaginação e a realidade. Uma ideia pode parecer brilhante na nossa mente. Mas, uma vez empregada, pode não funcionar.

Outra pode parecer, ao início, aborrecida. Então após a execução, pode ser exatamente o que é preciso. Descartar uma ideia por ela não funcionar na nossa mente é prestar um mau serviço à arte. A única maneira de realmente saber se alguma ideia funciona é testando-a. E se estás à procura da melhor ideia, testa tudo.”

– Rick Rubin, O Ato Criativo (p.145)

A arte torna-se, assim, uma *escritura sensível das potências latentes*, que não se mostram em superfícies planas, mas reverberam nos subterrâneos da cultura, nas frestas da linguagem, nos erros das máquinas. A criação é a operação que dá consistência à escuta. É por isso que ela é necessariamente uma operação política. – Suely Rolnik e Félix Guattari – *Micropolítica: Cartografias do Desejo (1996)*

A cartografia não é feita com coordenadas fixas, mas com *linhas de fuga*, aquelas que Deleuze e Guattari indicam como vetores de desterritorialização – como sendo trajetos que escapam do conhecido e esculpem novos territórios existenciais. Essas linhas são invisíveis à lógica binária e normativa: elas não representam, elas produzem.

A escuta, quando entendida como prática criativa, torna-se motor de invenção. Inspirando-se no rizoma, na cartografia afetiva e na micropolítica, este capítulo propôs um modelo de criação musical que resiste à padronização e afirma o som como território sensível.

Escutar é criar. E criar é escutar não apenas os sons, mas o que está por dizer entre eles.

“A crise da espiritualidade agrava-se quando nela o pensamento se desliga da mão.” (Ascenso, A. 2021)

Mapa Cartográfico:

https://drive.google.com/drive/folders/12V1Hicj1sy4ZFrmCY2xtrBO5O_48plbN?usp=sharing

Ao longo do desenho da cartografia do mapa, o arquivo sonoro acaba por se tornar bastante extenso. Assumindo ser um processo inacabado e que poderei levar a cabo, pelo menos, durante os próximos 50 anos decidi cingi-lo aos três volumes cartográficos desenvolvidos na última fase desta investigação, como matéria de estudo para este projeto. Todos os outros farão simultaneamente parte do arquivo em anexo, no entanto não me debruçarei sobre eles neste momento, pelo que cabe ao ouvinte extrapolar os seus significados intrínsecos de forma totalmente independente.

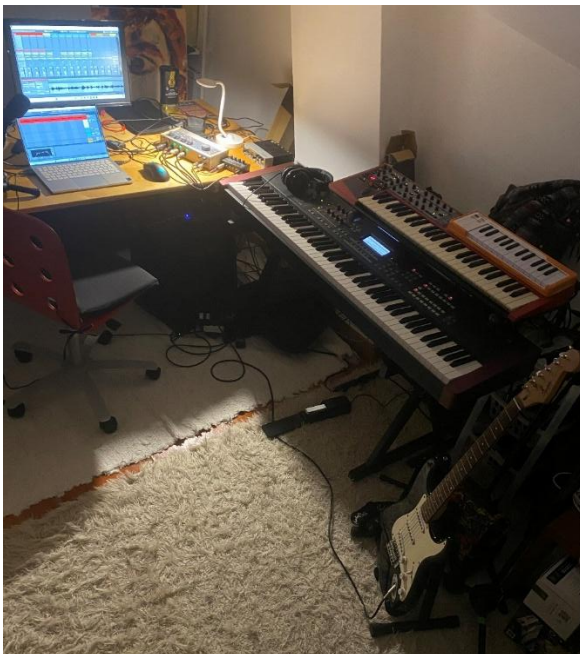


Figura 1: Setup Estúdio para os volumes da cartografia do invisível

- **Exercícios Cartográficos:**

Volume I – Surge posteriormente ao encontro de orientação com o professor Mário Azevedo a 8 de março de 2025, quando me introduz o conceito de Walking Methodology como possível metodologia a ser assumida para o processo de investigação. As novas metodologias que aceitam o estranho e o glitch, devem-se a uma necessidade inerente da experiência pela primeira vez.

Aspetos técnicos:

Instrumentação – Piano (Yamaha Moxf8), Sintetizador (Nord Lead 2x), percussão – darbuka, shakers, bombo (samples) e voz.

Aqui foi criado um projeto único na DAW (Digital Audio Workstation), sendo feita uma performance em tempo real entre piano e sintetizador. É notório um glitch recorrente no piano ao longo do processo de gravação que decidi assumir como parte integrante. As viagens de 1 a 4 foram através de uma performance em tempo real e a viagem 5 foi feita logo a seguir, mas desta vez com uma extensão na instrumentação com o incorporar de percussão e voz.

Nestas viagens predispus-me, simplesmente, a uma interação reativa aos sons através da performance, não tendo em vista qualquer padrão ou imagem predefinida do que esta visa representar, procuro que esta possa falar por si e que, mesmo que por vezes eu próprio sinta que se o voltasse a fazer o faria de maneira diferente, reconheço que esta experiência volumétrica ganha valor através da sua ingenuidade.

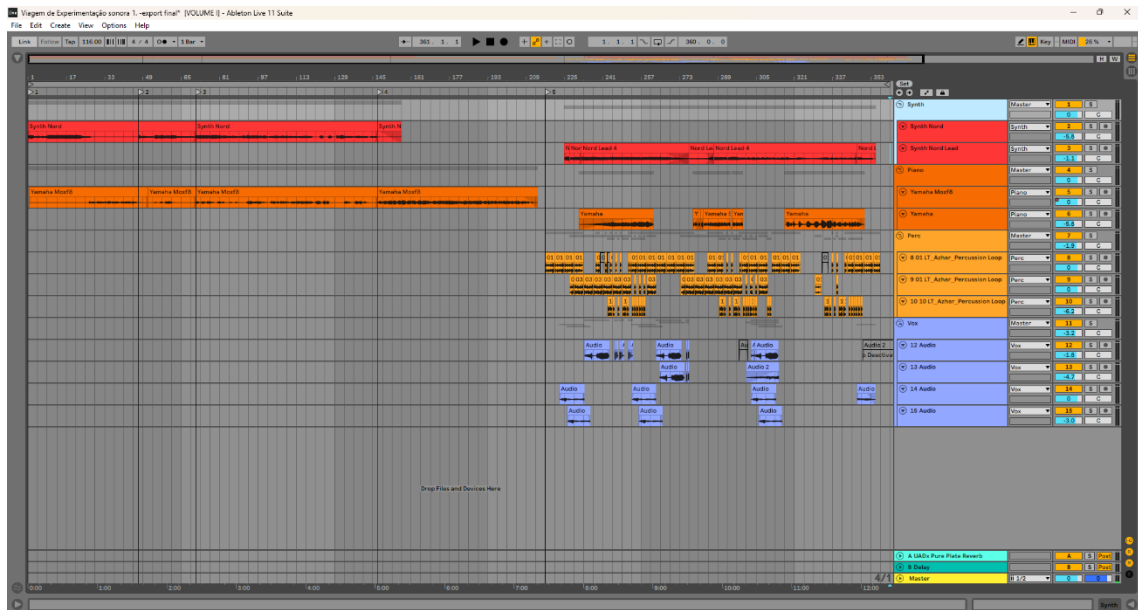


Figura 2: Estrutura de projeto DAW (Ableton) Volume I – viagem de experimentação sonora



Figura 3: Processamento do Master (VSTs) Volume I - viagem de experimentação sonora

Volume II – Advém de um cruzamento rizomático, no qual me predispos a cruzar esta ideia de volumes cartográficos, gravações áudio de momentos de um espetáculo de teatro, do qual fiz parte enquanto técnico de som e sound designer –

Teatro O Bando , 1001 noites, a irmã persa – onde procurei utilizar a voz de Tara Fatehi, atriz, poeta iraniana, como um exercício de desterritorialização.

Aspetos técnicos:

Instrumentação – Voz (Tara Fatehi), Piano (Yamaha Moxf8), Sintetizador (Nord Lead 2x), percussão – darbuka, shakers, bombo (samples), gravações ambientes (Tascam DR-44WL), Violoncelo (Yamaha Moxf8).

Devido ao facto de a voz ter sido capturada numa performance ao vivo, a gravação possui características que a colocam num espaço e que está sujeita aos ruídos do público, pelo que, através de um plugin de redução de ruído, procurei limpar ao máximo os ruídos indesejáveis, ainda que parte deles se tenha tornado inevitável.

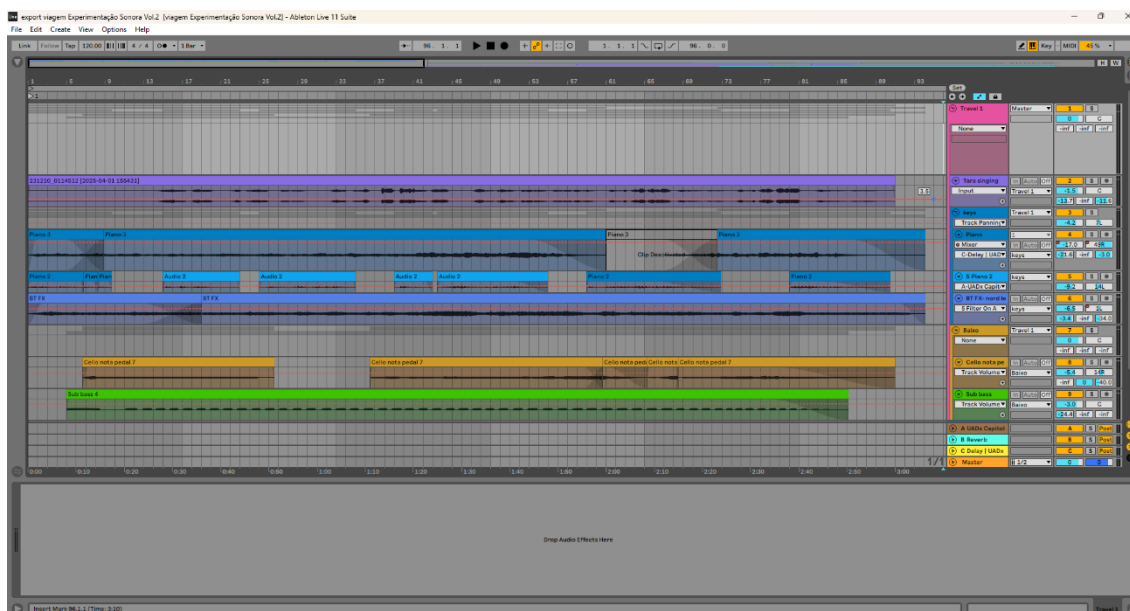


Figura 4: Estrutura Projeto DAW (Ableton) – Volume II - Cântico Iraniano Feat. Tara Fatehi & Teatro OBando (versão 1)

Foram criadas duas versões diferentes relativas ao cântico iraniano, uma mais ligada a um arranjo mais melódico e de drone, e uma segunda, mais ritmada, com batida e percussão.

Influências da Escuta nas Decisões Éticas e Criativas de um Produtor Musical Independente – João Miguel Ribeiro Silva Marques

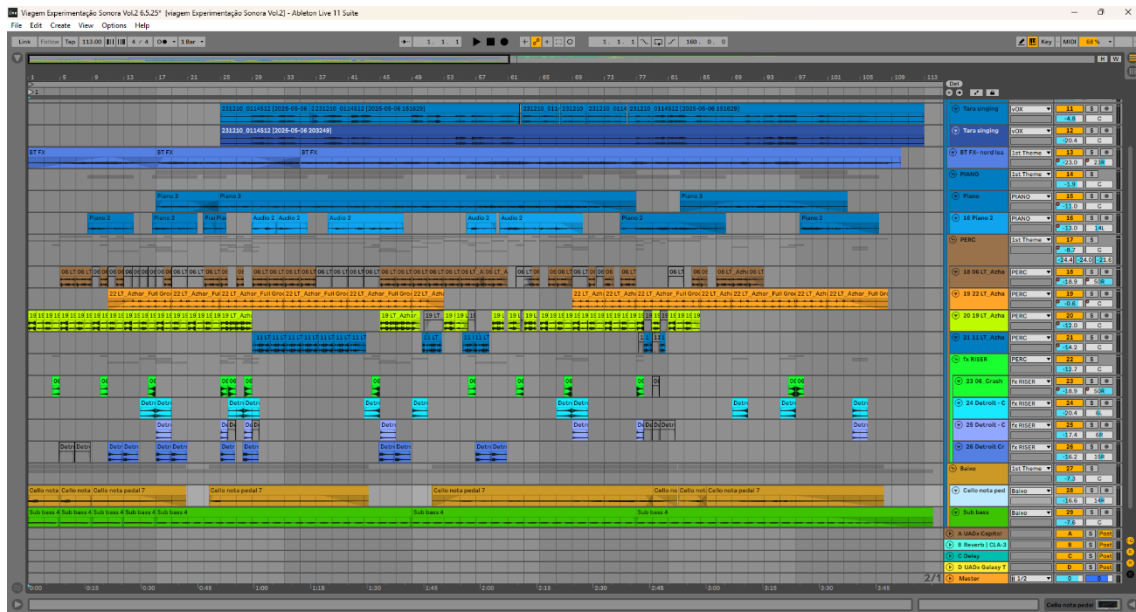


Figura 5: Estrutura Projeto DAW (Ableton) – Volume II - Cântico Iraniano Feat. Tara Fatehi & Teatro OBando (versão 2)

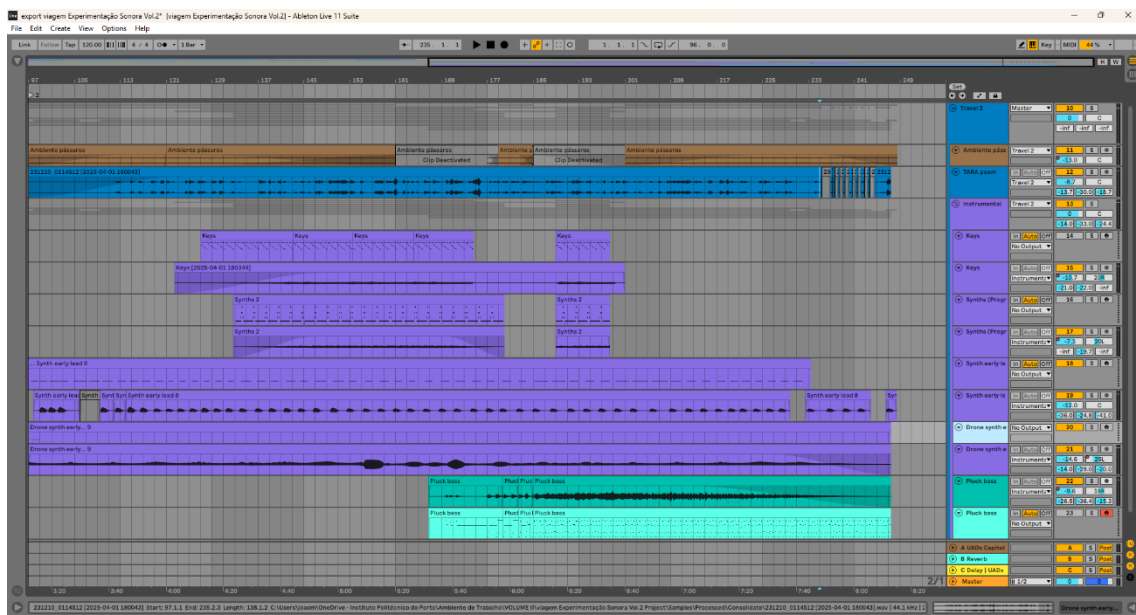


Figura 6: Estrutura Projeto DAW (Ableton) – Volume II – Travel 2 Feat. Tara Fatehi & Teatro OBando

Tradução Poema: Travel 2 (Feat. Tara Fatehi & Teatro Obando)

Com o nome das águas que correm, dos rios turbulentos, do mar gelado

Com o nome do fogo dos tempos

Com o nome da nuvem, do vento, da terra

Ó tempo, este mundo tem muitos ramos e folhas

Nós cruzamos as suas veias, e confusos

Com o nome do sol, da lua, das estrelas e da roda que gira

Com o nome de uma memória muito distante...

Abro os meus olhos pela milésima vez. Luzes acesas... luzes apagadas... sol que nasce... sol que se põe. Cheiro a fogo das árvores carbonizadas... as cinzas dela... o cheiro a amêndoa, a suor a mel. Eu corro em círculos, eu chego, eu morro, eu corro, eu morro, eu chego, eu corro, eu morro, pergunto-me, será que devo?... as minhas cinzas.

O grito de um javali selvagem estremece o vale. O grito distante de um burro invisível. Com dor, talvez. Apaixonado, talvez. Lentamente dou sentido a palavras que eu não conheço. De uma língua que eu não conheço.

Agora quero dizer: “as florestas estão a arder, os rios estão a secar, as crianças estão a morrer” agora quero dizer “todas essas... mãos... cabelo... pernas... cabeças... o quê?”.

Aqui, neste quarto, nada é linear... uma porta não dá acesso a ... um relance de luz é precioso. É sobre mudar um sistema, aos poucos. É sobre outra história do útero de outra história de outra história de outra história.

Músculos... balas... fronteiras, megafones, algoritmos... não estamos já cansados deles? Estou farta de manifestos...

Nós não temos direito a dormir, irmã. Não temos direito a contar carneiros. Não temos direito a chuchar no dedo até as nossas pálpebras se fecharem. Não temos direito a uma canção de embalar. Nós somos a história.

A história é um monstro de muitas cabeças, Azhi-dahak... quando lhe arrancas uma das cabeças, nascem outras duas... corta outra, outras duas... e outras quatro, seis, oito, dez, doze. Agora torno-me uma hiena, uma gazela, um elefante. Eu torno-me o elefante na sala. Estou lá, mas não estou.

Conseguirei alguma vez manter tanta coisa debaixo da minha pele?

Irei expandir o meu volume? Tornar-me líquida, e depois vapor?

Gostava que tomássemos chá juntas. Chá preto com cardomomo, rosa, canela, marmelo, flores de laranjeira. Gostava que tomássemos chá juntas.

Volume III – com o intuito de desvendar novas terras por cartografar surgem três temas que promovem um diálogo imanente entre sons da natureza, o oriente e os pensamentos de um ocidental afetuoso fragmentado (paralelo a leituras à noite de Júlio Verne – A Aldeia Aérea)

Aspetos técnicos:

Instrumentação – Piano (Yamaha Moxf8), Sintetizador (Nord Lead 2X), bateria e percussão – Congas, Pandeireta, Shakers, Bombo, Tarola, Timbalão, Darbuka (samples), gravações ambientes (iPhone 11 & Tascam DR-44WL), Flautas Bambu (samples).

Tema: Tigre Tigre Dragão

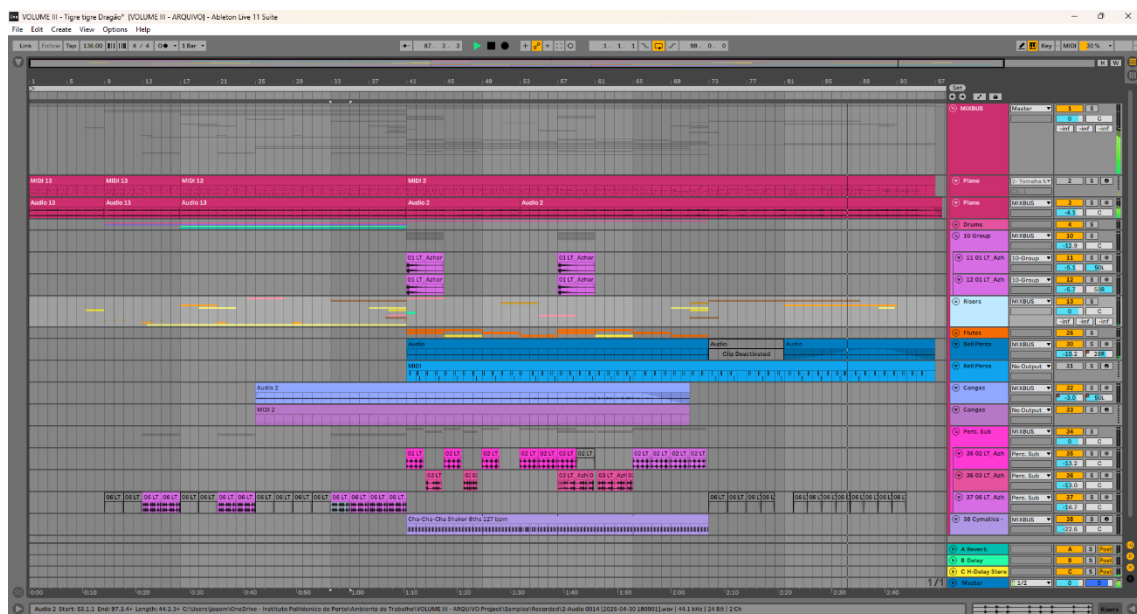


Figura 9: Estrutura Projeto DAW (Ableton) – Volume III - Tigre Tigre Dragão



Figura 10: Processamento do Master (VSTs) - Volume III - Tigre Tigre Dragão

Tema: Ritmos e Dragões

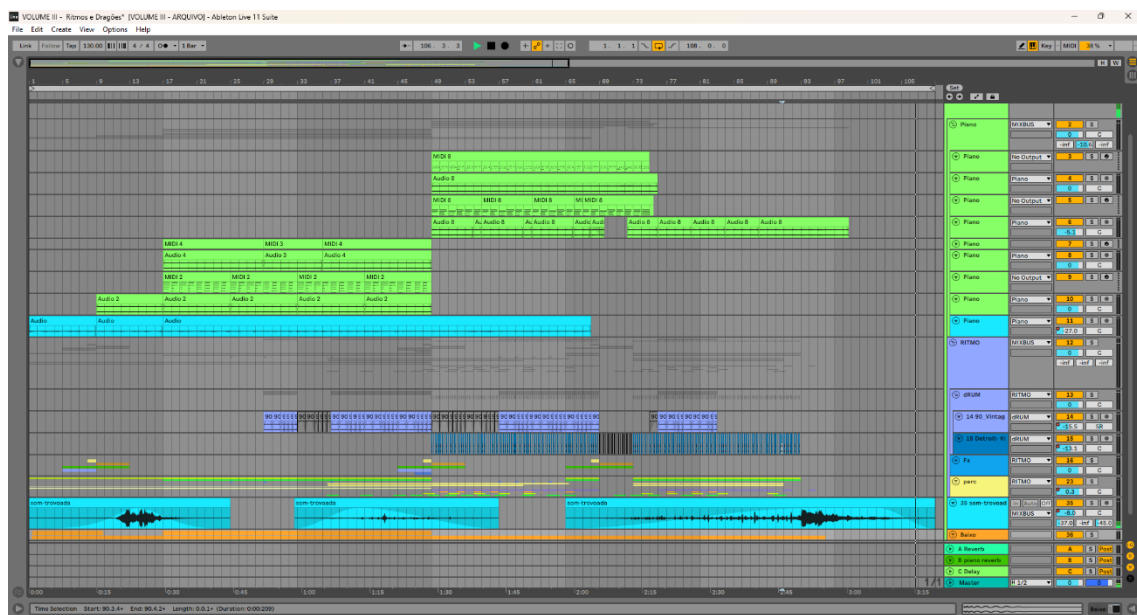


Figura 11: Estrutura Projeto DAW (Ableton) – Volume III - Ritmos e Dragões

Influências da Escuta nas Decisões Éticas e Criativas de um Produtor Musical Independente – João Miguel Ribeiro Silva Marques



Figura 12: Processamento do Master (VSTs) - Volume III - Ritmos e Dragões

Tema: Pegadas e Fluxos

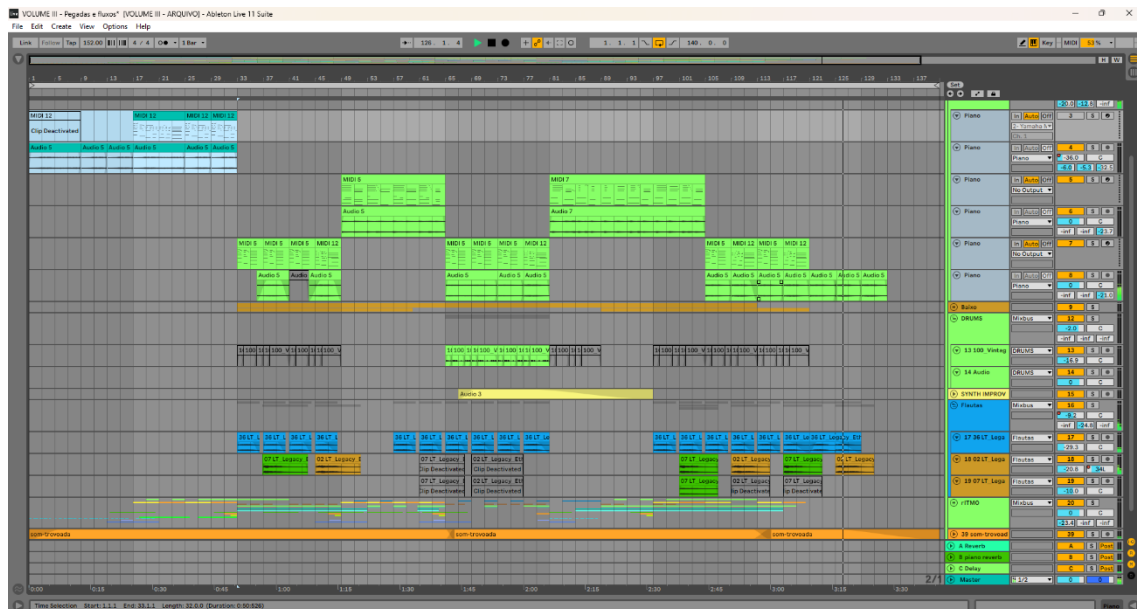


Figura 13: Estrutura Projeto DAW (Ableton) – Volume III - Pegadas e Fluxos

Influências da Escuta nas Decisões Éticas e Criativas de um Produtor Musical Independente – João Miguel Ribeiro Silva Marques

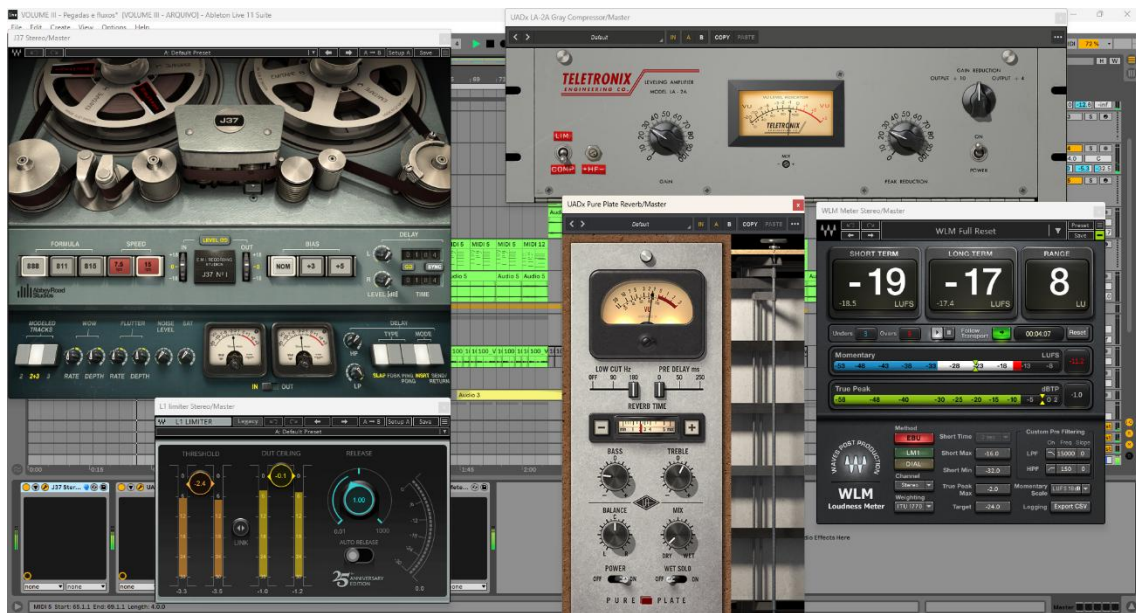


Figura 14: Processamento do Master (VSTs) - Volume III - Pegadas e Fluxos

Capítulo III – Globalização Digital, Algoritmos e a Homogeneização da Música

A promessa de diversidade da era digital convive com um fenómeno paradoxal: a homogeneização estética. Neste capítulo, analisa-se como a globalização digital e os sistemas algorítmicos moldam os modos de escuta e produção musical, promovendo padrões previsíveis, invisibilizando diferenças e condicionando a liberdade criativa.

A era digital alterou profundamente a forma como a música é produzida, distribuída e consumida. A ascensão dos formatos digitais e dos algoritmos não só transformou os fluxos de mercado, como também as dinâmicas culturais e promoveu, simultaneamente, uma maior diversidade e uma crescente padronização sonora.

Este capítulo analisa o impacto da digitalização e da globalização nos processos musicais, articulando as reflexões de Peter Tschmuck (2006), sobre a indústria fonográfica com o conceito de Rostidade, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980), e a incorporação de algumas ideias de Fernando Lopes-Graça referentes à distinção entre “folclore autêntico” e “contrafação folclórica” (Vieira de Carvalho, 1981), aplicando estes conceitos à homogeneização estética promovida pelos sistemas de algorítmicos contemporâneos.

A Revolução Digital e a Reconfiguração da Indústria Musical

A digitalização da música trouxe mudanças profundas: democratizou o acesso às ferramentas de produção e às plataformas de distribuição, mas também reconfigurou as dinâmicas de poder. O produtor musical independente pode hoje alcançar um público global, mas fá-lo num ecossistema dominado por plataformas como Spotify, YouTube e TikTok, onde a visibilidade é mediada por algoritmos.

Peter Tschmuck (2012) descreve esta transformação como uma “segunda revolução” na indústria musical. As estruturas tradicionais — editoras, rádio, imprensa — perderam o monopólio, mas foram substituídas por outras formas de controle: métricas, likes, cliques, rankings. O valor artístico cede lugar à lógica do engajamento.

Com a entrada para o século XXI e a passagem das Fitas Magnéticas para os Compact Disc (CD), é marcado o início da Era Digital na indústria musical, revelando-se uma boa ilustração da revolução dos processos de gravação, armazenamento e reprodução. Do

Vinil e Cassete ao CD, e destes ao MP3 e às plataformas de Streaming, a transição dos suportes físicos para os formatos digitais marcou uma das mudanças mais significativas na história da música. Por outro lado, esta mudança, que é demarcada por avanços tecnológicos, não só redefiniu relações entre artistas, indústria e público, como também alterou os padrões estéticos e culturais, seguindo-se uma reconfiguração dos modos de escuta e de mediação musical.

A introdução do Compact Disc (CD) marcou o início da digitalização, proporcionou uma melhor qualidade sonora e alterou os hábitos de consumo. No entanto, foi com o surgimento do MP3 e da partilha de ficheiros digitais que a lógica da distribuição musical foi revolucionada, desmaterializando o produto musical e desafiando os monopólios das grandes editoras. Perante as incertezas da revolução digital, a indústria fonográfica reagiu com fusões e aquisições, consolidando-se em conglomerados capazes de manter o controlo sobre a produção e distribuição musical.

Consequentemente, com a ascensão das plataformas de streaming e dos algoritmos de recomendação, a música transformou-se num serviço baseado no acesso e não na posse, promoveu-se uma nova forma de mediação algorítmica que orienta as preferências do público e redefine os critérios de visibilidade dos artistas. Tschmuck (2006), ao analisar como esta revolução tecnológica possibilitou o surgimento de novos modelos de negócio e alterou a cadeia de valor, conclui que foi promovida uma descentralização que permitiu a entrada de novos atores no mercado, ao mesmo tempo que é fortalecida a concentração do poder em grandes plataformas como Spotify, YouTube e Apple Music.

Esta mudança permitiu que os artistas independentes pudessem alcançar um público global sem a necessidade de intermediários tradicionais, dada uma maior descentralização da produção musical. No entanto, esta mesma descentralização deu lugar a novas formas de concentração de poder, onde os **algoritmos se tornaram os novos gatekeepers** da música, orientando a visibilidade e o sucesso comercial.

Colonização Algorítmica e a Estetização da Previsibilidade

A “colonização algorítmica” não atua apenas sobre a escuta, mas sobre a própria criação. Muitos produtores passam a compor em função do algoritmo — reduzindo

complexidade, evitando ruídos, encurtando a duração das faixas — numa tentativa de “hackear” a atenção digital.

Estabelecida uma relação entre a teoria de Habermas sobre a dissociação entre “*sistema*” e o “*mundo vivido*” (*Lebenswelt*), onde o “*sistema*” é composto por estruturas funcionais da sociedade – como a economia, burocracia e tecnologia – que operam com base em lógicas instrumentais e autorreferenciais. E o “*mundo vivido*” (*Lebenswelt*), que se caracteriza como o espaço da vida quotidiana, onde se constroem sentidos partilhados – através da linguagem, da cultura e da interação social. Ou seja, quando o sistema se impõe sobre o mundo vivido, isto é, o espaço da experiência humana, é invadido por lógicas técnicas ou económicas que anulam a diversidade de sentidos e formas de vida, ocorre uma colonização. Como exemplo, de modo a clarificar este processo, Lopes-Graça identifica no folclore oficializado uma desvinculação da sua base cultural e comunitária, visto este ir sendo transformado num produto imposto pelo Estado-Novo. É, então, possível estabelecer uma comparação direta com o contexto digital, dado a música sofrer de um processo semelhante através dos algoritmos que se autonomizam enquanto sistemas que regulam a escuta, colonizando o *Lebenswelt* musical, o que leva assim, a uma redução da multiplicidade de experiências sonoras a padrões predefinidos. A “colonização algorítmica” do consumo musical manifesta-se através da padronização estética promovida pelas plataformas de streaming, onde a visibilidade dos artistas é determinada não pela inovação, mas pelo encaixe em categorias previsíveis. Lopes-Graça enfatizava que a autenticidade não residia numa versão fixa de uma melodia tradicional, mas sim na sua capacidade de refletir uma experiência estética e cultural viva. Analogamente, no ambiente digital, a questão central não é a existência de música “autêntica” ou “não autêntica”, mas sim os critérios que determinam o que se torna visível e o que permanece invisível nos sistemas algorítmicos. (Vieira de Carvalho, 2017, pp. 79).

Os serviços de streaming, como Spotify e Apple Music, substituíram os suportes físicos, redefinindo o conceito de propriedade musical e promovendo uma nova economia baseada em cliques, tempo de escuta e número de reproduções. Essa mudança gerou novos desafios para os artistas, que agora competem por atenção num ambiente onde os algoritmos são os principais mediadores da descoberta musical.

A rápida disseminação de tecnologias digitais possibilitou a criação de plataformas de streaming, que utilizam algoritmos sofisticados para curar e recomendar conteúdos musicais. Tais algoritmos, ao priorizarem os itens mais populares e com maior potencial de engajamento, tendem a promover uma experiência de consumo homogénea, o que

reforça hábitos pré-existentes e limita a diversidade de descobertas musicais. É nesta medida que a obra de Tschmuck (2006) fornece uma referência teórica que nos possibilita a análise do paradoxo entre a democratização do acesso à música e o risco de padronização imposto por sistemas automatizados.

Desde a **desmaterialização da música**: do vinil e CD para MP3 e plataformas streaming; as **novas formas de mediação algorítmica**: o poder das playlists e recomendações automatizadas; a **reconfiguração da autoria e do consumo**: democratização do acesso vs. consolidação de grandes players como Spotify, Apple Music, Youtube ... e a **Economia da atenção**: a monetização baseada em clicks, plays e tempo de escuta. A **compressão dinâmica**, a **predominância de tempos médios** e a **valorização de introduções curtas** são características que emergiram na produção musical contemporânea, em resposta às métricas das plataformas digitais. A otimização da música para o streaming condiciona a criação artística, o que reforça um ideal de previsibilidade que contrasta com a diversidade histórica da música popular (Tschmuck, 2006).

De forma resumida, ao ter estes fatores em conta, podemos estabelecer uma relação paralela com a crítica de Lopes-Graça ao uso da música tradicional pelo Estado Novo, tal como analisado por Mário Vieira de Carvalho. Isto porque, para Lopes-Graça, a “contrafação folclórica” era o folclore manipulado pelo regime, distorcido para fins de propaganda e reduzido a um conjunto de clichés padronizados. O que, em contexto digital, torna possível argumentar que os algoritmos de recomendação desempenham um papel análogo, ao selecionar e promover determinadas estéticas musicais em função da lógica de mercado e das métricas de engajamento. Assim, tal como o regime do Estado Novo fabricava uma ideia estereotipada do folclore, os algoritmos estruturam a escuta contemporânea segundo padrões previsíveis, criando uma “contrafação digital” da diversidade musical (Vieira de Carvalho, 2017, pp. 79, 80).

Os algoritmos de recomendação operam sobre dados: preferências, padrões de escuta, histórico de consumo. Esta lógica estatística favorece o que já é conhecido e relega para a invisibilidade aquilo que não se encaixa nos modelos dominantes.

É a *estetização da previsibilidade*: músicas que se assemelham entre si, estruturas replicadas, timbres otimizados para captar atenção nos primeiros segundos. O som torna-se produto, e a criatividade é moldada por uma engenharia da previsibilidade.

Rostidade Sonora e Invisibilidade Cultural

Se, por um lado, a indústria digital ampliou o acesso a expressões musicais diversas, por outro, opera um processo de filtragem que reduz essa diversidade a padrões globais uniformes. No contexto da música digital, a lógica da **rostidade**, proposta por Deleuze e Guattari (1987), manifesta-se na forma como os algoritmos categorizam músicas em perfis reconhecíveis, favorecendo as sonoridades já assimiladas pelo mercado global. Ao criar perfis de escuta e ao categorizarem músicas em "rostos reconhecíveis", favorecem as sonoridades já assimiladas pelo mercado global. O que nos leva à formação de "bolhas sonoras" (Filterbubble), em que a escuta é guiada por padrões de previsibilidade. Assim, podemos concluir que, a promessa de acesso a uma multiplicidade de sons acaba por se converter num circuito fechado, onde as músicas mais promovidas são aquelas que melhor se encaixam nas expectativas algorítmicas. (Pariser, 2011); (Tschmuck, 2006);(Deleuze & Guattari, 1987).

O conceito de **Rostidade** em "1000 Planaltos" (1987), refere-se à forma como determinados modelos visuais ou culturais se impõem como normativos e reproduzem um padrão dominante. Este padrão captura os indivíduos através da face, impondo identidades e estruturas fixas de reconhecimento. No contexto da música digital, a **Rostidade** pode ser interpretada como a tendência dos algoritmos a reforçarem estéticas padronizadas, tornando certos géneros, timbres e estruturas rítmicas mais recorrentes e previsíveis. A indústria da música cria "rostos" para os artistas – identidades sonoras e visuais facilmente reconhecíveis, que capturam a sua produção. Géneros musicais funcionam muitas vezes como máquinas de rostidade, criando expectativas sonoras fixas. Se um artista independente deseja *desterritorializar-se*, implica que este encontre maneiras de escapar a esta captura, como a exploração de novos timbres, texturas e formas no seu processo de criação.

A lógica algorítmica prioriza faixas que se encaixam em determinados perfis de consumo, favorecendo músicas de duração curta, estrutura repetitiva e timbres familiares. Essa tendência resulta num processo que toma a música como um produto homogéneo, onde variações estilísticas mais radicais ou experimentais encontram menos espaço de circulação, o que nos leva a um paradoxo da democratização digital, pois, embora tenha permitido que qualquer artista possa distribuir sua música globalmente, o facto de os algoritmos priorizarem conteúdos de maior engajamento faz com que certas sonoridades e estilos se tornem hegemónicos. Assim, a promessa de diversidade é, muitas vezes, neutralizada pela lógica da visibilidade algorítmica, que

favorece tendências preexistentes. Ao relacionarmos com a lógica da rostidade, percebemos que estes algoritmos filtram conteúdos com base em padrões pré-estabelecidos, moldando a escuta e influenciando diretamente os processos de criação. Consequentemente, a curadoria automatizada favorece que a diversidade musical se encaixe em categorias previsíveis, promovendo uma estética padronizada.

Isto demonstra como a digitalização e os algoritmos reconfiguraram profundamente a indústria musical, ao ser criado um ambiente onde a democratização do acesso à música coexiste com novas formas de concentração de poder. Se, por um lado, a internet possibilitou a emergência de novos artistas e circuitos de criação, por outro, essa democratização coexiste com uma nova forma de concentração de poder: os algoritmos de recomendação. O que nos ajuda a concluir que a preponderância de certos padrões rítmicos e harmônicos, promovidos pelas recomendações automatizadas, reduz a diversidade cultural no ambiente digital.

A música, que sempre foi um espaço de diálogo intercultural, corre o risco de se tornar um produto padronizado, onde a inovação se dá apenas dentro de limites já previamente estabelecidos pelos sistemas de recomendação.

A construção de uma identidade musical padronizada, reconhecível, que serve como filtro algorítmico. O rosto, na filosofia dos autores anteriormente referidos, é uma forma de controlo — e pode ser aplicado ao som: aquilo que soa “familiar” é promovido; o que soa “estranho” é excluído. A rostidade sonora cria zonas de conforto estético, *invisibilizando* formas musicais que escapam aos padrões hegemónicos: músicas não temperadas, tradições vocais não ocidentais, estruturas narrativas alternativas. Ou seja, a diversidade existe, mas é marginalizada. É, desta forma, que o algoritmo se torna um novo filtro colonial: não censura diretamente, mas ignora, desprioriza, silencia.

Entre a Diversidade e a Homogeneização

A análise de Tschmuck (2006) permitiu compreender os processos históricos e estruturais da revolução digital, enquanto a aplicação do conceito de Rostidade, de Deleuze e Guattari (1987), revelou como os algoritmos atuam na formatação da estética musical contemporânea. O paradoxo central da música na era digital reside, portanto, no embate entre a promessa de diversidade e a tendência à padronização, um dilema que continuará a definir os rumos da produção musical nas próximas décadas. Este

capítulo pretende examinar a forma como a digitalização e os algoritmos não só remodelaram o consumo da música, como influenciaram nos processos da sua produção, promovendo, de maneira simultânea, a sua diversidade e a sua padronização sonora.

As plataformas celebram a diversidade, no entanto, oferecem-na sob uma lógica de equivalência superficial. A “diversidade” torna-se um filtro estético sem contexto. Ritmos africanos, vozes indígenas, samples orientais são consumidos como texturas, sem respeito pelas suas origens. Dylan Robinson denuncia como “escuta faminta”: a apropriação de sons de outras culturas sem reciprocidade nem escuta ética. A globalização digital favorece o acesso, mas não garante entendimento. Sem escuta situada, há risco de exotização.

No decorrer desta análise foram integrados os contributos de Peter Tschmuck sobre a indústria musical digital e a noção de *Rostidade*, apresentada por Gilles Deleuze e Félix Guattari, aplicada à padronização da estética musical no cenário contemporâneo.

Etnomusicologia e a Desterritorialização da Rostidade Musical

Ao se insistir na compreensão contextual da música, propõe-se uma escuta que resiste à padronização. Blacking, Feld, Merriam e Voegelin mostram que o som é sempre mediação: entre cultura e corpo, entre passado e presente.

A etnomusicologia enfrenta um duplo desafio: por um lado, revela a diversidade das práticas musicais; por outro, corre o risco de homogeneizar culturas ao compará-las. Lopes-Graça valorizava o folclore não como um conjunto de formas fixas, mas como um processo vivo de criação e recriação. Bruno Nettl discute esse problema, ao analisar a tendência da disciplina em estruturar sistemas musicais distintos dentro de moldes analíticos ocidentais. Comparar músicas de diferentes culturas pode ser tão problemático quanto comparar “maçãs e laranjas” – objetos semelhantes, mas fundamentalmente distintos em essência. Já Kofi Agawu alerta para a imposição de categorias externas na interpretação da música tradicional africana. A imposição de modelos estruturais ocidentais pode obscurecer as dinâmicas criativas de sistemas musicais que operam segundo lógicas próprias. (Agawu, 2017a, 2017b)

Neste sentido, a etnomusicologia pode oferecer ferramentas para resistir à padronização promovida pelos algoritmos, ao revelar formas de produção musical que escapam à lógica da previsibilidade algorítmica. Por exemplo, as tradições de

improvisação oral da África ocidental, escutadas por Willie Anku (2000), resistem à fixação de um “rosto musical” no sentido ocidental, onde a música é muitas vezes concebida como uma estrutura fixa e categorizável. Da mesma forma, o produtor musical independente contemporâneo pode resistir à padronização ao explorar formas alternativas de produção e distribuição que escapem à captura algorítmica.

Em – *Circles and Time: A theory of structural Organization of Rhythm in African Music (2000)* – Willie Anku propõe uma abordagem analítica para entender o ritmo na música africana, desenvolvendo uma teoria baseada em princípios estruturais e matemáticos que explicam a organização do ritmo em termos de ciclos e padrões temporais. O ritmo africano como estrutura cíclica: Ciclos temporais – o ritmo na música africana é fundamentalmente organizado de maneira cíclica, pelo que, cada ciclo funciona como uma unidade estrutural repetitiva que define o pulso da música; Padrões Rítmicos Contínuos – embora os padrões rítmicos sejam cíclicos, permitem variação dentro de uma estrutura geral, criando um equilíbrio entre repetição e improvisação.

Relativamente à importância do Tempo e das Subdivisões da Percepção do Tempo – Anku introduz o conceito de “tempo percebido” para explicar como os músicos e ouvintes internalizam os ciclos rítmicos. Ele mostra como diferentes culturas podem estruturar o tempo de maneira distinta – Subdivisões do Ciclo – os ciclos rítmicos podem ser concebidos em diferentes unidades temporais (pulsos ou batidas), formando padrões complexos que coexistem em polirritmia.

Polirritmia e estrutura multicamada – camadas rítmicas: Anku explica que muitas músicas africanas consistem em várias camadas rítmicas que interagem umas com as outras, cada uma com a sua subdivisão e ciclos próprios, geralmente atribuídos tempos como $\frac{2}{4}$ ou $\frac{6}{8}$, (raramente é usado $\frac{3}{4}$ em música africana) – Integração de Ritmos – essas camadas rítmicas são organizadas em torno de um “ritmo central”, que serve como referência para os músicos e dançarinos.

Anku apresenta o conceito “cycle point”, que marca a estruturação temporal de cada ciclo rítmico. Esse ponto é utilizado para medir os alinhamentos entre diferentes padrões e camadas rítmicas. É uma forma de mapear e visualizar graficamente a organização rítmica, permitindo uma análise precisa dos padrões e camadas rítmicas. Aplicação transversal – Willie defende que a sua teoria pode ser aplicada a uma ampla gama de tradições musicais africanas, ajudando a compreender não apenas o ritmo em si, mas também como ele interage com outros elementos musicais, como melodia e harmonia. Sugere também que, esta abordagem teórica, pode ser útil também para análise de outras músicas baseadas em ciclos, além da música africana

Notação Gráfica e matemática – apresenta a proposta do uso de métodos gráficos e matemáticos para analisar padrões rítmicos e complexos, tornando mais claro como os ciclos rítmicos se estruturam e transformam, demonstrando que esta abordagem oferece uma precisão maior do que os métodos tradicionais de notação musical ocidental.

Embora se adote ferramentas analíticas formais, a música africana deve ser entendida no seu contexto cultural e social, ao mesmo tempo que a sua teoria transcende as especificidades culturais e pode dialogar com sistemas musicais de diferentes tradições. Assim, a música continua a oscilar entre a diversidade e a padronização, num movimento dinâmico que reflete os embates entre expressões culturais locais e as forças globais da indústria fonográfica. O desafio para os músicos, etnomusicólogos e ouvintes contemporâneos será encontrar formas de ampliar a pluralidade sonora sem cair na lógica de categorização e previsibilidade imposta pelos algoritmos.

Desterritorializar a rotação sonora é criar espaços onde a diferença possa emergir sem ser colonizada. Isso implica reconhecer os limites dos nossos próprios referenciais e criar espaços de escuta onde o som possa existir na sua alteridade. No estúdio, isso pode traduzir-se em escolhas estéticas, colaborações conscientes, recusas estratégicas, bem como tudo aquilo que resiste à lógica do mercado.

O Paradoxo Digital: Democratização vs. Controle Algorítmico

A revolução digital prometeu uma maior democratização do acesso à produção e distribuição musical. No entanto, esta promessa de acesso ilimitado vem acompanhada de um novo tipo de regulação invisível: os algoritmos. A produção independente enfrenta o desafio de se manter fiel a uma visão artística, sem ceder à pressão algorítmica.

Os algoritmos de recomendação, utilizados por plataformas como Spotify, YouTube e Apple Music, desempenham um papel central na descoberta musical. Embora pareçam ampliar as possibilidades de escuta, estas tecnologias baseiam-se em padrões de consumo pré-existentes, promovendo um efeito de retroalimentação que favorece conteúdos já populares ou que se ajustam a determinados perfis de audição. Assim, apesar de existirem milhões de faixas disponíveis, um número relativamente pequeno de músicas domina a atenção dos ouvintes, perpetuando uma dinâmica de concentração de mercado semelhante à das indústrias tradicionais.

Para além disso, as estratégias de curadoria algorítmica reduzem a diversidade ao moldarem as preferências musicais através de sugestões altamente previsíveis. O ecossistema digital, em vez de incentivar a exploração radical de novos estilos e sonoridades, acaba por reforçar nichos específicos, levando a uma standardização das experiências musicais. O conceito de "filter bubble" (Pariser, 2011) ilustra bem este problema: ao personalizar a experiência do utilizador, os algoritmos restringem progressivamente as suas possibilidades de descoberta, gerando uma experiência musical condicionada.

Por outro lado, este controle algorítmico também se manifesta nas formas de remuneração dos artistas. O modelo de pagamento por streaming, baseado no tempo de reprodução e não na qualidade ou impacto artístico, favorece faixas mais curtas, altamente repetitivas e facilmente adaptáveis às listas de reprodução geradas automaticamente. Este fenómeno, frequentemente referido como "streambait" music, condiciona os processos criativos, uma vez que artistas e produtores ajustam as suas composições para maximizar o engajamento dentro das regras implícitas do sistema.

Vivemos o paradoxo digital: mais acesso, menos visibilidade; mais dados, menos diversidade. Ao mesmo tempo que permite um acesso sem precedentes à produção e distribuição musical, impõe novas formas de regulação invisível que condicionam a criatividade e a diversidade. A promessa de democratização da música digital é, portanto, mitigada pela ascensão de um novo paradigma de controle algorítmico, que influencia tanto as práticas de escuta como os próprios processos de criação musical.

Fernando Lopes-Graça oferece aqui um contraponto inspirador: o uso do som tradicional não como decoração, mas como gesto de resistência, de resignificação. A escuta crítica permite esse salto, o de apropriação, para o diálogo.

Num mercado altamente competitivo e globalizado, o produtor não se limita a produzir música, também assume a sua promoção e distribuição. As plataformas digitais, como o Spotify, o YouTube e o Bandcamp, tornam-se os seus principais canais de divulgação, permitindo-lhe alcançar um público vasto sem necessidade de intermediários. O produtor independente não se limita apenas a criar, mas também necessita de um planeamento de estratégias de mercado, de modo a estabelecer uma relação direta com o público. Mas, para além dos desafios técnicos e comerciais, há uma dimensão mais profunda no seu trabalho: a resistência cultural. Num mundo onde a indústria musical tende a uniformizar sonoridades, o produtor independente tem o poder de preservar a diversidade musical, dando voz a novas expressões artísticas e mantendo vivas tradições que poderiam ser esquecidas. Não se limita a seguir tendências, mas antes,

reinventa-as, explorando caminhos alternativos e sustentáveis para a música (Vieira de Carvalho, 2017).

Contudo, é neste campo de tensão que surgem alternativas: selos experimentais, redes cooperativas, circuitos offline, edições físicas. A resposta não está em rejeitar a tecnologia, mas em subvertê-la. Usar o digital sem se submeter a ele.

Desta forma, um produtor musical independente é muito mais do que um técnico de estúdio ou um intermediário na criação sonora. É um arquiteto da música, um curador de experiências sonoras e um agente de transformação cultural. A escuta crítica, aqui, não é só ferramenta teórica — é estratégia prática. É a partir dela que se pode construir uma produção musical que afirme a diferença e crie novas formas de estar no mundo sonoro. O seu trabalho não se resume a produzir faixas, mas a construir narrativas sonoras que refletem identidades, emoções e perspectivas únicas. Deste modo, deve resistir à homogeneização imposta pelos sistemas de mediação e encontrar estratégias para manter uma estética autónoma, contrapondo-se às limitações do mercado e ampliando as fronteiras da criatividade.

Com isto, torna-se possível entender que a globalização digital e os algoritmos de recomendação moldam a escuta e a criação musical, o que promove uma normalização estética e que ameaça a diversidade. Este capítulo propôs uma análise crítica desse fenómeno, articulando conceitos como “*rostidade sonora*”, “*colonização algorítmica*” e “*escuta faminta*”. A “*escuta crítica*” surge, assim, como ferramenta de resistência. Permite reconhecer as forças invisíveis que atuam sobre o som e abre espaço para práticas criativas que afirmam a diferença. Produzir, hoje, é também escutar contra o ruído do previsível.

Considerações – Ética da Escuta e Responsabilidade Cultural

Escutar é um ato de compromisso. Ao longo desta dissertação, procurou-se compreender de que forma é que a escuta pode influenciar decisões criativas e éticas na prática do produtor musical independente. Num mundo moldado pela globalização digital, pelas lógicas algorítmicas e pela pressão da previsibilidade estética, a escuta crítica emerge como ferramenta essencial — não apenas para ouvir, mas para resistir, reinterpretar e transformar.

A investigação aqui apresentada propôs uma escuta situada, informada pela etnomusicologia, pelos estudos do som e pela filosofia da criação. Ao reconhecer o som como mediação cultural, histórica e afetiva, o produtor musical, deixa de ser apenas técnico ou artista e torna-se, simultaneamente, mediador, responsável por escolhas que implicam relações com tradições, comunidades e contextos diversos.

No centro deste processo encontra-se uma figura híbrida: o produtor musical enquanto narrador. Não operando apenas com software e hardware, este produtor opera com sentidos, memórias, arquivos e afetos. Ao escutar e criar, o produtor reescreve-se e reinscreve-se no mundo, tornando a criação, aqui, um gesto autoficcional.

Narrador – Produtor: Sujeito Autoficcional

Ao longo desta investigação, a metodologia não foi linear, seja por não encontrar o “modelo” ideal para o que procurava, seja pela minha falta de disciplina em seguir modelos, ou pela minha curiosidade constante em desvendar caminhos novos. Grande parte deste caminho prendeu-se à necessidade de conhecer novas formas de pensar e abordar a música, no entanto, revelou-se mais fácil descrever o que os outros pensam sobre o assunto, do que perceber realmente o que faz sentido para mim e de que forma é que a minha voz se manifesta em pensamento crítico próprio. Acho que isso advém da minha dificuldade em demonstrar as minhas fragilidades, e em como o escrever para o outro não é o mesmo que escrever para mim. Também é sobre isto que esta investigação se tem demonstrado ao longo do caminho.

Contudo, agora percebo o porquê da música me ser tão importante. Não só pelo que pode causar nos outros, mas principalmente por encontrar nela o espaço para projetar a minha voz, ainda que, maioritariamente faça uso de palavras. É como se fosse a minha

criação de linhas de fuga da realidade que presencio, de modo a reconstruir-me numa ficção que eu próprio gero (e da qual giro em torno). A necessidade desta escrita honesta que aqui me predisponho é, sem dúvida alguma, fulcral. Mas muitas vezes, ou maioritariamente, não o faço. Por outro lado, e após todas as experiências e referências acumuladas, este é o momento obrigatório para desenvolver e conseguir escrever mais sobre esta escuta que me cerca e infesta o interior, mais até do que o exterior me propicia. Isto porque, é difícil defendermos a necessidade de escutar quando negligenciamos a escuta de nós próprios, é com a escuta que se dá o momento em que, sem sair do lugar, experiencio, o caminho de descoberta deste mundo que me habita, e que no meu dia a dia me limito a extrapolá-lo através de som.

Porque a Escuta também pode ser como uma faca de dois gumes, aquilo que rasga com a realidade e a experiência comum, vivida, física e experiencialmente, e a que rasga connosco e com a Nossa Realidade.

O escutar para fora não chega, é preciso escutar o que já se encontra dentro. Porque no final, a escuta são as coisas que decidimos escutar. Se não conseguir escutar e escrever o que me digo, como serei capaz de escutar, em toda a sua potência, o que me é apresentado?

No coração deste capítulo final, procuro deixar claro que a dissertação se construiu como um ato autoficcional e metodológico simultâneo. Isto é, Eu, Produtor e Investigador, entrelaço o “eu” da experiência com as vozes teóricas que me acompanharam. Neste campo híbrido, onde cada decisão criativa foi narrada como que, através da apresentação, pedaços de um conto privado que é a minha vida. Desta forma, a perspetiva da autoficção permitiu que a escrita oscilasse entre o factual e o imaginário – relacionando-se, facilmente, com o modelo rizomático do pensamento.

Assim, esta investigação acaba também por ser um processo de autorreflexão – descrevendo-se como um percurso que explora a minha prática como produtor musical enquanto escuto o mundo e a mim mesmo. Com este trabalho não proponho uma resposta objetiva, mas um testemunho situado que questiona a realidade que o rodeia.

“António Spadaro afirma que a imaginação e a fantasia não poderiam existir sem o Real. A Realidade é a semente que contém, potencialmente, todo o desenvolvimento fantástico, o que nos leva a concluir que a imaginação é um

caminho específico de experimentar a Realidade, “um fator real na pesquisa científica” (A. Einstein). (...) É aí que os olhos do artista, do poeta, do músico e do romancista devem estar atentos à vida interior, sabendo que o pouco é muito e o sugerir tem mais força do que o dizer explicitamente. Eles introduzem elementos da experiência do transcendente, as reflexões vêm depois.” –

Excertos – A Mística do Arado (Ascenso, A. , 2021)

Este trabalho defende que o ato de produzir é também o ato de contar uma história — não linear, não objetiva, mas construída a partir de fragmentos, ruídos, silêncios e escolhas. A escuta é o fio condutor dessa narrativa, é ela que permite ao produtor decidir o que incluir, o que transformar, o que silenciar.

Etnomusicologia, Acustemologia e Prática Crítica

Esta pesquisa começa com a minha necessidade de procurar outros mundos sonoros, preferencialmente que rompessem com os padrões a que fui acostumado, nomeadamente o pensamento português, num universo globalizado e digital, que se rege segundo pontos de vista Eurocêntricos e Ocidentais. A partir de uma inquietação pessoal em relação aos paradigmas musicais dominantes — sobretudo aqueles associados ao pensamento português no contexto de uma modernidade colonizada — emergiu a etnomusicologia como campo teórico e metodológico privilegiado para abordar a música como prática cultural situada.

A definição de música enquanto "som humanamente organizado", proposta por John Blacking (1973), constituiu um ponto de partida fundamental, permitindo aceder a uma compreensão expandida da música, não apenas como objeto estético, mas como prática social, relacional e antropológica. A articulação entre música, cultura e comportamento, sistematizada por Alan Merriam (1964) no seu modelo tripartido — som, comportamento e conceção — revelou-se determinante para uma abordagem que privilegia o contexto como dimensão constitutiva da experiência musical.

Neste percurso, foi igualmente essencial o contributo de Bruno Nettl (1983), ao problematizar a universalidade do conceito de música, sublinhando a variedade de sistemas de organização sonora entre culturas e desafiando os modelos analíticos ocidentais que tendem a sobrepor-se às formas de conhecimento locais. A crítica de Franz Boas (1896) ao evolucionismo cultural reforça esta posição, ao contestar a

validade de uma hierarquia linear das práticas musicais. O que contribuiu para uma epistemologia da música que valoriza a diferença e a multiplicidade e simultaneamente afasta modelos lineares e normativos, permitindo valorizar práticas sonoras não hegemónicas.

No cruzamento entre etnomusicologia e prática artística, a noção de acústemologia, proposta por Steven Feld (2012), introduz um desdobramento importante: a escuta enquanto forma de conhecimento situada. Longe de ser uma atividade neutra, a escuta torna-se um meio de perceção e construção do mundo, informando não apenas a experiência sensorial, mas também as dimensões éticas, políticas e relacionais do fazer musical. A escuta passa, assim, a ser compreendida como processo ativo, performativo e co-constitutivo da realidade, em consonância com as reflexões de Salomé Voegelin (2020), para quem escutar é já um ato de moldar o real.

Esta perspetiva crítica da escuta é aprofundada por Dylan Robinson (2022), que denuncia os regimes extrativos da escuta ocidental e propõe modelos alternativos que respeitem a soberania sonora das comunidades e dos seus modos de expressão. No contexto da produção musical independente, estas reflexões convocam uma ética da escuta que exige atenção aos modos como se apropriam, transformam e traduzem referências culturais, especialmente quando estas provêm de contextos historicamente subalternizados.

A escuta, enquanto categoria operativa, assume aqui uma função transversal para permitir a articulação entre a reflexão etnomusicológica e a criação musical. Através das ideias de Mantle Hood (1982) sobre a bi-musicalidade, surge a importância da imersão em múltiplos sistemas musicais como via de aprofundamento do entendimento musical. Esta postura implica uma escuta atenta, respeitosa e tecnicamente informada, que pode enriquecer de forma significativa a prática do produtor musical contemporâneo.

A obra e o pensamento de Fernando Lopes-Graça constituem, neste enquadramento, um exemplo paradigmático da relação entre escuta, tradição e resistência. A sua crítica ao folclorismo oficial e ao formalismo excessivo das práticas musicais do seu tempo revela uma compreensão da música como instrumento de contestação cultural e transformação social. A apropriação crítica da tradição popular portuguesa e a recusa de modelos nacionalistas de estetização sonora ilustram uma via possível para uma prática musical enraizada, mas comprometida com a experimentação e a autonomia estética.

Adicionalmente, a investigação de Willie Anku (2000) sobre os sistemas rítmicos africanos evidencia a possibilidade de articular tradição e tecnologia através da análise,

recriação e manipulação digital de estruturas musicais complexas. Esta abordagem aproxima-se de uma conceção científica da etnomusicologia, abrindo espaço para práticas composicionais que operam à escuta de matrizes culturais não ocidentais, sem as reduzir nem homogeneizar. A produção musical contemporânea, através de ferramentas como o sampling ou a síntese sonora, pode reterritorializar tradições, desde que o faça de forma consciente, respeitosa e crítica.

Autores como Rick Rubin e Brian Eno complementam este percurso ao sublinharem a centralidade da escuta nas decisões criativas do produtor musical. Rubin valoriza a escuta intuitiva e emocional como elemento orientador da produção artística, enquanto Eno privilegia a experimentação, o acaso e o erro como catalisadores de inovação. Ambos reforçam a ideia de que escutar é já produzir — não apenas sons, mas mundos possíveis.

Assim, o que esta investigação propõe é uma conceção expandida da produção musical, onde a escuta funciona como eixo metodológico e epistemológico. Produzir música é aqui entendido como um gesto situado, crítico e relacional, em que o som é meio de pensamento, de criação e de implicação com o mundo. A escuta, nesse sentido, não é apenas uma técnica, mas uma ética — um modo de estar com os sons e com os outros, que desafia os limites entre arte, ciência e política.

“ (...) de uma maneira geral, observa-se na música moderna uma reação contra o “conteudismo” literário e filosófico da música romântica, assim como contra o colorismo e a “vagueza” impressionistas. (...) É claro que os compositores modernos se não limitam a ressuscitar as formas clássicas: renovam-nas profundamente.” - (Lopes-Graça, 1959, p.96)

Inspirado-nos pela obra e pensamento de Fernando Lopes-Graça, à luz da resistência estética e política face ao status quo musical e sociopolítico do seu tempo, é possível denotar um destaque na forma como usou a música como um espaço de contestação e alternativa à hegemonia cultural imposta pelo regime do Estado Novo. A partir da ideia de Rejeição do folclorismo oficial, Lopes-Graça apropria-se da música tradicional portuguesa, mas de forma crítica e inovadora, recusando a estetização nacionalista promovida pelo regime. Em vez de uma abordagem meramente ornamental, explorava a tradição com um sentido de experimentação e modernidade. Criticando tanto o elitismo do público erudito como a cultura musical de massas promovida pelos meios de

comunicação, que considera um "flagelo social". A sua proposta não passa por menosprezar o povo ou aceitar a sua ignorância, mas por elevá-lo através da educação e do acesso a formas musicais mais sofisticadas. (Vieira de Carvalho M. , 2017, pp.84-88)

A etnomusicologia oferece ferramentas para compreender o som em contexto. Ao lado dela, conceitos como "acústemologia" (Feld) e "escuta faminta" (Robinson) reforçam a necessidade de uma prática de escuta que não se limite à superfície sonora, mas que penetre nas camadas culturais e políticas dos sons.

A música não como objeto universal, mas como prática culturalmente situada, enraizada em contextos sociais, políticos e simbólicos e a produção musical, que não ocorre num vácuo, mas sim num ecossistema de influências interligadas. Ajuda-nos a concluir que, o uso da tecnologia na produção musical pode ser visto como um meio de extensão e adaptação das práticas musicais tradicionais a novos contextos contemporâneos, preservando a essência cultural enquanto se exploram novas possibilidades sonoras.

Aprender a escutar é aprender a reconhecer os limites do nosso próprio entendimento, abrindo espaço para outras lógicas musicais, outras formas de sentir e fazer som. A música deixa de ser entendida apenas como um produto sensorial e passa a ser vista como um processo social ao conectar ouvintes e produtores num enredo de significâncias tradicionais, por ser ultrapassada a dicotomia natureza–cultura.

O Papel do Produtor Musical como Mediador Cultural

O produtor musical independente pode — e deve — ocupar um lugar de mediação. Ao integrar elementos de diferentes tradições, ao trabalhar com sons de geografias múltiplas, o produtor torna-se responsável pelas histórias que esses sons carregam. A responsabilidade não é apenas estética, mas também política. Apropriar-se de um som sem conhecer o seu contexto pode esvaziá-lo de sentido. Criar a partir da escuta implica escutar com atenção, com cuidado, com consciência.

Na etnomusicologia, podemos encontrar segmentações binárias nas separações entre música "*erudita*" e "*popular*", "ocidental" e "não ocidental". O estudo das práticas musicais permitiu revelar como certos grupos desterritorializam e reteritorializam os seus estilos musicais numa resposta às forças políticas e sociais. Lopes-Graça, na sua Introdução à música moderna (1942 -1984), alerta contra a oposição entre "forma" e

“conteúdo”, considerando-a uma “pseudo-antinomia”, momento na música, onde “tem menos razão de ser, é mais artificiosa e pode conduzir a erros muito graves”.

A articulação entre a arte e a ciência manifesta-se na forma como a etnomusicologia, enquanto campo das ciências sociais e humanas, influencia a produção musical. Alan Merriam (1964) faz destacar que a música deve ser estudada nos seus próprios termos culturais, destacando três dimensões fundamentais: o som musical, o comportamento musical e os conceitos musicais. Essa perspectiva, ao proporcionar um entendimento mais profundo sobre como os significados e funções da música variam entre culturas, permite que o produtor musical independente se relacione criticamente com o material sonoro que incorpora nas suas composições.

Obstinado a pensar em múltiplas maneiras de como explicar o que é pretendido por mim nesta investigação e após ter elaborado o meu pensamento no que diz respeito à etnomusicologia, motiva-se a necessidade de contextualizar as circunstâncias do ser, globalizado e digital, de um produtor musical.

Agarro-me a Tschmuck (2006), Tomlinson (2023), Anku (2000), para contrastar as mudanças consequentes da evolução tecnológica e contraponho com uma linha de uniformização e criação de rostidade, levado a cabo, depois da apresentação do conceito, nos “1000 planaltos”, escrito por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1987). Acabando o capítulo por questionar o Paradoxo Digital: Democratização vs. Controle Algorítmico.

Na Produção Musical Independente, o artista precisa de navegar entre “*segmentações duras*” - como o mercado, os contratos, as plataformas de distribuição – e as “*segmentações moles*” – como as tendências culturais, os públicos-alvo, a receção da música. Pelo que, a música independente pode funcionar como uma *linha de fuga*, mas também podendo ser reterritorializada e capturada pelo mercado.

“Outro aspeto incontornável, que exige muito de nós todos e que está ligado à necessidade de vencermos a tendência para o individualismo, é a interculturalidade. Não há como fugir a este desafio ou fingir que ele não existe, começando pelo gigantesco fenómeno da migração dos povos e do encontro de culturas.

Ou enfrentamos corajosamente este fenómeno ou procuramos, medrosamente, subterfúgios para o evitarmos. Mas se, em vez de o enfrentarmos, procuramos alhear-nos dessa realidade, viveremos num azedume cada vez mais grave, que nos faz infelizes e que transmite infelicidade aos outros. Deixamos de poder partilhar o melhor

de nós mesmos” (...) “Teremos de derrubar os muros do eu e superar as barreiras do egoísmo” (L5, n.149) A missão é maior – muito maior- do que a nossa pequenez (...)” - (Ascenso, 2021, p.86).

O Produtor Musical, no seu papel criativo, ajuda os artistas a definir a identidade sonora de um projeto, selecionando arranjos, timbres e estruturas que melhor expressem a intenção musical. Muitas vezes, o seu contributo ultrapassa a produção tradicional, por incorporar elementos inovadores, misturando influências de diferentes estilos e culturas. É desta forma que pode recorrer à etnomusicologia e a outras abordagens de modo a enriquecer a sonoridade e o significado da música. Entendendo o produtor musical independente como uma figura central na criação musical contemporânea, este atua simultaneamente como artista, técnico e gestor. Sem estar vinculado a grandes editoras, assume o controlo total sobre a produção, desde a conceção criativa até à distribuição da obra. É um profissional versátil, capaz de transitar entre a estética e a técnica, utilizando o seu conhecimento para transformar ideias musicais em projetos autênticos e completos. (Paiva, 2025)

Além da componente artística, o produtor é também responsável pela gravação e engenharia de som. De forma a garantir que a captação dos instrumentos e das vozes seja feita com a melhor qualidade possível, utiliza técnicas avançadas de microfonação, equalização e mistura. Muitas vezes, trabalha sozinho ou em pequenas equipas, operando em estúdios caseiros ou móveis, o que lhe permite uma maior liberdade criativa e financeira. No que toca à sua autonomia, esta é uma das suas principais características. Sem o apoio de grandes estruturas, gere prazos, orçamentos e estratégias de lançamento, encontrando formas alternativas de financiamento, como o *crowdfunding* e os apoios culturais. Além disso, utiliza as novas tecnologias a seu favor, explorando softwares de produção DAWs (Digital Audio Workstation), sintetizadores e ferramentas digitais (VST) para criar e inovar.

Um dos principais objetivos da produção musical independente reside na construção de identidades culturais. Onde o papel de um produtor musical é ajudar a dar voz a indivíduos que se querem expressar, mas não sabem o modo de operar as tecnologias de gravação e produção. A independência na produção abriu muitas portas, pois deixamos de ser obrigados a obedecer a certo tipo de ideais estéticos de modo a conseguir vingar no mundo da música, o que torna todo o processo de produção/criação mais livre nas escolhas que são tomadas. Respondendo a desafios como o equilíbrio entre tradição e inovação dando ênfase às questões éticas e no respeito cultural.

A escuta ética não rejeita a mistura, a colaboração ou a reinvenção — mas exige respeito, tempo e reflexão. Produzir com consciência é produzir em diálogo: com os outros, com o espaço, com o tempo. Seguindo os testemunhos de Fernando Lopes-Graça no que toca ao modernismo e vanguarda como resistência, o compositor não via a modernidade como uma simples adesão a tendências internacionais, mas como um posicionamento ativo contra as convenções estéticas e ideológicas dominantes. A sua música, incorporava, frequentemente elementos dissonantes e estruturas rítmicas e harmónicas, que desafiavam a ortodoxia académica e conservadora (Vieira de Carvalho, M., 2017, p.86).

Escuta Extrativa e Desafios da Ética Musical

A prática contemporânea da produção enfrenta um risco constante: o da escuta extrativa. Sons são extraídos, editados, transformados, monetizados — muitas vezes sem cuidado com as suas origens. A cultura digital facilita este processo, criando a ilusão de acesso sem mediação.

Resistir à escuta extrativa implica cultivar uma escuta situada, onde cada som é compreendido como parte de uma teia de relações. Não se trata de criar uma moral única, mas de reconhecer a complexidade dos contextos e a necessidade de escutar antes de agir.

Como é que os músicos independentes refletem ou resistem às tradições culturais nas suas obras? Não existe uma resposta absoluta para esta questão, no entanto, é possível apontar algumas formas de inserção de sonoridades culturais específicas no contexto da criação musical. Com exemplos como a colaboração internacional entre músicos ou o simples uso de amostras sonoras (Samples) de gravações pré-existentes. As questões que se seguem prendem-se, fundamentalmente, ao contexto em que são inseridas, se, tendo em conta as simbologias utilizadas para tais práticas nas culturas de origem, não se revelem colonizadas, exotizadas ou hierarquizadas segundo padrões ocidentais, que não demonstram os mesmos valores pelos quais estas expressões foram, originalmente, desenvolvidas. A compreensão da música passa, necessariamente, pela análise das suas três dimensões fundamentais — o som, o comportamento e os conceitos musicais — o que permite ao produtor musical situar as suas criações num contexto cultural mais amplo (Merriam, 1964). Com a ideia de que a música é “som humanamente organizado”, o valor da escuta reside não apenas na análise dos elementos técnicos, mas, sobretudo, na interpretação dos significados que

emergem da organização intencional dos sons, refletindo valores e estruturas sociais. (Blacking, 1973). Do mesmo modo, ao se formalizar o campo da etnomusicologia, defende-se que a música deve ser estudada no seu contexto de prática, combinando a análise dos elementos formais com a compreensão das práticas culturais e rituais que lhe conferem sentido (Kunst, 1974)

Em paralelo, Franz Boas (1940), critica o método comparativo tradicional, ao argumentar que a evolução cultural não pode ser explicada por um conjunto uniforme de causas. Este ponto de vista reforça a necessidade de uma escuta que considere a complexidade dos processos históricos e psicológicos que moldam as práticas musicais.

Com a influência da *acústemologia*, ao proporcionar uma escuta relacional com o envolvimento sensorial, quando relacionada com o papel da tecnologia na produção musical contemporânea, podemos concluir que ao utilizar ferramentas digitais — como a gravação, o sampling, a síntese sonora e a manipulação digital — torna-se possível criar novas formas de relação entre som, identidade e memória cultural, ressignificando tradições de forma inovadora e ética (Feld, 2012). Complementando esta perspectiva, a abordagem analítica de (Anku, 2000), que se propõe a desvendar a estrutura rítmica na música africana, oferece uma ferramenta poderosa para compreender como ciclos e padrões se organizam numa polirritmia complexa.

Anku destaca que o ritmo é fundamentalmente cíclico e que a interação entre diversas camadas rítmicas, medidas por conceitos como o “cycle point”, permite uma análise matemática e gráfica que transcende os métodos tradicionais da notação musical ocidental. A interdisciplinaridade desta investigação também se reflete na análise das questões de apropriação cultural e autenticidade. Autores como Bruno Nettl e Kofi Agawu questionam a universalidade dos modelos ocidentais de análise musical, defendendo que a música deve ser entendida segundo a sua lógica interna e as prioridades culturais de cada sociedade. Nesta linha, Karl Popper argumenta que o diálogo crítico e a adaptação criativa são essenciais para a expansão do conhecimento, superando os limites impostos pelo relativismo extremo e promovendo uma troca construtiva de ideias. Por fim, as perspectivas de Salomé Voegelin e o exemplo prático de Fernando Lopes-Graça demonstram que a escuta, quando exercida de forma crítica, torna-se um instrumento de resistência e transformação. Ao unir as dimensões analítica e sensorial, o produtor musical independente assume o papel de mediador entre a tradição e a inovação, contribuindo para a preservação e reinvenção de identidades sonoras num mundo globalizado e digitalizado. Em suma, a síntese entre a escuta analítica — que privilegia a análise racional dos elementos sonoros — e a escuta

sensorial — que enfatiza a experiência imersiva e afetiva do som — oferece um modelo robusto para a criação sonora. Este modelo não apenas enriquece o processo criativo, mas também promove uma prática ética, capaz de dialogar com as raízes culturais e as possibilidades tecnológicas do presente, abrindo caminho para uma produção musical verdadeiramente singular e consciente. Segue-se uma pesquisa prática e experimental, onde é pretendido testar e aplicar os conceitos teóricos na prática, permitindo que o processo criativo se transforme num arquivo experimental que reflita a influência da escuta crítica nas decisões artísticas e éticas. Através do desenvolvimento de composições sonoras, incorporam o processo de criação, gravação e produção de um conjunto de composições que tanto integrem elementos tradicionais como das novas tecnologias. Fernando Lopes-Graça demonstra ser um exemplo a seguir, ao unir o saber (conhecimento etnomusicológico) e o fazer (prática da produção musical) de forma a promover a singularidade do trabalho autoral nas suas abordagens. Tem um forte contributo na construção destas ideias, com a descrição de um pensamento português que se revela simultaneamente universal e que une a etnomusicologia, o ato de escuta e a produção musical.

Esta perspetiva pode ser aplicada à produção musical independente, na medida em que, ao recorrer a referências etnomusicológicas, se deve estar consciente das implicações éticas do seu trabalho e da necessidade de estabelecer um equilíbrio entre inovação e respeito pelas tradições culturais. Desta forma, a investigação insere-se numa abordagem que integra arte, ciência e tecnologia, propondo um modelo em que o produtor musical independente atua como um mediador entre diferentes campos do saber. A fusão entre o conhecimento etnomusicológico, a prática artística e as possibilidades tecnológicas, não proporciona apenas a expansão dos horizontes criativos da produção musical, mas também contribui para a preservação e reinvenção de identidades sonoras num mundo globalizado e digitalizado.

Do Ouvir ao Criar

Ao longo desta dissertação, propôs-se um percurso que vai do ouvir ao criar — e de volta. A escuta é o início e o fim da prática criativa: é ela que abre caminhos, que orienta decisões, que inscreve o gesto artístico num mundo concreto.

O arquivo sonoro desenvolvido neste projeto, apresentado como Cartografia do Invisível, é a expressão prática dessa proposta. Cada peça criada é fruto da escuta, da

caminhada, do confronto com o espaço sonoro e com as tensões entre tradição e inovação. O estúdio torna-se lugar de pensamento, o som torna-se matéria ética e a produção torna-se narrativa.

A tecnologia do som desempenha um papel essencial nesta investigação, pois permite que elementos musicais tradicionais sejam reinterpretados através de processos como gravação, sampling, síntese sonora e manipulação digital. Steven Feld (2012), ao desenvolver o conceito de "acústemologia", demonstra que a experiência sonora influencia a percepção e a construção do conhecimento em diferentes culturas. Este conceito pode ser transposto para a prática do produtor musical independente, que, ao utilizar ferramentas digitais, cria novas formas de relação entre som, identidade e memória cultural.

Salomé Voegelin em – *Uncurating Sound*, 2023 – define a Escuta como “Sonic Sensibility”: uma ontologia e ética da percepção vibrátil. A mesma descreve que a sensibilidade sónica não se trata de uma negação do visual, mas da sua expansão – propondo que a escuta não deve ser pensada como antagónica ao olhar, mas como uma forma de desestabilizar a visibilidade convencional – aquela que vê o corpo como forma estática, recortada e governada por padrões normativos.

“(..) the sonic does not propose an antinomic view, but expands what can be seen and sensed beyond conventional language and normative aesthetic/political expectations.” (Voegelin, 2023, p.36)

A escuta permite “*ver diferentemente*”, isto é, ver um corpo em transformação, em relação, em vibração. Como matéria instável e ressoante num mundo em constante fluxo.

Lançado o desafio para se “ver com o ouvido”, a sensibilidade sónica não se trata de um fenómeno apenas sensorial, mas **ontológica e epistemológica**. Isto porque, escutar é aceder a uma realidade que não é linear nem organizada, mas feita de simultaneidades, ritmos plurais e conexões invisíveis.

“A possible world made from invisible connections, rather than individuated works and bodies, that sound as simultaneous and plural rhythms”. (Voegelin, 2023, p.36)

O que significa abandonar a ideia de que o sentido se revela por um fio narrativo ordenado, passando assim a confiar em **impressões, reverberações, relações materiais** que produzem sentido através da presença e da participação.

O corpo torna-se assim, um **instrumento vibrátil**, que sente, ressoa, colide e se transforma nas suas interações com o mundo, ultrapassando a ideia da escuta como mero recetor auditivo.

“The flesh and material bodies (...) produces a hum (...) that builds a space from human and more-than-human interactions”. (Voegelin, 2023, p.36)

O que torna a escuta um método de conhecimento que **transcende o humano**, ligando-nos a uma rede de existências e materialidades que nos constituem mutuamente.

Simultaneamente, esta prática de escuta também é uma forma de resistência – ao instituído, ao organizado, ao curado. O som pode **desorganizar a ordem hegemónica do saber** (académico, artístico, institucional) e criar brechas onde novos modos de existir e conhecer se tornam possíveis.

“(...) a conceptual audibility through the relationality of their material resonance.” (Voegelin, 2023, p.36)

Desta forma, a audibilidade conceptual é um saber que **não interpreta, mas materializa**, que **não se explica, mas se pratica** – um saber feito de **presenças, corpos, atos, ritmos e intensidades**.

Ao procurar desconstruir a curadoria numa escuta para reimaginar, no contexto do Uncurating Sound, a sensibilidade sónica é o modo pelo qual se pode **“descurar” o saber** – ou seja, libertá-lo das estruturas hierárquicas e autoritárias da curadoria e permitir formas mais **difusas, plurais, colaborativas e performativas** de produção de conhecimento.

A “sonic sensibility” é, então, muito mais do que uma competência sensorial, é uma **forma de existir e coexistir**, de conhecer e de agir no mundo. É uma ética do **estar-com**, que escuta o invisível, acolhe o instável e constrói sentido a partir da **entropia das relações**.

A escuta e a criação rizomáticas constituem uma metodologia de investigação artística que se recusa à estabilidade, ao centro e à representação. Em vez disso, ao operarem por conexão, variação e contágio, são formas de produzir conhecimento e sensibilidade que resistem à normalização do sensível e que abrem espaços para a emergência de outras formas de vida. Escutar e criar, neste contexto, são um gesto ético, estético e político de resistência. Uma dimensão **relacional e micropolítica** da escuta e da criação, onde compor não se limita só para um público idealizado, mas para comunidades ausentes, potenciais ou silenciosas. É quando confrontados com os

públicos improváveis – onde o som se torna numa linguagem de reivindicação e existência – que se constata que a potência da agência é manifestada sobretudo em contextos precários, marginais ou invisibilizados, aqueles que escapam às segmentações da indústria – ouvintes marginais, acidentais, invisíveis.

Tanto Rick Rubin como Brian Eno tratam a escuta não apenas como ferramenta técnica, mas como uma atitude ética perante o som, o outro e o desconhecido. Para Rubin, escutar é um ato de presença radical e de suspensão do ego – um gesto de acolhimento do inesperado. “(...) *quando um sujeito se predispõe ao ouvir, só existe o agora. (...)*” (Rubin, 2023, p.101). Para Eno, a escuta é um campo de possibilidades onde o erro, o acaso e o ambiente são co-criadores da obra. Brian Eno dá a entender o papel do produtor como um curador de contextos, isto é, alguém que cria ecologias propícias à emergência do som, respeitando as contingências culturais e materiais. Nesta postura, é implicado um compromisso com a escuta ativa e situada, em oposição à produção padronizada e colonizadora. Rick Rubin quando promove também uma escuta que descentraliza o criador e o coloca em sintonia com o fluxo sonoro, implica respeitar tanto o material sonoro quanto os seus contextos culturais, abrindo espaço para uma criação que não impõe, mas negocia sentidos.

Sons, palavras, gestos – não são neutros, pois estes produzem territórios existenciais. A subjetividade, longe de ser uma essência, é um campo de forças em disputa, constantemente atravessado por signos, afetos e ritmos. “Emergência de Presença” e a qualidade Onto-política do som: a capacidade de compor mundos.

O som não pertence ao indivíduo: ela atravessa, congrega, dissolve e reconstrói fronteiras.

Em modo de finalização, a escuta é o motor de um mundo possível. Entre refrões provisórios e públicos improváveis, o produtor independente age como um **cartógrafo de afetos e mediador de realidades sonoras paralelas**. (Deleuze & Guattari, 1987; LaBelle, 2018; Voegelin, 2014, 2023)

Com a análise da obra e pensamento de Fernando Lopes-Graça à luz da resistência estética e política face ao status quo musical e sociopolítico do seu tempo é possível denotar um destaque na forma como o mesmo usou a música como um espaço de contestação e alternativa à hegemonia cultural imposta pelo regime do Estado Novo. A partir da ideia de rejeição do folclorismo oficial, Lopes-Graça apropriou-se da música tradicional portuguesa, mas de forma crítica e inovadora, recusando a estetização

nacionalista promovida pelo regime. Em vez de uma abordagem meramente ornamental, ele explorava a tradição com um sentido de experimentação e modernidade, criticando tanto o elitismo do público erudito, como a cultura musical de massas promovida pelos meios de comunicação, que considera um "flagelo social". A sua proposta não passa por menosprezar o povo ou aceitar a sua ignorância, mas por elevá-lo através da educação e do acesso a formas musicais mais sofisticadas (Vieira de Carvalho, 2017, pp.84-88). É deste modo que, os pensamentos de Lopes-Graça se inserem no debate modernista do século XX sobre a função e o significado da música. Com a sua crítica ao romantismo excessivo e ao formalismo extremo aproxima-se de discussões centrais no modernismo europeu, incluindo as tensões entre tradição e inovação, autonomia artística e responsabilidade social.

Em jeito de consideração final, acho que este trabalho foi capaz de propor um modelo de criação musical independente que, sem barreiras hierarquias ou limites, está assente numa escuta crítica, ética e situada. Contrariando a tendência em reproduzir fórmulas ou obedecer a tendências, o produtor musical pode, e deve, escutar como quem se compromete com a diferença, com o silêncio, com a responsabilidade de criar a partir do som e não apenas sobre ele. Numa era de algoritmos e saturação estética, escutar é também um ato de recusa. Recusa o automatismo, o ruído do mesmo, a estética da velocidade. Abrindo espaço para o que ainda não foi ouvido.

Escuta é resistência. E criar, hoje, é escutar com intenção.

Anexos e Referências

Referências Fonográficas

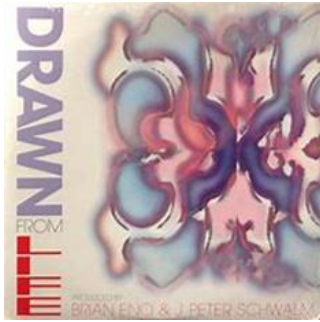


Figura 15: Drawn from Life - Brian Eno & J. Peter Schwalm

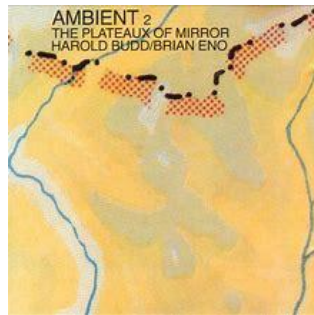


Figura 16: Ambient 2: The Plateaux of Mirror - Brian Eno



Figura 17: Book of Days – Meredith Monk



Figura 18: 2000 - Joey Badass



Figura 19: Battle of L.A. - Rage Against



Figura 20: Circles - Mac Miller



Figura 21: Swimming - Mac Miller



Figura 22: Choose Your Weapon - Hiatus Kaiyote



Figura 23: Divine Feminine - Mac Miller



Figura 24: The Downward Spiral - Nine Inch Nails



Figura 25: Empathogen - Willow



Figura 26: Fongola - KOKOKO!



Figura 27: Igor – Tyler, The Creator

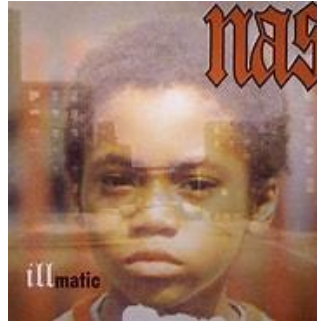


Figura 28: Illmatic - NAS



Figura 29: Sometimes I Might Be Introvert – Little Simz



Figura 30: Love Heart Cheat Code – Hiatus Kaiyote

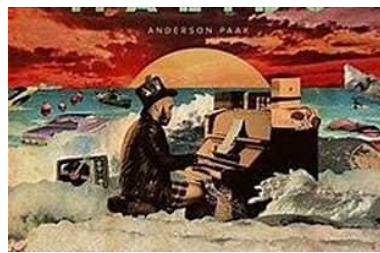


Figura 31: Malibu - Anderson Paak



Figura 32: Mr. Morale and the Big Steppers - Kendrick Lamar

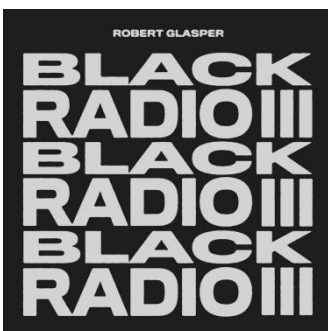


Figura 33: Black Radio - Robert Glasper



Figura 34: Songs - Adrienne Lenker

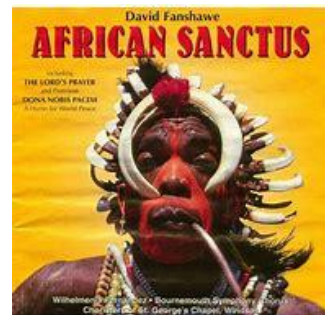


Figura 35: African Sanctus - David Fanshawe



Figura 36: Lush Life - John Coltrane

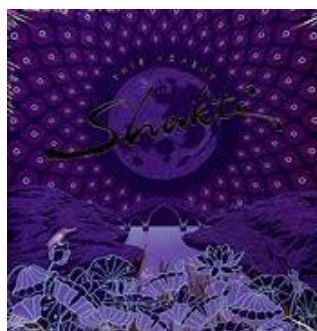


Figura 37: This Moment - Shakti



Figura 38: The Glow - Turnstile



Figura 39: The Stranger - Billy Joel



Figura 40: The Fragile - Nine Inch Nails



Figura 41: Musicology - Prince



Figura 42: 6 Feet Beneath the Moon – King Krule



Figura 43: What Kinda Music - Tom Mish



Figura 44: The Out-of-Towners - Keith Jarrett trio



Figura 45: Prata - Máquina



Figura 46: Time & Space - Turnstile

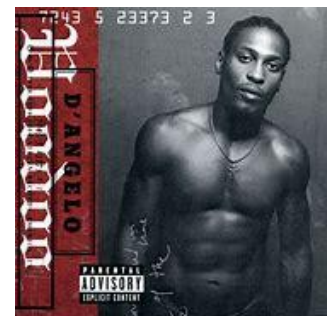


Figura 47: Voodoo - D'Angelo



Figura 48: Where's the Ground? - Unsafe Space Garden



Figura 49: Demon Days - Gorillaz



Figura 50: Black Classical Music - Yussef Dayes



Figura 51: Black Focus - Yussef Kamaal



Figura 52: Glow - Alice Phoebe Lou



Figura 53: Paper Castles - Alice Phoebe Lou



Figura 54: Clandestino - Manu Chao



Figura 55: Sleeping through the War - All Them Witches



Figura 56: Off the Wall - Michael Jackson



Figura 57: Grasa - Nathy Peluso



Figura 58: Hani Rani - Ghosts

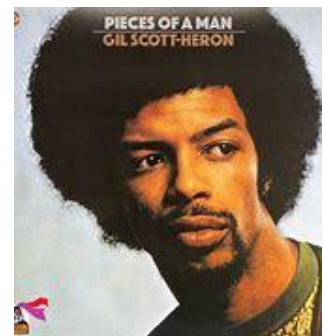


Figura 59: Pieces of a Man - Gil Scott-Heron



Figura 60: Flower Boy – Tyler, the Creator

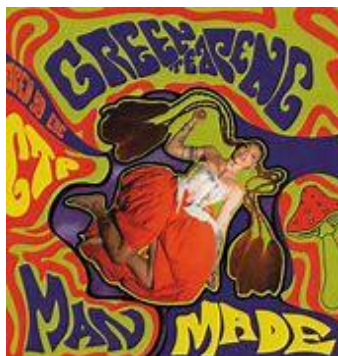


Figura 61: Man Made – Greentea Peng



Figura 62: Debut - Bjork



Figura 63: Where is Home - Abel Selaocoe

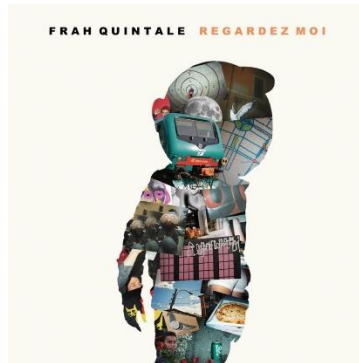


Figura 64: Regardez Moi - Frah Quintale



Figura 65: Flying Microtonal Banana - King Guizard and The Lizard Wizard



Figura 66: Trust in the Lifeforce of Deep Mystery - The Comet Is Coming



Figura 67: Hyper-Dimensional Expansion Beam - The Comet Is Coming



Figura 68: Their Law - The Prodigy



Figura 69: Gold - Cleo Sol



Figura 70: Remember My Song - Labi Siffre



Figura 71: Taming the Dragon - Mehliana

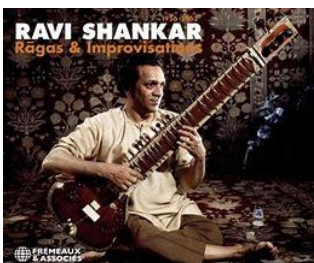


Figura 72: Ragas and Improvisations - Ravi Shankar



Figura 73: Drunk - Thundercat

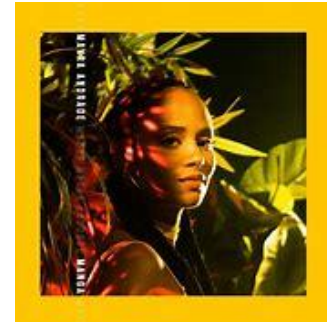


Figura 74: Manga - Mayra Andrade



Figura 75: O Puto - O Simples Mente & Marrquise

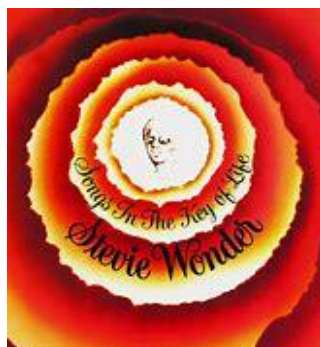


Figura 76: Songs in the Key of Life - Stevie Wonder



Figura 77: Cantigas de Maio - José Afonso



Figura 78: Só - Jorge Palma



Figura 79: You are Forgiven - Slow J

Bibliografia e Webgrafia

- Agawu, K. (2017a). *The metrical underpinnings of African time-line patterns*.
<https://www.youtube.com/watch?v=8ypTYNGLr5A>
- Agawu, K. (2017b, June). *Anku's Theory of African Rhythm*.
<https://www.youtube.com/watch?v=SUYMF8Wr3Eg>
- Anku, W. (2000). Willie Anku - Circles and Time. *MTO - Society for Music Theory*, 6, 8.
- Ascenso, A. (2021). *A Mística do Arado* (1st ed.). Paulinas.
- Blacking, John. (1973). *How musical is man?* University of Washington Press.
- Boas, Franz. (1940). *Antropologia cultural* (C. Castro, Trans.). Jorge Zahar Editor.
- Cascone, K. (2000). The aesthetics of failure: "Post-digital" tendencies in contemporary computer music. *Computer Music Journal*, 24(4), 12–18.
<https://doi.org/10.1162/014892600559489>
- Church, S. H. (2017). Against the tyranny of musical form: glitch music, affect, and the sound of digital malfunction. *Critical Studies in Media Communication*, 34(4), 315–328. <https://doi.org/10.1080/15295036.2017.1333624>
- Deleuze, G. (2003). *Proust e os signos* (A. Piquet & R. Machado, Eds.; 2nd ed.).
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *a thousand plateaus capitalism and schizophrenia* (B. Massumi, Trans.; 11th ed.). University of Minnesota Press.
- Feld, S. (2012). *Sound and Sentiment birds, weeping, poetics, and song in Kaluli Expression* (3rd ed.). Duke University Press.
- Heidegger, M. (1977). *A Origem da Obra de Arte* (EDIÇÕES 70, Ed.).
- Hood, M. (1971). *The Ethnomusicologist*. Kent State University Press.
- Karl Popper. (1996). *O MITO DO CONTEXTO - Em defesa da ciência e da racionalidade* (P. Taipas, Trans.; EDIÇÕES 70).
- Kunst, J. (1974). *ETHNOMUSICOLOGY* (A. Prins Bernhard Fonds and the Royal Tropical Institut, Ed.). Martinus Nijhoff / The Hague.
- LaBelle, Brandon. (2018). *Sonic agency : sound and emergent forms of resistance*. Goldsmiths Press.

- Lopes-Graça, F. (1959). *Sobre a Evolução das Formas Musicais: Vol. nº48* (E. Salgueiro, Ed.; 2nd ed.). Editorial INQUÉRITO Limitada.
- Mcclelland, A. R. J. (2019). Walking Methodologies. In *International Encyclopedia of Human Geography* (2nd ed., pp. 207–2011).
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Nettl, B. (1983). *The Study of Ethnomusicology - Thirty-One Issues and Concepts*.
- Paiva, S. (2025). <https://www.guiadasprofissoes.info/profissoes/produtor-musical/>. Guia Das Profissões.
- Pariser, E. (2011). *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*. The Penguin Press.
- Popper, K. (1996). *O mito do contexto* (P. A. M. Taipas, Trans.). edições 70.
- Ranciére, J. (2009). *A partilha do sensível* (2º Edição).
- Robinson, D. (2020a). *HUNGRY LISTENING: resonant theory for indigenous sound studies*. University of Minnesota Press. <https://about.jstor.org/terms>
- Robinson, D. (2020b). *HUNGRY LISTENING: resonant theory for indigenous sound studies*. University of Minnesota Press. <https://about.jstor.org/terms>
- Rolnik, S., & Guattari, F. (1996). *Micropolítica: Cartografias do Desejo* (4th ed.). E Vozes.
- Rubin, R. (2023). *O Ato Criativo: Um Modo de Ser* (2nd ed.). Talento Intemporal.
- Shklovsky, V. (1917). *Art as Technique*.
- Tomlinson, G. (2023). *The Machines of Evolution and the Scope of Meaning*. Zone Books.
- Tschmuck, P. (2006). *Creativity Innovation in the Music Industry*. Austrian Ministry of Education, Science, and Culture.
- Valls Gorina, M. (1971). *O que é a Música?* EDITORIAL VERBO.
- Vieira de Carvalho, M. (2017). *Lopes-Graça e a Modernidade Musical*. Editora Guerra & Paz.
- Voegelin, S. (2014). *Sonic Possible Worlds*.
- Voegelin, S. (2023). *UNCURATING SOUND*. Bloomsbury.

Webgrafia Complementar:

Cardiff, J. (s.d.). *The power of sound in Janet Cardiff's "Forty Part Motet" | Art and the Senses* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VSNeqzfWgtY>

Cox, C. (s.d.). *History of Sound Art* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=iDVKrbM5MIQ>

Giacometti, M. (2010). *Michel Giacometti – A Herança* [Documentário]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=nwcGukMkR8I>

Hood, M. (s.d.). *Implosion by Mantle Hood | University of Akron Percussion Ensemble* [Composição musical]. University of Akron. ([Implosion by Mantle Hood | University of Akron Percussion Ensemble - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=...))

Mendelssohn, F. (s.d.). *Sinfonia nº 2 em Si bemol maior, op. 52 "Lobgesang"* [Obra musical]. (Gravação e editora não especificadas)

Rice, T. (s.d.). *Music Educator Profile: UCLA Professor of Ethnomusicology Timothy Rice* [Entrevista]. YouTube. (https://www.youtube.com/watch?v=xPEj_86EMaM&ab_channel=ArtistsHouseMusic)

RMC – Rhythmic Music Conservatory. (2021). *Salomé Voegelin on Listening as Strategy for Research for and from the Arts | RMC CPH Online Lecture* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=AF0TanfJlp8>

Voegelin, S. (2023). *Sonic Possible and Impossible Bodies: uncurating knowledge* [Conferência]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5aBAetOiyVM>

YouTube. (s.d.). *The Radif of Iranian music* [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=TihGLGuDABl>

YouTube. (s.d.). *Venda African Music* [Vídeo]. <https://youtu.be/p9muWYwQLYw>

Transcrições e notas da cartografia

Eventos ao Vivo e interações sonoras na prática artística:

Relativamente à minha progressão pessoal, assumirei períodos da minha vida desde que iniciei os meus estudos em MATS 2022/23

- A maio 2023 fiz parte do "For tomorrow's delirious waiting room senseless sunflowers lollipop mushrooms", do Coro Normal. O espetáculo foi apresentado no café-concerto Francisco Beja, na ESMAE, no dia 5 de maio de 2023. Começámos este laboratório em outubro de 2022, no contexto dos Filhos do T, na ESMAE. A partir da exploração e improvisação vocal coletiva e dos retalhos sonoros que daí brotaram, desenvolvemos este momento de partilha que agora recordo e partilhamo convosco.
- A junho de 2023 tive a oportunidade de fazer uma pequena residência profissional com o Teatro OBANDO, de 3 dias, sendo esta a 3ª residência interna da cooperativa, para a realização do espetáculo das "1001 noites – a irmã persa". Em pleno agosto, recebo um email sobre uma proposta de trabalho em residência como técnico de montagens de luz e som (onde também pude fazer sound design para o espetáculo) por 4 meses, à qual aceitei vivamente. A temática era as 1001 Noites – **IRMÃ PERSA**, o primeiro de quatro espetáculos do **Teatro O Bando** em torno das **1001 NOITES**, antologia de fascinantes histórias preservadas na tradição oral e que se tornou numa das mais importantes obras da literatura universal.
- Em finais de dezembro dei dois concertos em Viana do Castelo (22 e 23) como pianista no projeto O Puto juntamente com O SIMPLES MENTE (Leonardo Amorim) e a banda, Tuito (bateria) e Sofia Calvet (voz e BT).
- Em fevereiro criei uma paisagem sonora para uma exposição de pintura da minha irmã Mafalda em Coimbra onde introduzi sons com uma estética mais acusmática da Tuba, tocada pelo meu irmão Guilherme.
- Concertos Viana Vocale e Orquestra UM – 9ª sinfonia de L. van Beethoven (Theatro Circo (Braga), Teatro Vila Flor (Guimarães), Vista Alegre (Ilhavo) março e abril.
- Em maio 2024, o Projeto CASA – onde criei uma paisagem sonora (soundwalk) para uma amostra cénica no âmbito do mestrado em cenografia, com Catarina Fernandes e Maria Taborda;

- A meio de maio começo a trabalhar como técnico de montagem de som, luz e vídeo e operador de Som na FoxPro em Viana do Castelo até janeiro 2025.
- Em outubro realizo uma pequena residência de produção em Utrecht, com Salomé Costa, com o intuito de continuarmos a desenvolver um projeto que se originou no Porto durante o final de 2022.
- Concerto Coro de Câmara VianaVocale – Igreja da Misericórdia Viana do Castelo – Requiem de Tomás Victoria – 2 novembro 2024
- Em março de 2025 assumi o cargo de Diretor de Som e Compositor de uma série intitulada DNOISE, fazendo a primeira residência de produção para a gravação do episódio piloto, para posterior apresentação à RTP.
- Em abril 2025 o VianaVocale fecha o festival de música sacra de Guimarães com a Sinfonia nº2 de Mendehlsson.
- A 31 de maio sou diretor técnico de som da primeira edição do Festival Semente em Viana do Castelo, assumindo, paralelamente com Manuel Gonçalves, a gestão e operação do equipamento audiovisual para o festival.

Arquivo de composições e gravações (continuação da Cartografia do Invisível)

- **Testa Tudo** – “(...) Descartar uma ideia por ela não funcionar na nossa mente é prestar um mau serviço à arte. A única maneira de realmente saber se alguma ideia funciona é testando-a. E se estás à procura da melhor ideia, testa tudo.” (Rubin, R., 2023) – reflete-se num conglomerado de produções sonoras e as suas linhas próprias, com ou sem ligações entre elas, é cartografado um mapa de afeção, de intensidades e potências revolucionárias ou conformadoras.

(Temas a solo como: Heron, Genesis – Equinócio de Primavera, Sorry Mother I got in Trouble, FreeSoul, Mystic Cloud, O Meu Tempo, voz da musa)

- **Micro Volume – Vale dos Barris** - alguns temas emergentes ao longo da minha estadia pela Serra da Arrábida, enquanto trabalhava no TEATROOBANDO, entre setembro e dezembro 2023.
- **Colaborações** –

Camila & Margarida – composição de arranjo de piano no último tema, Somos Ímpar, do EP - Dissolve; (rascunhos de 2 versões)

Dinis Mota – Piano de transição entre o oitavo e nono tema do seu próximo álbum.

Marques & Rosee – Metamorfoses afetivas entre o tema: Ankus Africa Theory e o Feat. Rosee

Rafa & Afonso – Composição de tema para a cerimónia de casamento de amigos – tema: União.

Marques & Inês Quintas – Numa pequena residência em Lisboa em abril de 2024. Tendo o “Agora” como temática principal surge este tema, com fortes influências de Break Beat e Música Eletrónica

Marques & Salu – Projeto (2022-...) em desenvolvimento para EP. Com um tema para animação. Equipa: Calucho – Ilustração; Vanda – Animação; Tuito – Bateria; Marques – Produção Musical, Composição, Teclados; Salu – Letra, Composição, Voz;

Marques & Maïke – Criação de paisagem sonora para poema alemão – Eucaliptus. (assistência produção 2ª parte da sessão: Manel G);

Mafalda Marques – Exposição Pintura “ Paisagens” (Liquimdambar Coimbra), produção de paisagem sonora para a exposição juntamente com captações de Tuba gravadas através da performance de Guilherme Marques.

- **Projeto CASA** – Performance e Soundwalk. Em colaboração com Catarina Fernandes e Maria Taborda. Apresentado na Mostra Sentido 6 – Mestrado em Artes Cénicas MAC 2024, ESMAE, Porto.

Sinopse:

Este projeto surge de uma vontade de compreender como é que a CASA pode ser uma paisagem vista de dentro.

Entra-se numa porta que dá para a rua e ouve-se sempre o mesmo ruído. Esta casa é só uma passagem e a rua que a atravessa está deserta.

Uma subida, os restos amortalhados de uma casa que já não existe, uma escada cravada nas paredes que não conduz a lado nenhum. Nos interstícios das pedras podemos encontrar muitas vidas emolduradas, cheias de memórias dentro.

Mas como podemos escutar uma parede que não existe? Propomos uma experiência através do movimento: seguindo um percurso sonoro que nos guia por entre estas pedras adormecidas, exploramos o desdobramento do som para podermos ouvir um lugar que só se imagina.

Este caminho sem paredes leva-nos para um longe que não conhecemos, onde podemos ver um corpo que arruma, constrói, que cria marcas. Quando chegares perto dele vais encontrar uma missão: “leva-me contigo. O que tu vês é belo; mais belo o que suspeitas; e o que ignoras muito mais belo ainda.”

Criação: Catarina Fernandes, Maria Taborda, João Marques; *Dramaturgia:* Catarina Fernandes e Maria Taborda; *Performance:* Maria Taborda; *Espaço Cénico:* Catarina Fernandes; *Paisagem Sonora/composição:* João Marques; *Textos de Referência:* “Da Ausência da Presença” de Mahmud Darwich e “Húmus” de Raul Brandão; *Agradecimentos:* Cláudia Ribeiro, Cooperativa dos pedreiros CRL, Isabel Curto Castan; Oficina Arara, Miguel Carneiro, Teatro O Bando, Paulo Lima, Sr. Pinheiro.

- **Songwriting WorkShop (Brian Eno & SchoolofSong)** – Num songwriting workshop com Brian Eno, organizado, em janeiro de 2025, pela School of Song (@schoolofsong), foram propostos alguns exercícios que acredito poderem vir a ser úteis, como possíveis abordagens alternativas de caminhos, na construção de possíveis cartografias, mesmo seguindo, ou não, as instruções na sua totalidade:

Exercício 1 - Start with a scape*

Este exercício de escrita de canções requer dois locais distintos: um “scape” e uma estação de trabalho.

Scape: Qualquer ambiente onde possas sentar-te e observar durante 15 minutos.

Estação de trabalho: Qualquer local onde possas escrever, tocar e fazer barulho.

Passo 1: Encontra uma paisagem, “scape”, onde possas sentar-te confortavelmente durante cerca de 15 minutos sem interrupções. Qualquer ambiente serve — uma cafetaria, centro comercial, parque, biblioteca, quintal — até pode ser dentro da tua própria casa, desde que seja distinto da tua estação de trabalho.

Assim que estiveres sentado confortavelmente, dedica 5 minutos apenas a relaxar, a absorver o espaço e a observar o que te rodeia. Quando te sentires instalado, reserva cerca de 10 minutos para anotar as tuas observações com base nestas perguntas:

- O que vês?
- O que ouves?
- O que sentes?
- O que recordas?

**Se ouvires ou vires palavras no espaço (por exemplo, conversas), escreve-as também.*

Passo 2: Cria uma canção inspirada pela tua experiência de observação do “scape”. Podes escrever uma peça que evoque sentimentos semelhantes aos que descreveste no passo 1. Também podes compor uma “partitura” para o scape — música que imaginas a ser tocada nesse espaço, reforçando a aura existente ou funcionando como contraponto, com um propósito distinto.

Se quiseres incluir letra na canção, usa as tuas observações escritas como ponto de partida e experimenta retirar elementos normais para que soe mais onírica.

Como saber quando a tua canção está terminada?

Estabelece um prazo — é quando a canção fica concluída.

**Nota: “scape” como em paisagem, paisagem marítima, paisagem lunar, etc.*

Exercício 2 - SPANISH IN THREE MONTHS

Esta canção será composta num compasso “irregular”. O mais simples é utilizar tríades (triplets) — grande parte do doowop e de muitos temas do início do rock and roll usa tríades: pensa, por exemplo, em “Blueberry Hill” do Fats Domino ou “Jailhouse Rock” do Elvis. Também são fáceis os compassos 3/4 (tempo de valsa) e 6/8. Um destes seria a minha escolha pessoal. (Eno) Mas, se quiseres um desafio maior, experimenta outros compassos com números ímpares como: 5/4, 7/4, 9/4, 11/4, etc.

Agora as palavras:

Uma vez escrevi uma canção com o John Cale chamada CORDOBA. A letra veio de um livro chamado Spanish in Three Months. Peguei numa das listas de frases

para um exercício de tradução, retirei algumas, adaptámos outras para encaixarem melhor — e assim nasceu a letra.

Abaixo está outra lista retirada do mesmo livro. Escolhe quantas frases quiseres e não tenhas receio de as modificar.

Lê tudo primeiro para perceber se alguma história ou cenário começa a surgir.

Usa o que precisares. Lembra-te: uma única linha pode ser suficiente.

Don't go near the edge

He leaned out of the car window

My brother is going to marry an English girl

You know you can count on me

The window overlooks a very busy street

The success of the play depends on the actors

I have to say goodbye to my colleagues

They don't doubt my good will

Maria has fallen in love with a very silly man

It's very easy to meet English tourists in Spain

We have not been able to find out his name

I didn't notice what she was wearing

You have to attend to the drinks

This house looks very much like ours

He doesn't want to think of all the problems

We don't know what he thinks of the situation

I was dreaming of all the places I have visited

A parte final também é sobre números: Desenha uma linha e divide-a em 8 partes — podemos chamá-las de “compassos”, para facilitar. Atira uma moeda ao ar para decidir se o primeiro compasso será em G (Sol) ou D (Ré). Repete o processo para escolher os restantes 7 compassos.

Exercício 3 - A Song of Revolution

Reclaim Your Attention

"there has never been more demand on human attention than there is now. you've got these huge huge machines... the biggest one of all being capitalism. consumer

capitalism, wants you to keep consuming things. it wants you to keep paying attention to the things that it is selling. google, facebook, meta, all of these things, amazon, they're all kind of machines for keeping the consumer wheel running, and they want your attention. your attention is the most valuable thing about you. they're not interested in your creations. they're interested in your attention, so that you will become obedient shoppers."

Brian Eno

Step 1: Reclaim your attention

Do the most thorough 'digital detox' that you are capable of. No phone except for absolute necessities and emergencies. For every exception you plan to make, challenge yourself to see if you can abandon it.

Step 2: Write a song of revolution

Against this backdrop of fewer interruptions, you may notice that you see the world differently. You may find yourself double (and triple) taking more often.

1. Freewrite on this question: what future do I want for the world? Set a timer for 7 minutes and write (with pen and paper) for the entire time. Let anything and everything out onto the page. Just keep writing.

2. Sing a melody, the first one that comes to mind. The simpler the better. No instrument yet, just singing, clapping and dancing! Let the melody evolve naturally. If words start to appear, embrace them. Keep singing until the melody is stuck in your head.

3. Return to your freewrite. Find 3 simple lines that resonate with you and try to merge them with your melody! Revise as needed and keep it playful.

4. Once you have a melody and some words. Feel free to pick up an instrument and find some chords to support it. Simple chords are best.

Why so simple? In the 20th century, various earlier social movements were inked by songs - songs that everybody knew, that were easy to learn and join in with. Now, when we really need them, we don't have any universal songs like 'We Shall Overcome' and 'This Land is Your Land'. There are a few things to bear in mind about songs like these – songs intended for everybody to sing. They're often simple in melody. They're written with simple chords. There aren't large gaps between bits of singing - nobody knows what to do in those and everybody loses the beat. They're often marchable to, or danceable to. Your song doesn't need to

be a rally cry or a protest song, but as you write, keep in mind: power lies in simplicity.

Transcrições

Rick Rubin (2023): O Ato Criativo – Um Modo de Ser

Ouvir (p.101, 102, 103)

“(…) quando um sujeito se predispõe ao ouvir, só existe o agora. (…)”

“O ouvido está simplesmente presente para o mundo. Quando ouvimos, os sons entram no ouvido de forma autónoma. Muitas vezes, não estamos cientes de todos os sons individuais e do seu alcance completo. Ouvir é prestar atenção a esses sons, estar na presença deles, estar em comunhão com eles. Ora, dizer que ouvimos com os ouvidos, ou com a mente, pode ser um equívoco. Nós ouvimos com todo o corpo, com todo o nosso eu. As vibrações que preenchem o espaço que nos rodeia, a ação das ondas sonoras que atingem o corpo, as percepções espaciais que estas indicam, as reações físicas internas que estimulam - tudo isto faz parte da audição. Certos sons graves são apenas sentidos no corpo, os ouvidos não são capazes de os captar. Nota-se a diferença ao ouvir-se a música através de auscultadores ou de colunas.

Os auscultadores criam uma ilusão, enganando os sentidos e fazendo-nos acreditar que estamos a ouvir tudo o que a música nos está a oferecer. Muitos artistas recusam-se a usar auscultadores em estúdio, pois estes criam uma réplica deficiente da experiência auditiva do mundo real. Com as colunas, estamos mais próximos do som dos instrumentos na sala – imersos fisicamente num espectro sonoro completo da vibração. Muitos de nós experienciam a vida como se a estivessem a viver com um par de auscultadores nos ouvidos. Privando-se do registo completo. Ouvem informações, mas não detetam as vibrações mais subtis do sentimento do corpo. Quando ouves com todo o teu eu, expandes o escopo da tua consciência, e desse modo incluis grandes quantidades de informação que de outra forma seria perdida, e descobres mais material que servirá de alimento à tua arte”

“A comunicação funciona em duas direções, mesmo quando uma pessoa fala e a outra ouve em silêncio. Quando o ouvinte está plenamente presente, o interlocutor muitas vezes comunica de forma diferente. Nem todas as pessoas estão habituadas a ser

ouvidas na sua plenitude, e, quando o são, tal facto pode chocá-las. Às vezes, bloqueamos o fluxo de informações e comprometemos a verdadeira audição. A nossa mente crítica pode entrar em ação, tomando nota daquilo com que concordamos e daquilo com que discordamos, ou daquilo de que gostamos e daquilo de que não gostamos. Podemos procurar razões para desconfiar do orador ou para mostrar que está enganado. Formular uma opinião não é ouvir. Tão-pouco o é preparar uma resposta ou defender a nossa posição ou atacar a outra pessoa. Ouvir com impaciência é não ouvir absolutamente nada. Ouvir é sustar a descrença.

Recebemos abertamente. Prestamos atenção sem ideias preconcebidas. O único objetivo é entender completa e claramente o que está a ser transmitido, mantendo-nos totalmente presentes ante aquilo que está a ser formulado – e permitindo que seja o que é.

Tudo o que seja menos do que isso não é apenas um desserviço ao orador, mas também a nós mesmos. Ao criares e defenderes uma história na tua própria cabeça, perderás informações que podem alterar ou desenvolver os teus pensamentos.

Se pudermos ir além da nossa resposta reflexiva, seremos capazes de descobrir que há algo mais nas camadas abaixo que combina connosco ou que nos ajuda a compreender. A nova informação pode reforçar uma ideia, alterá-la ligeiramente ou invertê-la completamente.

Ouvir sem preconceito é como crescemos e aprendemos enquanto pessoas. Na maioria das vezes, não há respostas certas, apenas perspetivas diferentes. Quantas mais perspetivas formos capazes de aprender a ver, maior se torna a nossa compreensão. O nosso filtro pode começar a abordar com maior precisão como são realmente as coisas, em vez de as limitar à interpretação enviesada que temos delas.

Seja qual for o tipo de arte que estás a fazer, ouvir abre possibilidades. Permite-te ver um mundo maior. Muitas das nossas crenças foram aprendidas antes de termos uma palavra a dizer em relação ao que nos foi ensinado. Algumas remontam a várias gerações e podem ser, hoje, obsoletas. Algumas podem nunca ter feito qualquer sentido.

Portanto, ouvir não é apenas ter perceção. É libertarmo-nos das amarras impostas.”

Criação (p.151)

“Quando o código de uma semente é decifrado e a sua verdadeira forma é descodificada, o processo muda. Já não estamos no modo ilimitado da descoberta. Surgiu uma clara noção de direção.

Muitas vezes, sem o nosso conhecimento, encontramos-nos na fase da Criação. Agora vem o trabalho de construir.

Trabalhamos para adicionar uma base que se revelou através da experimentação que fizemos. As linhas foram desenhadas. Agora estamos a preenchê-las com cores.

Enquanto as fases anteriores eram mais livres e se encontravam em aberto, as inspirações e ideias que aparecem agora estão mais diretamente relacionadas com os problemas que temos em mãos. Estamos à procura de uma forma que se encaixa num buraco específico, ao passo que antes estávamos apenas à procura de formas.

De certa maneira, a fase da Criação é uma das partes menos glamorosas do trabalho do artista. A criatividade continua a estar presente, mas muitas vezes contém menos da magia da descoberta e mais do trabalho de colocação de tijolos.

Este é o ponto da jornada em que alguns sentem vontade de desistir.

Nesta fase, temos de parar de olhar para o imenso campo que se estende à nossa frente e voltar a cabeça na direção de uma escada sinuosa, com cem andares de altura. Temos pela frente uma longa e delicada subida.

Podemos sentirmo-nos tentados a voltar para trás e perseguir a emoção de sentir a lâmpada que pisca por cima das nossas cabeças. Mas as duas primeiras fases têm pouco propósito ou significado por si mesmas.

A arte só pode existir e o artista só pode evoluir se terminar o trabalho.

Como decidimos qual a experiência que escolhemos?

Continuamos a seguir os sinais do entusiasmo. Cada um de nós tem de encontrar o seu próprio caminho. Se várias direções parecerem cativantes, considera criar mais do que uma experiência de cada vez.

Trabalhar em várias experiências ao mesmo tempo, geralmente, produz uma sensação de desapego bastante saudável.

Quando nos focamos em apenas uma, facilmente perdemos a visão periférica.

Embora possa parecer que um projeto avança na direção certa, estamos muito próximos dele para saber se isso, realmente se verifica.

Afastarmo-nos e voltarmos a olhar com novos olhos dá-nos uma percepção mais clara dos passos seguintes. Mudar para outros projetos levará a que diferentes músculos trabalhem e novos padrões de pensamento se desenvolvam. Estes podem iluminar vários caminhos outrora invisíveis. E tal pode acontecer ao longo de dias, semanas, meses ou anos.

Mesmo numa única sessão de trabalho, alternar entre vários projetos pode ser de grande ajuda.

Há também momentos em que uma única semente tem tanto poder que escolhes concentrar-te exclusivamente nela; essa é uma escolha tua.

Na fase da Experimentação, lançamos a semente, regámo-la e dê-mos à planta tempo para crescer ao sol. Deixámos a natureza seguir o seu curso. Agora, nesta terceira fase, estamos a trazer-nos para o projeto, para ver o que lhe podemos oferecer.

Essa é uma das razões pelas quais a fronteira entre as fases da Experimentação e da Criação não é uma progressão linear. Muitas vezes, andamos para a frente e para trás, entre as duas, porque, de vez em quando, o que acrescentamos não é tão bom quanto o que a natureza está a proporcionar. Quando nos damos conta de que isso está a acontecer, interrompemos a marcha e voltámos até ao ponto onde a natureza parou.

Enquanto a fase da Experimentação tem que ver com o que a semente tem para dar, agora estamos a aplicar o nosso filtro. A rever a totalidade da nossa experiência no mundo e a procurar conexões: O que é que isto me faz lembrar? ; com o que é que posso comparar? ; tendo em conta o que observei ao longo da vida, isto está relacionado com o quê?

Nesta fase, começamos com um projeto que se desenvolveu naturalmente. Reconhecemos potencial nele. E vemos o que podemos adicionar, tirar ou combinar para o desenvolver ainda mais.

A fase da Criação não é apenas uma construção. É também uma quebra. O objetivo de desenvolver o trabalho pode ser alcançado através da poda de pequenos galhos. Decidimos as direções e detalhes que podem ser eliminados, para que mais energia e foco possam ser usados para alimentar os elementos nucleares.

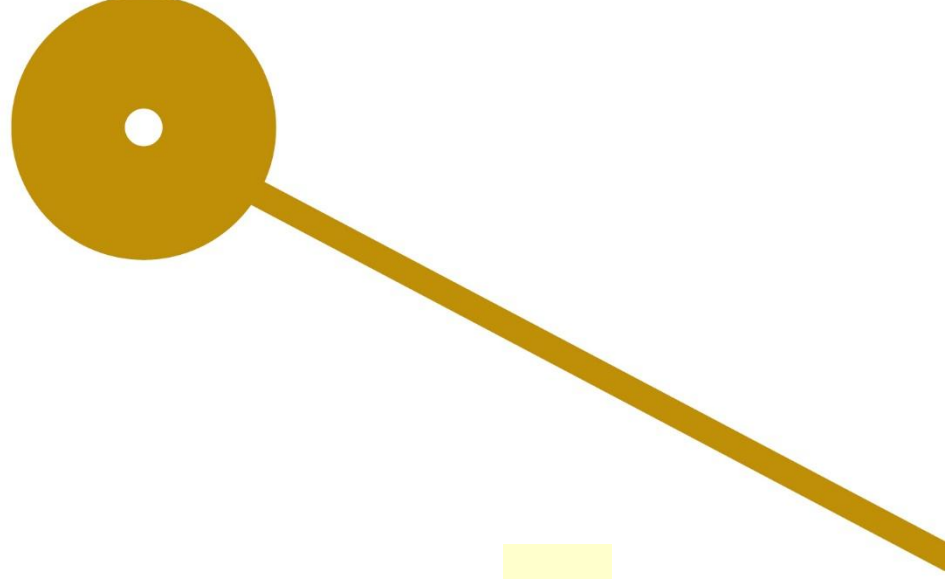
Robert Layton no seu livro – a antropologia da arte – destaca alguns incentivos à continuidade e à mudança relativamente ao capítulo, a criatividade do artista. Este explica que a produção criativa de novas formas parece, intrínseca à perpetuação de muitas, senão de todas as tradições artísticas. O que pode ter uma grande variação é o ritmo a que essa mudança acontece. Quer se trate de variações de um tema fixo, de uma elaboração do sentido do barroco ou do refinamento progressivo de simples formas geométricas, o ritmo a que se estabelecem novas formas depende de muitos fatores do ambiente cultural do artista. O contexto pode favorecer uma conformidade com a tradição ou promover a inovação. (pp. 258, 259).

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
ARTES E TECNOLOGIAS DO SOM



Influências da Escuta nas Decisões Éticas e Criativas de um
Produtor Musical Independente
João Miguel Ribeiro Silva Marques