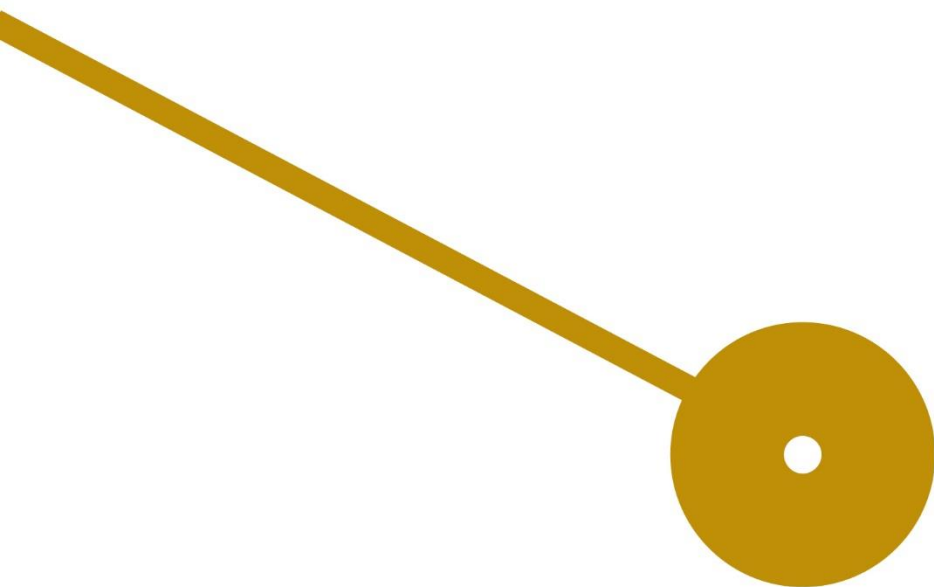


Ser-se nuvem: para uma relação entre música e fotografia

Rúben Afonso Costa Dias

06/2025





Ser-se nuvem: para uma relação entre música e fotografia

Rúben Afonso Costa Dias

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

Professor Orientador
Rui Luís Nogueira Penha

06/**2025**

à Sandra, por acreditar
à Maria, pelo carinho
ao Rafael, pela companhia
ao David, pelo companheirismo
à Mariana, pela paciência
ao Rodrigo, pela teimosia
ao Gabriel, pelos risos

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, à minha família: à Sandra, ao Rafael, ao Alexandre e ao Gabriel.

Agradeço à minha mãe, Sandra, por sempre ter acreditado.

Agradeço ao meu irmão, Rafael, pelas longas horas à secretária.

Agradeço à Maria, pelo carinho e afeto, pelo apoio incondicional, por tão bem ter interpretado a peça que escrevi.

Agradeço aos meus amigos mais próximos: David, Mariana, Rodrigo e Gabriel, pela amizade e companheirismo verdadeiros.

Agradeço ao professor Rui Penha, pela disponibilidade e orientação.

Agradeço ao João e ao Leonardo, que tão bem gravaram, misturaram e masterizaram a música que apresento.

Agradeço à minha bisavó, que me ofereceu a câmara com que fiz as imagens que apresento.

Agradeço a todos os outros familiares, amigos e professores.

Agradeço ao Mira Fórum por disponibilizar o espaço para a apresentação do projeto.

Agradeço, por fim, à nuvem, pela complacência.

Resumo

Neste projeto de pesquisa artística procuro, através de conceitos como Ambient Music, temporalidade e tempo vertical, problematizar a relação entre a música e a fotografia. Tendo Brian Eno e Steve Reich como principais referências e a nuvem como objeto que se manifesta plenamente, de forma aparentemente acessível, tento perceber como é que a música e a fotografia podem conduzir a um contexto de introspeção, potenciada pelo formato em que são apresentadas.

Palavras-chave

música de ambiente, fotografia, nuvem, temporalidade, relação, experiência, contexto

Abstract

This artistic research project seeks to problematize the relationship between music and photography through concepts such as Ambient Music, temporality, and vertical time. With Brian Eno and Steve Reich as primary references—and the cloud as an object that manifests itself fully in a seemingly accessible way—the project aims to understand how music and photography can lead to a context of introspection, enhanced by the format in which they are presented

Keywords

Ambient music, photography, cloud, temporality, relation, experience, context

Índice

| | |
|--|-----------|
| 1. Introdução | 1 |
| 2. Música de Ambiente. Música como Ambiente | 4 |
| 4. Tempo Vertical e Movimento | 11 |
| 5. Ser-se nuvem: memória descritiva | 20 |
| 5.1. A nuvem | 21 |
| 5.2. Um livro | 23 |
| 5.3. Production, Suspension, Destruction | 24 |
| 5.3.1. Cirrus | 29 |
| 5.3.2. Cumulus | 35 |
| 5.3.3. Stratus | 37 |
| 5.3.4. Cirro-Cumulus | 39 |
| 5.3.5. Cirro-Stratus | 40 |
| 5.4. Fotografia | 41 |
| 5.5. Para uma relação | 44 |
| 6. Conclusão | 46 |
| Referências | 48 |

Partitura

Livro

Anexo

Ser-se nuvem: para uma relação entre música e fotografia
Rúben Afonso Costa Dias

Índice de Figuras

| | |
|---|----|
| Figura 1 Sieglitz, A. (1925) Equivalent [Fotografia]. ARTIC. https://archive.artic.edu/stieglitz/portfolio_page/equivalent-1925-2/ | 22 |
| Figura 2 Coral de Bach "Ach Gott, erhö'r' mein Seufzen! utilizado para a harmonia de "Production, Suspension, Destruction" | 29 |
| Figura 3 Primeira frase do coral do qual foi extraída a harmonia para o 1º andamento – Cirrus. | 30 |
| Figura 4 Harmonia gerada, em jeito de tintinabuli, e utilizada no 1º andamento - Cirrus | 31 |
| Figura 5 Representação gráfica (na partitura) dos 3 e-bows utilizados no 1º andamento - Cirrus | 31 |
| Figura 6 Primeira página do 1º andamento - Cirrus | 32 |
| Figura 7 Módulo de gravação do patch de Max | 33 |
| Figura 8 Módulo do patch de Max que lê e reproduz as samples gravadas | 33 |
| Figura 9 Módulo do patch de Max que permite controlar a frequência temporal da reprodução de cada sample | 34 |
| Figura 10 Output do patch de Max | 34 |
| Figura 11 Segunda frase do coral da qual foi gerada a harmonia para o 2º andamento | 36 |
| Figura 12 (cima) Harmonia gerada para o 2º andamento /(baixo) Harmonia do coral . | 36 |
| Figura 13 Primeira figura rítmica da peça (2º andamento), simboliza o núcleo gerador da nuvem..... | 37 |
| Figura 14 Terceiro andamento da peça..... | 39 |
| Figura 15 Imagem da qual foram extraídas outras duas imagens | 42 |
| Figura 16 Primeira imagem extraída de outra imagem | 43 |

Figura 17 Segunda imagem extraída de outra imagem 43

1. Introdução

Este projeto final do Mestrado em Composição propõe uma redescoberta da minha relação com a música e com a fotografia.

Através de alguns encontros que, em retrospectiva, me marcaram e influenciaram, procuro perceber como é que a minha relação com a música e a fotografia se materializou na obra que apresento: *Ser-se Nuvem*. Procuro, assim, as pontes invisíveis que sempre tornaram possível esta relação.

Diz-nos Calvino:

Marco Polo descreve uma ponte, pedra a pedra.

– Mas qual é a pedra que sustém a ponte? – pergunta Kublai Kan.

– A ponte não é sustida por esta ou por aquela pedra – responde Marco –, mas sim pela linha do arco que elas formam.

Kublai Kan permanece silencioso, refletindo. Depois acrescenta:

– Porque me falas das pedras? É só o arco que me importa.

Polo responde: – Sem pedras não há arco. (Calvino, 2015, p. 93)

É a ponte que liga as margens paralelas uma à outra, mas também o rio. Uma cidade a outra cidade e um contexto a outro contexto. Para compreender a ponte, preciso pois de perceber as pedras que a constroem e vão completando. Em primeiro lugar, é necessário compreender as margens nas quais construo esta ponte.

Perceber, não só, mas também, por que razão escolhi este mestrado.

Escrever música sempre foi difícil para mim. E com esta dificuldade cresceu a seu lado a incerteza de não saber o que escrever ou como escrever¹, mas o porquê de o fazer².

Creio que a dificuldade existe na medida em que, quando passamos pelo processo de aprender composição academicamente, há um conjunto de técnicas e

¹ Claro que há, em certos momentos, incertezas deste tipo, mas não é algo que esteja comigo em toda a parte do processo.

² Bem sei que é difícil responder na totalidade a esta questão. Mas se tivermos em conta as palavras de Calvino, é preciso perceber as partes para compreender o todo.

processos que devemos aprender se queremos ser realmente bons compositores, como se fosse disso que se tratasse a composição: dominar todas ou quase todas as técnicas aprendidas, escolher quais gostamos mais e quais não queremos utilizar na nossa música e construir um pequeno catálogo de recursos inevitavelmente utilizáveis quando se der o caso de não sabermos o que ou como escrever. Esta abordagem, embora enriquecedora do ponto de vista da técnica da composição, claro, pode destruir, a meu ver, a possível relação que o aluno de composição tem com a música que escreve. Penso que pode ser criada uma dissociação entre aquilo que o aluno quer realmente escrever, o que é significativo para ele, e aquilo que é esperado que ele escreva, resultando numa dissonância entre o aluno e a sua música³. A escolha de ingressar neste mestrado, que espero agora vir a completar, foi feita tendo isto em conta. Houve a expectativa de, finalmente, poder entrar em consonância com a música que escrevo e que esta me fosse significativa e com a qual me relacionasse.

Dreyfus & Kelly (2011) alertam-nos para o facto de que “[A] tarefa do artesão não é gerar o significado, mas antes cultivar em si a habilidade de discernir os significados que já lá estão.”⁴ Não houve uma mudança brusca na minha maneira de escrever e pensar a música. O caminho que fiz e os lugares que fui percorrendo prepararam, de forma inconsciente, a chegada ao ponto de começar a reconhecer, nos trabalhos passados, os significados que sempre existiram, que se foram moldando, e que se vão refletir na minha música porvir.

Perceber qual foi o caminho que fiz e qual o seu ponto de chegada⁵, levou a que estivesse à procura, inconscientemente, de formas de validar aquilo que queria escrever. Isto é, por outras palavras, sentir que o que pensava sobre a música que ouvia e que, porventura, almejava escrever, porque creio que esta relação não é indissociável - o que ouvimos refere-se sempre ao que escrevemos e vice-versa - era partilhado por outros.

Nesse sentido, começarei por explorar, nos capítulos dois, três e quatro, de que forma me influenciaram o texto de Eno e a música de Reich, passando pela temporalidade musical e o tempo vertical de Kramer. Segue-se, no capítulo 5, as memórias descritivas da música e da fotografia, aflorando a nuvem como elemento

³ Esta foi a minha experiência durante a licenciatura. É provável que as experiências de outros alunos e colegas tenha sido substancialmente diferente.

⁴ Tradução livre: “The task of the craftsman is not to *generate* the meaning, but rather to *cultivate* in himself the skill for *discerning* the meanings that are *already there*.” (Dreyfus & Kelly, 2011, p. 209)

⁵ Este ponto de chegada não é senão outro ponto de partida. O fim pode ser também um início.

central na concepção da obra apresentada, bem como outras influências que existiram ao longo do projeto.

2. Música de Ambiente. Música como Ambiente

O encontro que respondeu, em parte, a algumas das minhas ânsias, foi a definição de *Ambient Music* do compositor e produtor Brian Eno.

Ambient Music, de acordo com Eno, surgiu, nos anos setenta, com uma grande mudança na forma como as pessoas ouviam música. A procura musical tornou-se mais refinada e sofisticada, refletindo-se naquilo que se ouvia em casa e nos respetivos locais de trabalho. O que mudou, sucintamente, foi o tipo de *sonic mood* em que as pessoas se envolviam⁶. Com a evolução da tecnologia e consequente aumento de possibilidades no meio da música no geral e na música eletrónica e eletroacústica em particular, e com acesso cada vez mais fácil a instrumentos eletrónicos, como sintetizadores,

*... pessoas como eu ficavam em casa, noite após noite, a mexer em tudo aquilo, maravilhadas com o que era agora possível, imersas nos novos mundos sónicos que podíamos criar. E a imersão era mesmo o objetivo: estávamos a fazer música para nadar, para flutuar, para nos perdermos dentro dela.*⁷

Diz-nos Eno que um ambiente é definido como uma atmosfera, ou uma influência envolvente: um *mood*⁸. A música, independentemente do seu tipo, sugere-nos, ouvintes, e de acordo com Dreyfus & Kelly (2011) uma mesma atmosfera ou tom, capaz de revelar um sentido ou até mesmo de o criar, capaz de nos transformar. A função de uma obra de arte é, portanto: “revelar um mundo, dar significado e revelar a verdade” (Dreyfus & Kelly, 2011, p. 102).

Põe-nos à escuta.

⁶ Tradução livre: “In the early seventies, more and more people were changing the way they were listening to music. [...] and people were wanting to make quite particular and sophisticated choices about what they played in their homes and workplaces, what kind of sonic mood they surrounded themselves with.” (Eno, 1996, p. 293)

⁷ Tradução livre: “[...] and people like me just sat at home night after night fiddling around with all this stuff, amazed at what was now possible, immersed in the new sonic worlds we could create. And immersion was really the point: we were making music to swim in, to float in, to get lost inside.” (Eno, 1996, p. 294)

⁸ Tradução livre: “An ambience is defined as an atmosphere, or a surrounding influence: a tint.” (Eno, 1996, p. 296)

Eno revela-nos ainda algumas das características da música de ambiente por ele pensada, em contraponto com a música de fundo, produzida por empresas como a Muzak Inc.:

Enquanto que as empresas de ‘música em lata’ se baseiam em uniformizar ambientes, cobrindo as suas idiossincrasias acústicas e atmosféricas, a música de ambiente tem como objetivo realçá-las. Enquanto que a música de fundo convencional é produzida retirando todo o sentido de dúvida e incerteza (e, portanto, todo o interesse genuíno) da música, a música de ambiente mantém essas qualidades. E enquanto que a sua intenção é de “iluminar” o ambiente, acrescentando-lhe estímulos (supostamente aliviando assim o tédio da rotina e nivelando os altos e baixos naturais dos ritmos corporais), a música de ambiente destina-se a induzir a calma e um espaço para pensar. Música de Ambiente deve conseguir acomodar vários níveis e tipos de escuta sem impor um em particular: tem de ser tão ignorável quanto interessante.⁹

Foi nesta revelação que senti que a música que queria escrever era válida. Foi aqui que senti que aquilo que sentia ao ouvir alguma música, que partilharei de seguida, era válido. Curiosamente, não aprecio em particular nenhum álbum de música de ambiente de Eno, no entanto, partilho com ele a esperança de que, ao ser ouvida, a minha música possa “ser tão ignorável quanto interessante”, que realce as idiossincrasias acústicas e atmosféricas do ambiente, ou contexto, que proponho ou sugiro, que induza calma e que seja um espaço para pensar e que, acima de tudo seja “música para nadar, para flutuar, para nos perdermos dentro dela.”(Eno, 1996, p. 294)

Não obstante, é importante considerar que poder nadar, flutuar ou perdermo-nos dentro da música não é tarefa fácil. É difícil para mim nadar ou flutuar dentro de *Le Marteau sans maître*¹⁰, por exemplo. A distância entre o ambiente que a peça evoca e o

⁹ Tradução livre: “Whereas the extant canned-music companies proceed from the basis of regularizing environments by blanketing their acoustic and atmospheric idiosyncrasies, Ambient Music is intended to enhance these. Whereas conventional background music is produced by stripping away all sense of doubt and uncertainty (and thus all genuine interest) from the music, Ambient Music retains these qualities. And whereas their intention is to ‘brighten’ the environment by adding stimulus to it (thus supposedly alleviating the tedium of routine tasks and levelling out the natural ups and downs of body rhythms), Ambient Music is intended to induce calm and a space to think. Ambient Music must be able to accommodate many levels of listening attention without enforcing one in particular; it must be as ignorable as it is interesting.”(Eno, 1996, p. 296)

¹⁰ Pierre Boulez - Le Marteau sans maître: <https://www.youtube.com/watch?v=ljcDXPcWRvI>

ambiente que me satisfaz enquanto ouvinte de música, clássica ou não, é tão grande que não seria possível eu mesmo escrever tal ou semelhante peça. Longe de mim estar a dizer que o Pierre Boulez é mau compositor ou que esta peça em concreto, sendo um marco do serialismo integral, não está bem escrita. O que aqui está em causa não é a apreciação qualitativa das obras, mas sim a apreciação do *mood* que elas evocam e sugerem. Este *mood* não depende apenas da obra em si, mas sim de um conjunto de fatores propícios à criação desse contexto ou ambiente, como disse acima, marcados pela calma e introspeção.

Penso que não é necessário afirmar a peça ou obra como um dos fatores mais importantes nesta apreciação, mas, nessa medida, embora em menor escala, também são importantes o espaço, a receptividade do ouvinte e o seu próprio contexto, as suas experiências e todos os outros fatores que não podem ser por nós controlados aquando da escuta de determinada peça.

Tendo isto em conta, uma das experiências mais marcantes que tive no que à música contemporânea de tradição escrita diz respeito, onde me senti dentro da música e da performance¹¹, ou, como diria Eno, onde me senti a nadar ou flutuar, foi num concerto ao vivo da peça *Music for 18 Musicians*, do compositor americano Steve Reich, interpretada pelo grupo de percussão Drumming GP. É um marco na música minimal repetitiva e, por isso, bastante conhecida e disseminada a nível académico. Nada me levaria a crer, portanto, que este concerto em específico pudesse ter o poder revelador e transformador que teve. Não consigo identificar o porquê de assim ter sido. A experiência pode ter apenas agregado as condições perfeitas: qualidade da peça, qualidade da interpretação, fase da vida em que me encontrava, etc. e isso ser suficiente, mas como fiquei inevitavelmente transformado com esta experiência, não pude deixar de trazer aqui a influência que essa experiência e posteriores e repetidas audições desta peça tiveram neste projeto. Mais do que escrever sobre música, quero escrever sobre como me sinto ao ouvi-la e como isso se transformou na obra que aqui apresento.

¹¹ Relativamente a isto, Jonathan Kramer explica sucintamente, utilizando um exemplo pessoal, como é essa experiência: “But then I found myself moving into a diferente listening mode. I was entering the vertical time of the piece. My present expanded, as I forgot about the music’s past and future. I was no longer bored. And I was no longer frustrated, because I had given up expecting. I had left behind my habits of teleological listening. I found myself fascinated with what I was hearing. The music was not simply a context for meditation, introspection, or daydreaming. I was *listening*.”(Kramer, 1988, p. 379). Iremos ver mais à frente como se relaciona este modo de escuta com o da música de ambiente.

Foi nesta circunstância que quis perceber qual a característica da peça que mais influenciou esta minha experiência, e que, conseqüentemente, influenciou não só o projeto como um todo, mas diretamente a música que para ele escrevi.

Assumindo as palavras de Kramer como repto – “A música desenrola-se no tempo. O tempo desenrola-se na música. A música, como escreveu Susanne Langer, ‘torna o tempo audível’. E, se puder acrescentar, a música torna-se significativa no e através do tempo.”¹² – considerarei a temporalidade de *Music for 18 musicians* como a característica potenciadora da experiência acima descrita. Assim, tentarei perceber de que forma é que a temporalidade a influenciou.

¹² Tradução livre: “Music unfolds in time. Time unfolds in music. Music, as Susanne Langer wrote, ‘makes time audible.’ And, I might add, music becomes meaningful in and through time.”(Kramer, 1988, p. 1)

3. Temporalidade

Questionando o conceito de tempo relativamente à crença comum de que “o tempo está por aí algures a passar por nós”¹³, Jonathan Kramer argumenta que, na verdade, eventos em fluxo, não o tempo, esses sim, passam por nós, e que a música é uma série de eventos que não contém apenas o tempo, mas que também o moldam¹⁴.

Aquele concerto da peça *Music for 18 musicians* foi poderoso nesse sentido. Foi possível sentir-me fora daquilo que é normalmente descrito como tempo absoluto, aceder não só à sua temporalidade, mas também ao ambiente que aquela experiência e a peça em concreto evocaram.

O tempo absoluto, diz-nos Kramer, é distinto do tempo musical. O primeiro é associado ao tempo do relógio, aquele pelo qual a maioria das pessoas se rege e coordena. O segundo é aquele induzido pela música e que, por via da composição, podemos manipular: “O tempo musical existe na relação entre os ouvintes e a música, tal como o tempo comum existe na relação entre as pessoas e todas as suas experiências, incluindo a música.”¹⁵

A música de ambiente proposta por Eno e a música minimal repetitiva, em particular a peça que aqui nomeio, partilham, penso eu, esta mesma realidade: é possível sentir a primeira interessada ou desinteressadamente, e a segunda como uma sucessão de ataques repetidos ou como um único movimento pautado pelas mudanças muito graduais, dependendo claro do grau da escuta¹⁶ a que acedemos.

No entanto, o acesso a este modo, diria eu, de experienciar a música está condicionada não só pela peça em questão, mas também, como afirmado anteriormente, pelo contexto em que tal peça está inserida, ou pelo próprio contexto do ouvinte - retomo a citação: “O tempo musical existe na relação entre os ouvintes e a música [...]”(Kramer, 1988, p. 7). Não obstante, diz-nos Kramer, a experiência entre o tempo absoluto e o tempo musical é simultânea, porque o tempo “não obedece à lei da

¹³ Tradução livre: “[...] time is out there, flowing by us [...]”(Kramer, 1988, p. 5)

¹⁴ Tradução livre: “Events, not time, are in flux. And music is a series of events, events that not only contain time but also shape it.” (Kramer, 1988, p. 5)

¹⁵ Tradução livre: “Musical time exists in the relationship between listeners and music, just as ordinary time exists in the relationship between people and all their experiences, including music.”(Kramer, 1988, p. 7)

¹⁶ Se pensarmos nestes graus de escuta como algo linear, do desinteresse total à completa dissolução entre o tempo absoluto e o tempo musical.

contradição: pode ser muitas coisas diferentes em simultâneo.”¹⁷ Quer isto dizer que, apesar de, no absoluto, o livre acesso a estes dois tempos depender somente do ouvinte, da peça que ouve e da sua relação, que através da escuta ativa procura moldar a sua percepção do tempo musical ao tempo absoluto, a realidade demonstra uma relação diferente: a mesma peça ouvida em diferentes contextos pode significar para quem ouve coisas diametralmente opostas.

Creio que uma das diferenças entre Brian Eno e Steve Reich reside precisamente na preocupação com a relação entre os ouvintes e a música, relação esta mediada pelo contexto em que a música é ouvida, a preocupação com a imersão do ouvinte naquilo que ouve. Isso é claro quando Eno nos escreve acerca do seu álbum *Music for Airports*:

No final de 1977, estava à espera de um avião no aeroporto de Colónia. Era cedo e uma manhã solarenga, o Aeroporto estava quase vazio e o espaço do edifício [...] era muito atraente. Comecei a pensar que tipo de música soaria bem num edifício como aquele. Pensei, ‘tem de ser possível de interromper [...], tem de estar fora das frequências e da velocidade dos padrões de fala [...] E tem de acomodar todos os ruídos que um aeroporto produz. E, mais importante, tem de ter algo a ver com o lugar onde estou e o que é que lá estou a fazer – voar, flutuar e namoriscar secretamente com a morte.’ Eu pensei, ‘eu quero fazer o tipo de música que te prepara para a morte, que não seja alegre e animada e finja que estamos um pouco apreensivos, mas que te faz dizer a ti próprio, “Na verdade, não importa assim tanto se morrer.”’¹⁸

Embora não exista na definição uma ligação direta na relação entre a música de ambiente e a temporalidade, ao afirmar que quer que a música de ambiente seja “tão

¹⁷ Tradução livre: “[...] time does not obey the law of contradiction: it can be many different things at once.”(Kramer, 1988, p. 7)

¹⁸ Tradução livre: “In late 1977 I was waiting for a plane in Cologne airport. It was early on a sunny clear morning, the place was nearly empty, and the space of the building [...] was very attractive. I started to wonder what kind of music would sound good in a building like that. I thought, ‘It has to be interruptible [...], it has to work outside the frequencies at which people speak, and at different speeds from speech patterns [...], and it has to accommodate all the noises the airports produce. And, mostly important for me, it had to have something to do with where you are and what you’re there for - flying, floating and, secretly, flirting with death.’ I thought, ‘I want to make a kind of music that prepares you for dying - that doesn't get all bright and cheerful and pretend you’re not a little apprehensive, but which makes you say to yourself, “Actually, it’s not that big a deal if I die.”’(Eno, 1996, p. 295)

ignorável quanto interessante”, Eno, no que ao interesse diz respeito, promove, a meu ver, uma escuta ativa, talvez semelhante ao *deep listening* ou à escuta reduzida.

Curiosamente, o *deep listening*, de acordo com Kramer, é a ferramenta necessária para experienciar profundamente a temporalidade da música:

No entanto, quando ouvimos profundamente, começamos a perder a distinção entre estes dois tipos de tempo. Quando nos entregamos totalmente a uma performance, as peculiaridades do tempo musical são experienciadas, independentemente de serem reordenações do tempo gestural, da estase daquilo que considero ser o Tempo Vertical, ou as descontinuidades daquilo que chamo Tempo Momento. O Deep Listening permite-nos transcender o tempo que uma peça tem e revela-nos o tempo que a música evoca.¹⁹

Isto não quer dizer que, ao aceder totalmente à temporalidade da música, o tempo absoluto deixe de existir, mas que ambos se misturam, tornando-se difícil distinguir um do outro. No entanto, diz Kramer, “nós não suspendemos totalmente o tempo comum enquanto ouvimos. Continuamos a perceber, aproximadamente, quanto do tempo absoluto terá passado nas várias secções de uma peça. Sem esta percepção, não conseguiríamos compreender a proporção de uma obra.”²⁰

Em suma, a experiência da temporalidade musical depende, entre muitos outros fatores, da peça e do ambiente e contexto por ela evocada. Ainda assim, quando conseguimos, finalmente, aceder a esta temporalidade, o tempo absoluto não deixa de existir, sendo isso o que nos permite distinguir secções e respetivas durações.

Mas embora esta experiência do tempo envolva muitas temporalidades diferentes evocadas por muitos tipos de música, gostaria de me focar apenas num: o tempo vertical.

¹⁹ Tradução livre: “When we listen very deeply, however, we begin to lose the distinction between these two kinds of time. When we give ourselves totally to a performance, the peculiarities of musical time *are* experienced, whether they are the reorderings of gestural time, the stasis of what I call “vertical time”, or the discontinuities of what I call “moment time”. Deep listening allows us to transcend the time the piece takes and enter the time it evokes.”(Kramer, 1988, p. 7)

²⁰ Tradução livre: “Yet we do not as a rule totally suspend ordinary time as we listen. We are aware of approximately how much absolute time has elapsed in various sections of a composition. Without this awareness we could not perceive or understand a work’s proportions.”(Kramer, 1988, p. 7)

4. Tempo Vertical e Movimento

Música em tempo vertical, ouvida profundamente, sugere Kramer, suspende o tempo: “[E]sta espécie mais radical de tempo musical é o tempo vertical: a eternidade estática, imutável e congelada de certas obras contemporâneas.”²¹

Poderia ser esta a temporalidade que nos permite sair da realidade do tempo absoluto. Paradoxalmente, é a temporalidade que sugere a intemporalidade²². Mas, por mais que queiramos ser intemporais com esta ou nesta música, não conseguimos “perder totalmente o contacto com a realidade externa”²³. Isto deve-se à condição de seres temporais que somos, cuja compreensão do tempo e, por consequência, da experiência, se faz numa linha horizontal, compreendendo passado, presente e futuro: “Nós ouvimos, afinal de contas, numa sala de concerto, ou numa sala de estar, ou loft, ou qualquer outro ambiente que é normalmente associado com experiências que envolvem passado e futuro, memória e expectativa.”²⁴ Esta condição continuava a ser verdade quer fosse ouvir um concerto para piano de Mozart²⁵, cuja estrutura depende maioritariamente do reconhecimento causal de eventos passados, ou a *Composition 1960 7#* de La Monte Young, peça cuja temporalidade é, exemplarmente, o tempo vertical, à Casa da Música. Toda a experiência, como afirmado anteriormente, depende da sucessão de eventos que são compreendidos através de conceitos como passado, presente, futuro, mas a música em tempo vertical “permite-nos experienciar um momento de eternidade, um presente estendido além de horizontes temporais habituais, sem nos forçar a perder a noção de realidade.”²⁶

Como já tive a oportunidade de sugerir, creio não ter sido por acaso que trouxe esta referência musical (*Music for 18 Musicians*) em vez de outra qualquer.

²¹ Tradução livre: “This most radical species of musical time is vertical time [...]: the static, unchanging, frozen eternity of certain contemporary music.”(Kramer, 1988, p. 7)

²² Intemporalidade como o que está fora do tempo absoluto.

²³ Tradução livre: “But, however much we become part of the music, we do not totally lose contact with external reality.”(Kramer, 1988, p. 376)

²⁴ Tradução livre: “We listen, after all, in a concert hall, or living room, or loft, or some other environment normally associated with experiences that involve past and future, memory and expectation.”(Kramer, 1988, p. 376)

²⁵ Recomendo o Concerto para Piano nº 26, interpretado pela Maria João Pires e Claudio Abbado com a Filarmónica de Viena: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/5VWaeQqJrDzY8aYK9GKGV1?si=KCW3njY0R-alGd5Ac-YzgQ>

²⁶ Tradução livre: “It gives us the means to experience a moment of eternity, a present extended well beyond normal temporal horizons, without forcing us to lose our grip on reality.” (Kramer, 1988, p. 376)

Penso que a música minimal repetitiva no geral e esta peça em particular aquela que melhor sugere a intemporalidade. Devido ao ritmo constante que pauta toda a peça - ataques repetidos com um tempo metronómico - e à evocação, a meu ver, de um ambiente introspetivo e meditativo, esta imobilização simulada, porque, como referido anteriormente, o tempo absoluto não cessa nem cessa a nossa experiência dele, encaixa, a meu ver, no conceito de tempo vertical²⁷. Acerca de outra peça de Steve Reich, semelhante ao nível da construção faseada e progressão lenta, Kramer diz o seguinte:

[...] tempo vertical pode ser definido como processo ou estase. Há um tipo especial de música vertical que pode ser chamada de música processual ou música trance ou, mais frequentemente [...], música minimal. Composições como Come out (1966) de Steve Reich ou Les Moutons de Panurge (1969) de Frederic Rzewski estão em constante movimento, talvez em direção a um objetivo (como no caso de Rzewski), ou talvez sem um, até ao infinito (como no caso de Reich). Alguém poderá pensar de tais obras como puramente lineares, mas ouvi-las não é uma experiência linear, apesar do seu movimento interno [...]. O movimento é tão consistente que perdemos qualquer ponto de referência, qualquer contacto com movimento mais lento ou mais rápido que poderia manter-nos “conscientes” para a direccionalidade da música. A experiência é estática apesar do seu constante movimento.²⁸

Penso que o que acontece em *Music for 18 Musicians* é semelhante à experiência que Kramer evoca: existe um movimento, uma força interna da obra, um ritmo constante, que nos retira, creio, sensibilidade para o tempo absoluto.

Compreender o movimento na música é, a meu ver, algo complexo. Ainda que Kramer utilize o conceito de movimento para evocar esta força interna²⁹, e embora o

²⁷ Daí a minha escolha de abordar este tipo de temporalidade e não outros.

²⁸ Tradução livre: “[...] vertical music may be defined by process as well as stasis. There is a special type of vertical music, which is sometimes called “process music”, sometimes “trance music”, more often (to the apparently universal disapproval of its composers) “minimal music”. Compositions such as Steve Reich’s *Come Out* (1966) or Frederic Rzewski’s *Les Moutons de Panurge* (1969) are constantly in motion, perhaps toward a goal (as in the case of Rzewski’s piece, which is analyzed in Section 12.7) or perhaps without one, into infinity (as in the Reich). One might think of such works as purely linear, but listening to them is not a linear experience, despite their internal motion [...]. The motion is so consistent that we lose any point of reference, any contact with faster or slower motion that might keep us aware of the music’s directionality. The experience is static despite the constant motion in the music.”(Kramer, 1988, p. 57)

²⁹ Digo força pois é algo que é muito difícil de parar.

tenha colocado como ponto central na proposta de projeto, a pesquisa que fui fazendo revelou-me que não era esse o caminho a seguir. Ainda assim, penso que é importante perceber de que forma compreendemos o movimento na música e como é que isso transforma a nossa experiência da temporalidade.

Adlington (2003) diz-nos que há “a crença partilhada de que o movimento da música é garantido pelo fluxo do tempo.” (Adlington, 2003, p. 298) Ou, por outras palavras, que a música se move porque existe no tempo. No entanto, a música não se move literalmente. A nossa compreensão deste movimento é, ao fim ao cabo, metafórica: “O som musical não se move literalmente, não se torna tenso, não possui altura nem cresce em plenitude, calor ou pressão. Atribuir tais coisas ao som musical é ouvi-lo metaforicamente.”³⁰ Roger Scruton corrobora esta afirmação:

[...] defendo que o movimento musical (tal como o ouvimos numa melodia) deve ser explicado em termos espaciais: a melodia move-se de um lugar para outro num contínuo unidimensional. Defendo também que, quando as melodias soam, nada do que ouvimos se move literalmente. Pois o que ouvimos são sons com altura definida, tocados sucessivamente, não sons que possam ser identificados como os mesmos numericamente, ora numa altura, ora noutra. [...] A experiência da música envolve o conceito de movimento, mas é um conceito que é aplicado metaforicamente ao que é literalmente uma sequência³¹

Podemos afirmar que esta sequência, independentemente de qual for, pode ser compreendida como algo a mudar. Uma sequência de timbres³², como em *Quattro pezzi per Orchestra*, de Giacinto Scelsi, por exemplo, é somente a mudança do timbre, mais concretamente o timbre que muda de acordo com o instrumento que o toca:

³⁰ Tradução livre: “Musical sound does not literally move, become tense, possess height or grow in fullness, warmth or pressure. To attribute such things to musical sound is to hear it metaphorically.”(Adlington, 2003, p. 301)

³¹ Tradução livre: “[...] I make the claim that musical movement (such as we hear in a melody) must be explained in spatial terms: the melody moves from one place to another in a one-dimensional continuum. I also claim that when melodies sound, nothing that we hear literally moves. For what we hear are pitched sounds, played successively, not sounds that can be identified as numerically the same, now at one pitch, now at another. [...] Your experience of the music involves the concept of movement, but it is a concept that is being metaphorically applied to what is literally a sequence.”(Scruton, 2009, p. 43)

³² Bem sei que Scruton não se refere a este tipo de sequência, mas a uma mais conservadora no que à música diz respeito. Não obstante, para este efeito e por se tratar de composição contemporânea optei por utilizar este exemplo de sequência de timbres.

“Especificamente, o nosso conceito de tempo é produto de uma conceptualização metafórica da noção abstrata de mudança ‘baseada no movimento ao longo de um percurso físico’.”³³ Será possível considerar que, quanto menos mudança existir numa determinada obra, menor será a nossa percepção do tempo absoluto e, por isso, mais recetivos estaremos à temporalidade da própria obra? A peça *Composition 1960 7#* de La Monte Young parece corroborar essa teoria. Não obstante, da mesma forma que a nossa experiência do tempo absoluto, de acordo com Kramer, não cessa nem deixa de existir, também a nossa experiência do movimento como algo metafórico, imaginado e a experiência daquilo que ouvimos literalmente, é, de acordo com Scruton, simultânea:

*Sugiro que a dupla intencionalidade se explique pela nossa capacidade de organizar um único Gestalt de duas maneiras em simultâneo — de uma forma como algo literalmente presente, e de outra como algo imaginado. A percepção literal e a percepção imaginada podem coexistir na mesma experiência, uma vez que não competem entre si.*³⁴

E tal como a experiência do tempo, também a experiência do movimento é percebida através da relação com o “passado e futuro, memória e expectativa”³⁵:

Ambos os domínios da experiência partilham uma "fenomenologia comum de antecipação, presença e memória". A antecipação, a presença e a memória informam e afetam a nossa experiência de todos os eventos temporais, mas é no domínio da experiência espacial que têm as suas associações mais claramente corporizadas. [...] porque os eventos musicais, tal como outros eventos que experienciamos, são antecipados, presentes e recordados, somos fortemente motivados a compreendê-los em termos de "abordagem",

³³ Tradução livre: “Specifically, our preferred concept of time is the product of a metaphorical conceptualization of the abstract notion of change ‘based on movement along a physical path’.” (Adlington, 2003, p. 304)

³⁴ “Double intentionality, I suggest, is explained by our ability to organize a single Gestalt in two ways simultaneously—in one way as something literally present, in another way as something imagined. The literal perception and the imaginative perception can cohabit the same experience, since they do not compete.” (Scruton, 2009, p. 43)

³⁵ Tradução livre: “[...] experiences that involve past and future, memory and expectation.” (Kramer, 1988, p. 376)

*"chegada" e "partida", e a compreendê-los em termos de movimento
"no" e "através do tempo".³⁶*

Ao dizer que “O movimento é tão consistente que perdemos qualquer ponto de referência, qualquer contacto com movimento mais lento ou mais rápido que poderia manter-nos “conscientes” para a direccionalidade da música”³⁷, Kramer adota a perspectiva do movimento na música como algo metafórico e que é compreendido nos termos adotados por Adlington que, em suma, afirma que a experiência do movimento na música é influenciada pela experiência do tempo em si (Adlington, 2003, p. 317)³⁸. Assim, podemos considerar que o movimento interno da música tem influência na maneira como experienciamos a sua temporalidade.

Tratando-se de uma obra que aborda não só a música como a fotografia, é interessante perceber como se pode relacionar esta abordagem conceptual de movimento na música com o movimento na fotografia. Da mesma forma que ouvimos uma sucessão de sons, ordenados no tempo (crença) e ouvimos nesses sons uma melodia que se move no espaço imaginário da música (imaginação) (Scruton, 2009, p. 43), não me parece impossível pensar na experiência fotográfica como uma sucessão de olhares ordenados no tempo, como uma impressão da atenção do olhar em cada momento (crença) e o movimento que imaginamos a imagem ter, o movimento que lhe impomos, condicionado pelo movimento que a imagem nos impõe, nos confia ou nos sugere (imaginação). Penso que o mesmo acontece com a escultura. Kramer afirma que ouvir música em tempo vertical é o mesmo que contemplar uma escultura:

*Ouvir música em tempo vertical pode ser como observar uma
peça de escultura. Quando observamos a escultura, somos nós que
determinamos o ritmo da nossa experiência: somos livres de andar à
volta da peça, de a ver de vários ângulos, de nos concentrarmos*

³⁶ Tradução livre: “Both domains of experience share a common ‘phenomenology of anticipation, presence, and memory’. Anticipation, presence and memory inform and affect our experience of all temporal events, but it is in the domain of spatial experience that they have their most clearly embodied associations. [...] because musical events, like other events we experience, are anticipated, present and remembered, we are strongly motivated to understand them in terms of “approach”, “arrival”, and “departure”, and to understand them in terms of motion “in” and “through time”.”(Adlington, 2003, p. 306)

³⁷ Tradução livre: “The motion is so consistent that we lose any point of reference, any contact with faster or slower motion that might keep us aware of the music’s directionality”

³⁸ “One of the most important of these factors is our idea of time itself, which is typically understood to involve ongoing motion, and which is sometimes accorded an existential actuality even by those metaphor theorists who point to its thoroughly metaphorical status.”(Adlington, 2003, p. 317)

*nalguns pormenores, de ver outros pormenores na sua relação uns com os outros, de recuar para observar o todo, de contemplar a relação entre a peça e o espaço em que a vemos, de fechar os olhos e recordar, de sair da sala quando quisermos, e de regressar para futuras observações.*³⁹

A comparação é, a meu ver, bastante pertinente, principalmente na sua relação com o movimento. Uma escultura, tal como a fotografia, não contempla movimento intrínseco, não muda ao longo do tempo. Música em tempo vertical, ou não muda ao longo do tempo, como é o caso da peça de La Monte Young⁴⁰ acima nomeada, ou então muda de forma bastante gradual, como é o caso de *Music for 18 Musicians*.

Retomando a relação entre a música de ambiente de Eno e a música minimal em tempo vertical de Reich, destaco a semelhança entre os dois modos de estar que ambas evocam: Eno diz-nos que a música de ambiente é música para nadar, para flutuar, para nos perdermos dentro dela. Não será também este o ambiente evocado pela música em tempo vertical? Perder-me na música seria indiferenciar passado e futuro. Seria ter a liberdade de me focar neste presente estendido que Kramer sugere e sentir-me, talvez, um com a música que escuto. A citação anterior aflora algumas destas questões, lembrando que a música em tempo vertical, comparando-a à escultura, é livre de ser experienciada de acordo com as vontades de quem a experiencia.

No entanto, alerta o autor:

É importante distinguir a experiência de intemporalidade invocada por estes estados mentais [esquizofrenia] (e pela música vertical) da experiência do tempo que abrandou até parar. [...] Pessoas que não cultivaram a habilidade de entrar profundamente na música em tempo vertical tendem a experienciar esta: tempo lento, que abrandou, o tempo do aborrecimento. Elas tornam-se conscientes do tempo, pois parece aprisioná-las. [...] Ouvintes mais simpatéticos à música em

³⁹ Tradução livre: “Listening to a vertical musical composition can be like looking at a piece of sculpture. When we view the sculpture, we determine for ourselves the pacing of our experience: We are free to walk around the piece, view it from many angles, concentrate on some details, see other details in relationship to each other, step back and view the whole, contemplate the relationship between the piece and the space in which we see it, close our eyes and remember, leave the room when we wish, and return for further viewings.” (Kramer, 1988, p. 57)

⁴⁰ Penso que da mesma forma que a *Composition 1960 7#* não muda ao longo do tempo, também a peça 4’33” simboliza o silêncio.

tempo vertical são mais propícios a experienciar a intemporalidade - a ausência de tempo - que o tempo parado.(Kramer, 1988, pp. 376–377)

Na minha opinião, não é só a falta de sensibilidade a esta música que promove uma escuta aborrecida em vez de uma escuta ativa e profunda. Creio que o ouvinte, ele próprio enquanto agente ativo, consegue determinar e direcionar a sua atenção de forma a evitar este aborrecimento⁴¹. Mais: a experiência aborrecida não depende somente do ouvinte. Música em tempo vertical não significa a “ausência de mudança linear ou em larga escala”(Kramer, 1988, p. 378). Cabe ao compositor, a meu ver, a manipulação entre o movimento e a estase, entre o tempo absoluto e o tempo musical, se quiser evitar tal aborrecimento. Estando particularmente atentos, é possível até, tal como quando lemos um livro várias vezes, encontrar algo que nos escapou, ou relacionar de forma diferente o que ouvimos com o que vemos ou com o lugar onde estamos. No fundo, cada audição é uma nova experiência:

*Se o tempo vertical nos transporta para um presente atemporal no qual começamos a fundir-nos com a música, aquilo que se passa nas nossas mentes tem de depender profundamente da natureza dessa música. Assim, embora a música não-teleológica nos permita transformar quase tudo em música, cada estímulo e cada peça proporcionam uma experiência única. Os universos sonoros de duas peças verticais, ou mesmo de duas interpretações da mesma peça vertical, podem diferir consideravelmente, assim como podem diferir os ambientes físicos nos quais essas interpretações são ouvidas.*⁴²

Se não considerarmos o aborrecimento, em si, algo mau, então, música em tempo vertical permite-nos vaguear mentalmente entre o estímulo da música e a sua ausência. Permite-nos procurar relações e permite ao ouvinte determinar a sua própria experiência e focar a sua atenção livremente:

Tendo em conta que música em tempo vertical se recusa a movimentar, a criar contraste ou progressão, exige que a consciência seja particularmente ativa. A alternativa é o tédio. Qualquer pessoa

⁴¹ Isto se considerarmos o aborrecimento como algo negativo.

⁴² Tradução livre: “If vertical time brings us into a timeless present in which we begin to merge with the music, what happens within our minds must depend deeply on the nature of that music. Thus, although nonteological music permits us to make almost anything into music, each stimulus and each piece provides a unique experience. The sound-worlds of two vertical pieces, or even of two performances of the same piece, can differ considerably, as can the physical environments in which those performances are heard.”(Kramer, 1988, p. 385)

que não consiga, ou que opte por não escutar de forma criativa e intensa (cuja consciência, por outras palavras, não participa ativamente) não consegue dar sentido à música não-teleológica.⁴³

Música não teleológica, embora seja considerada pelo autor música que não faz referência a ideias extramusicais⁴⁴, permite ao ouvinte criar as suas próprias relações, no fim, “o ouvinte pode, assim tornar-se mais importante que o compositor”(Kramer, 1988, p. 384):

Para que uma peça não-teleológica seja apreciada e desfrutada, o ouvinte tem de se tornar um participante criativo na sua construção. É ele quem tem de a segmentar, segundo critérios individuais, visto que a música geralmente carece de pistas inequívocas. É ele quem tem de criar as suas hierarquias. É ele quem tem de fornecer o contraste, ao focar a atenção em diferentes aspetos. O ouvinte pode, assim, tornar-se mais importante para a música do que o compositor. Desta forma, ele torna-se parte da música e, conseqüentemente, a distinção entre o eu e o outro, entre o ouvinte e a música, é minimizada.⁴⁵

Assim, ouvindo profundamente uma peça em tempo vertical, que é não-teleológica, a distinção entre espectador/música/fotografia/espço é minimizada. Este espectador torna-se uma parte integrante da experiência, moldando-a em conformidade e acedendo à temporalidade que a peça evoca.

Bem sei que a obra que fiz e, mais concretamente, a música que escrevi, têm uma relação intrínseca com ideias extramusicais, como se irá perceber de seguida. Também sei que Kramer define a música vertical como música que deve ser

⁴³ Tradução livre: “Since vertical music refuses to offer motion, contrast, or progression, it demands that consciousness be particularly active. The alternative is boredom. Anyone who cannot or chooses not to listen creatively and intensely whose consciousness, in other words, does not participate actively! cannot make sense of nonteleological music.”(Kramer, 1988, p. 378)

⁴⁴ “Nonteleological music, far from the distant abstraction it is sometimes accused of being, is utterly concrete. That is, it is about nothing other than itself; it is nothing other than itself. It does not refer to extramusical ideas; it does not communicate any ideas at all.”(Kramer, 1988, p. 384)

⁴⁵ Tradução livre: “If a nonteleological piece is to be appreciated and enjoyed, the listener must become a creative participant in making the music. He or she must chunk it, according to individual criteria since the music usually lacks unequivocal cues!. He or she must create its hierarchies. He or she must provide contrast, by focusing attention on different aspects. The listener can thus become more important to the music than the composer. In this way he or she becomes a part of the music, and thus the distinction between the self and the other, the listener and the music, is minimized.”(Kramer, 1988, p. 385)

“sonicamente e conceptualmente estática”, o que também não se aplica. Ainda assim, as considerações aqui apresentadas no que à música vertical, à temporalidade e intemporalidade dizem respeito, foram decisivas na construção da obra que apresento, ainda que nela exista tudo aquilo que não deveria existir, se o que quisesse fazer fosse encaixar a minha música nesta caixa que Kramer constrói.

5. Ser-se nuvem: memória descritiva

Ser-se nuvem, para além de ser um livro de fotografia que se faz acompanhar de um CD, é o nome que dei à relação entre esse livro de fotografia e esse CD. Mais do que apenas um CD que acompanha o livro, sendo que considero sempre muito ingrata a posição do CD relativamente à do livro, neste contexto o primeiro parece sempre subordinado ao segundo, é o objeto artístico que resolvi desenvolver para este projeto de pesquisa artística em composição.

Escrevi na Proposta de Projeto referente a este Mestrado: comecei a fotografar em 2019 e embora ainda o faça como hobby, sinto que há, assumindo os versos de Ricardo Reis como máxima – Sê todo em cada coisa. Põe quanto és/No mínimo que fazes.⁴⁶ – e porque a música me acompanha desde os meus 10 anos, qualquer coisa a explorar na minha relação entre estes dois meios – a música e a fotografia – e, conseqüentemente, na relação entre eles, ou, mais concretamente, na minha visão artística sobre a sua relação.

A ideia de relacionar estes dois meios, que eu considero serem completamente antagónicos, surgiu depois de ter tentado, por inúmeras vezes, fazer algo que contemplasse a relação entre a música e a imagem em movimento⁴⁷. Sempre me pareceu incompleta, na minha prática, esta relação. Por quanto do que sou no mínimo que faço seria somente descobrir, em primeiro lugar, o que sou. E parte do que sou é o que me dá prazer fazer:

1. Porque gosto de música de carácter introspetivo, habitualmente lenta, que, como diria Eno, induza calma e seja um espaço para pensar, onde me é possível flutuar, nadar e perder-me;
2. Porque gosto de fotografar e isso me induz calma, e é, para mim, um espaço para pensar;
3. Porque as nuvens, mais que água condensada, podem ser um coelho, um cavalo, uma lebre ou um gato ou uma outra coisa qualquer e, também por isso, um espaço para pensar;

⁴⁶ Odes de Ricardo Reis. Fernando Pessoa. (Notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática, 1946 (imp.1994): 148.

⁴⁷ Esta relação (imagem em movimento – música) é amplamente conhecida principalmente através do cinema, mas também dos tão disseminados *videoclips*, de instalações sonoras ou de arte multimédia.

Será assim tão impossível pensar que, pelas razões acima descritas, este tenha sido o projeto que construí e que apresento?

Eu penso que não.

Ser-se nuvem sou eu no mínimo que faço. É a minha visão artística sobre a relação entre a música e a fotografia e a minha visão artística sobre a minha relação com a música e a fotografia.

Não obstante, não deixo de realçar que, embora as coloque ombro a ombro e considere que, no objeto artístico em si, nem a fotografia nem a música estão numa posição hierárquica, a minha formação é em música, mais precisamente em composição.

5.1. A nuvem

Creio que a nuvem surgiu neste projeto da mesma maneira que mudam de forma: muito lentamente. O início do projeto, inclusive a proposta que foi entregue, já contemplava a nuvem como objeto de apreciação, mas foi preciso cerca de um ano para perceber que era esse o objeto a ser trabalhado, conseguindo finalmente responder à pergunta: que objeto fotografar? A verdade é que foi fazendo uma retrospectiva da fotografia que fazia, dando conta de que as imagens contemplavam quase sempre o céu, quase sempre a natureza e, maioritariamente, uma perspetiva ascendente, que consegui responder a essa pergunta.

É a nuvem.⁴⁸

Existem, claro, inúmeros exemplos da nuvem representadas em arte. Podemos pensar no teto da Capela Sistina ou nos estudos sobre as nuvens de John Constable ou no surrealista Magritte. Podemos ainda pensar em Debussy ou Ligeti, com as peças *Nuages* e *Clocks and Clouds*, respetivamente; ou ainda em Stieglitz, com *Equivalent*, uma série de cerca de pelo menos 200 fotografias de nuvens, ou Weston, também com diversas fotografias de nuvens.

⁴⁸ Confesso que não houve muito trabalho teórico em torno da nuvem enquanto objeto de apreciação estética nem me debruçarei muito acerca do tema, mas creio que, na verdade, não era esse o escopo do trabalho em apreciação.

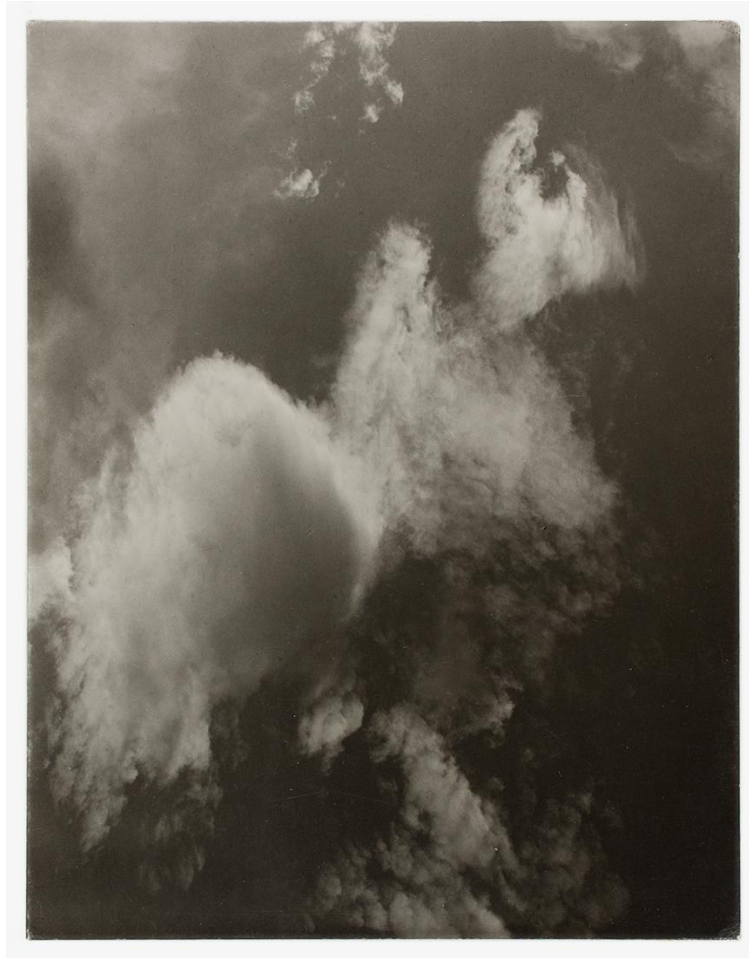


Figura 1 Stieglitz, A. (1925) Equivalent [Fotografia]. ARTIC.
https://archive.artic.edu/stieglitz/portfolio_page/equivalent-1925-2/

Infelizmente, em nenhum deles encontrei resposta para o que estava a questionar: de que forma colocar em relação a música e a imagem parada. No entanto, a abstração que estas imagens evocam, bem como a frequente ausência de escala e ponto de referência, foram características determinantes nas imagens que exponho.

A nuvem como algo pairante, que muito lentamente se move⁴⁹, que existe no espaço, que não tem forma ou tem todas as formas possíveis. Talvez semelhante à música vertical: o movimento pode ser processual ou pode não se mover, pode ser uma só coisa ou o resultado do seu processo, pode ou não ter forma.

A nuvem foi o possível objeto escolhido para tentar responder a esta impossível questão. Fotografar o objeto imparável e musicar o tempo eterno.

⁴⁹ Curioso pensar que é em retrospectiva que conseguimos perceber o movimento lento da nuvem.

5.2. Um livro

Susan Sontag diz-nos:

Durante muitas décadas, o livro foi o modo mais utilizado para organizar (e normalmente miniaturizar) fotografias, garantindo-lhes assim a longevidade, se não a imortalidade – as fotografias são objetos que facilmente se rasgam ou extraviam – e um público mais vasto. A fotografia num livro é, obviamente, a imagem de uma imagem. Mas como é, antes de mais, um objeto impresso e plano, uma fotografia perde muito menos as suas qualidades essenciais quando reproduzida em livro do que uma pintura. Ainda assim, o livro não é um meio completamente satisfatório para fazer circular pela generalidade do público um conjunto de fotografias. A sequência em que as fotografias devem ser olhadas é proposta pela ordem das páginas, mas nada obriga os leitores a seguirem a ordem recomendada ou indica a quantidade de tempo que devem dedicar a cada fotografia.(Sontag, 2012, p. 13)

Esta foi a razão pela qual escolhi apresentar as imagens que fiz em formato livro. Precisamente porque o livro não “obriga os leitores a seguirem a ordem recomendada”⁵⁰. Essa ordem foi pensada, da nuvem concreta para a nuvem mais abstrata, mas os leitores decidem a sua própria, se a sugerida não os satisfizer. O mesmo acontece com o CD: sugerir um contexto de audição e, no fundo, a fruição do objeto artístico, não limita a experiência. Limitar a experiência seria não ter gravado um CD e não ter editado um livro e, em vez disso, apresentar a peça ao vivo⁵¹, com uma projeção das imagens numa determinada sequência, controlando as variáveis que me são possíveis controlar e impondo ao ouvinte uma maneira certa de escutar e ver⁵². É claro que quer a música quer o livro têm uma sequenciação pensada: é claro que, na minha conceção da obra, o quinto andamento não poderia ser o último, tal como a última imagem não poderia ser a primeira, mas os meios onde os apresento não condicionam totalmente a experiência do ouvinte. Não é esse o meu desejo. Acredito, como referido

⁵⁰ É importante referir que, embora seja possível transgredir a ordem sugerida de leitura, quem o faz tem consciência que o está a fazer.

⁵¹ Não obstante, a peça foi escrita de forma a poder ser interpretada ao vivo. O que se ouve no CD é, na sua grande maioria, o que se ouviria no concerto.

⁵² Porque a avaliação é feita por um júri e porque não obtive qualquer financiamento que pudesse ajudar na impressão de *Ser-se nuvem*, infelizmente, vai ser este o molde da sua apresentação. Idealmente, teria impresso mais que um livro e, assim, seria possível a experiência que proponho, devido ao seu formato.

num capítulo anterior, que a música, é um elemento preponderante na experiência da escuta, mas não é o único elemento. Em *Ser-se nuvem*, a música e a fotografia conduzem a uma certa forma de estar, induzem um contexto, um ambiente, que é, no fundo, aquele proposto por mim. Nada me diz, no entanto, que quem adquirir o livro irá experienciar o que proponho, muito menos sequer que ouça a música e contemple o livro em simultâneo.

Creio, portanto, que não fará muito sentido, neste contexto, a premissa de que o objeto artístico que construí como projeto final deste mestrado – *Ser-se nuvem* – é um objeto uno e inseparável. Ao fim ao cabo escrevi música e fotografei nuvens, gravei um CD e editei um livro de fotografia. Ainda que, do ponto de vista conceptual, o objeto seja, realmente, um só, far-me-á mais sentido escrever primeiro sobre a música, depois sobre a fotografia e, no fim, sobre a sua relação.

5.3. Production, Suspension, Destruction

Após ter, por fim, escolhido sobre que objeto trabalhar, quer musicalmente quer imagetivamente – a nuvem, pelas razões acima descritas – parti para a conceptualização e escrita da música. *Production, Suspension, Destruction*⁵³ é o nome da peça que me atrevi a escrever.

É importante referir que esta peça tenta englobar, de forma consciente, algumas das minhas preocupações e interesses⁵⁴ no que à composição diz respeito. Em primeiro lugar surge a integração da eletrónica ao vivo na instrumentação.

Tratando-se de uma peça para piano acústico e, obviamente, eletrónica ao vivo, a integração ou, pelo menos, o conceito que está por trás da construção da eletrónica, teve origem na leitura de um artigo chamado *The Aesthetics of Failure: “Post-Digital” Tendencies in Contemporary Computer Music* de Kim Cascone(2000) Foi através deste artigo que contactei pela primeira vez com o conceito de *Glitch*, que, sucintamente, trata de utilizar erros, em primeiro lugar acidentais, na programação de software ou hardware para criar música:

⁵³ Do título completo do ensaio “*On the Modifications of Clouds, and on the Principles of their Production, Suspension, and Destruction; [...]*”(Howard, 1832, p. 1)

⁵⁴ Estes interesses não foram nem vão ser explorados intensivamente nesta dissertação, com exceção da programação da eletrónica ao vivo e do material harmónico.

But more specifically, it is from the "failure" of digital technology that this new work has emerged: glitches, bugs, application errors, system crashes, clipping, aliasing, distortion, quantization noise, and even the noise floor of computer sound cards are the raw materials composers seek to incorporate into their music. (Cascone, 2000, p. 13)

No entanto, foi com o encontro com a peça *Still Lives*⁵⁵ de Nicholas Collins, para trompete e leitor de CD *hacked*, e com o tipo de *glitch* específico ao *hacking* de leitor de CD⁵⁶- “pausa’, por contraste, isolou pequenos fragmentos de material do CD em agradáveis *loops*” – que criei um *patch* de Max que tentasse simular este tipo de *glitch*, tendo este sido utilizado em *Production, Suspension, Destruction*.

Uma outra preocupação que tenho vindo a abordar em peças mais antigas é a de que, num agrupamento instrumental, não existem vários instrumentos, mas sim um que funciona como uma só unidade, com as suas variadíssimas idiossincrasias. Realço a peça para flauta, violino, percussão, eletrónica e vídeo, *mas toda a paisagem é demasiado barroca*, onde, através da utilização de uma escrita proporcional, que tenho vindo a adotar, inclusivamente em *Production, Suspension, Destruction*, e, por isso, da obrigatoriedade dos instrumentistas tocarem pelo *full score*, a relação entre os músicos, por ser necessária absoluta atenção ao que cada elemento do grupo, é mais estreita, sendo esta a única forma de progredirem na peça. Realço ainda a mais recente *All are one*⁵⁷ – para três instrumentos, piano, cravo e voz, e apenas uma intérprete, onde a

⁵⁵ *Still Lives*, on Nicolas Collins, Sound Without Picture. Periplum CD, 1999

⁵⁶ “I was curious as to what was going on inside a player when the CD was paused, or moving from one track to another. I reasoned that the laser did not lift up from the surface like a turntable’s tone arm, but that some internal circuit simply silenced the audio output during certain “unmusical” operations. I finagled a service manual out of a Sony’s US service division, and found (buried in the impossibly complex schematic) a signal pointedly labeled “mute”. I tracked the flow of the signal upstream to its point of origin, a pin on a large chip devoted to controlling the overall behavior of the player. With a soldering iron and a needle I disconnected the pin from the trace on the circuit board, which released a flood of hitherto unheard sounds: starting and stopping the disc was accompanied by a brief, loud squawk; pressing “next track” (>>|), especially in “shuffle” mode, evoked a needle being dragged violently across an LP, or John Zorn’s furious stylistic jump-cutting, “pause”, by contrast, isolated short fragments of material from the CD in lilting loops. Unlike the familiar metronomic repetition of skipping vinyl, the paused CD “swings”, interrupting its default quarter-note patten with occasional eighth-note accents that impart a distinctly “musical” feel to the resulting rhythm. By occasionally pressing the “search” (>>) button, or un-pausing the CD for a moment before turning to pause, I could make the player slowly progress through the disc, drawing out the sound material in a step-wise sequence of off-kilter loops.”

⁵⁷ ou “Deixa-me só, entre estas escuras paredes, quero, neste grande silêncio, escutar o meu primeiro grito, se os ecos podem durar tanto [...]”

unidade, espero, é conseguida não pela tentativa de aproximação de timbres, mas pelo facto de haver apenas uma pessoa na sua execução.

Em *Production, Suspension, Destruction*, embora a parte de piano e a parte da eletrónica tenham sido pensadas para serem executadas por pessoas diferentes, a última foi pensada de forma que a fonte sonora, mais que surgir dentro do piano, pudesse ser filtrada pela sua caixa de ressonância e, por isso, pudesse ser criada a ilusão de que era o próprio piano a fonte do som eletrónico, sugerindo assim uma quase perfeita união entre os dois meios. Uma solução simples que encontrei foi a de colocar dois alto-falantes de contacto sobre a caixa de ressonância do piano e utilizar quer o sinal direto do Max quer o sinal filtrado pelo piano para enriquecer a mistura, não perdendo este conceito de unidade que tenho vindo a procurar.

Outro interesse que tenho vindo a desenvolver e que também pus em prática na peça sobre a qual disserto foi a utilização da harmonia barroca como material harmónico da música que escrevo. O meu interesse por harmonia menos cromática, mais diatónica, tem vindo a crescer, viu-se refletida na música de ambiente de Eno e na *Music for 18 Musicians* do Steve Reich, ou até em Sufjan Stevens⁵⁸, mas a utilização assumida de harmonia barroca, mais precisamente harmonia de Bach, só se deu com a peça anterior (*All are one*) e com esta.

Não nego ainda a contaminação de outros interesses nesta música que escrevi, mas estes são aqueles que foram pensados e inseridos na obra de forma consciente, para além do mais óbvio, a nuvem.

O primeiro tratado meteorológico aceite pela comunidade científica que, pela primeira vez, categorizava as nuvens tendo em conta, principalmente, a "estrutura" ou "forma de agregação" - "modificações" - foi o *Essay on the Modification of Clouds* de Luke Howard, publicado, na sua terceira edição, em 1832.

Para além de ter sido o primeiro tratado meteorológico aceite pela comunidade científica foi também o meu primeiro contacto com a categorização das nuvens por tipos. Até então, dizer que eram um coelho ou um cavalo era suficiente, mas, claro, não muito preciso. Bem sei que basta fazer uma pequena pesquisa num qualquer motor de busca para perceber que, atualmente, existem, pelo menos mais três tipos de nuvem que Howard não teve em conta⁵⁹, talvez pela imprecisão do olhar ou dos instrumentos

⁵⁸ Destaco o álbum que faz este ano, 2025, 10 anos desde o seu lançamento – *Carrie&Lowell*

⁵⁹ <https://www.noaa.gov/jetstream/clouds/ten-basic-clouds> - Website oficial do governo dos EUA

meteorológicos. No entanto, apesar da vertente científica do ensaio, o autor revela uma outra dimensão, a poética, quando nos diz, por exemplo, fazendo um claro paralelismo entre transformação e metamorfose das nuvens com a mente e corpo humanos, que:

They are subject to certain distinct modifications, produced by the general causes which effect all the variations of the Atmosphere: they are commonly as good visible indications of the operation of these causes as is the countenance of the state of a person's mind or body.
(Howard, 1832, p. 1)⁶⁰

Assim, o autor demonstra uma sensibilidade que é, a meu ver, necessária para a criação artística e, por isso, foi com este ensaio que resolvi desenvolver o trabalho de pesquisa para a escrita musical. Não é por acaso também que o autor decide, nesta terceira edição, fazer referência ao *Poem on the Clouds*, escrito por Goethe, apreciador também da meteorologia, das nuvens e do próprio Luke Howard, como também não é por acaso que Goethe faz referência a Howard em *O Jogo das Nuvens*.

Barrento diz-nos acerca disto que:

A sua teoria baseia-se em duas ideias importantes, que também Goethe faz suas (as nuvens e as suas formas, sendo instáveis, são classificáveis; e a observação das nuvens, das suas mudanças e transições, é uma boa base para a previsão meteorológica), e ultrapassa, apesar do pragmatismo, o mero âmbito taxonómico, na medida em que Howard acreditava – e Goethe ainda mais do que ele – que ‘também o céu faz parte da paisagem’ humana. Para Goethe o céu não é o limite, será sempre a continuação do ‘rodapé’ das construções humanas e uma das faces visíveis do ‘mais além’ que a arte tem de conter.(Goethe, 2003, pp. 15–16)

Datado de 1802-1803, sendo que a terceira edição a que tive acesso foi publicada em 1832, em conjunto com algumas gravuras das ditas modificações e a clara relação com Goethe, este ensaio procura definir as nuvens a partir de três modificações simples, a saber, *Cirrus*, *Cumulus*, *Stratus*; duas modificações intermédias *Cirro-Cumulus* e *Cirro-stratus*; e duas modificações compostas: *Cumulo-Stratus* e *Cumulo-Cirro-Stratus* (ou *Nimbus*). Como devem ter tido oportunidade de perceber, os cinco

⁶⁰ Optei por não fazer a tradução livre dos excertos de Howard (1832) devido ao inglês do séc. XIX, que considerei mais difícil de traduzir.

andamentos da minha peça correspondem, no que à nomenclatura diz respeito, às três modificações simples e às duas intermédias.

Howard define-as sucintamente como:

1. *Cirrus*: "Parallel, flexuous, or diverging fibres, extensible by increase in any or in all directions."
2. *Cumulus*: "Convex or conical heaps, increasing upward from a horizontal base."
3. *Stratus*: "A widely extended, continuous, horizontal sheet, increasing from below upward"
4. *Cirro-Cumulus*: "Small, well defined masses, in close horizontal arrangement or contact."
5. *Cirro-Stratus*: "Horizontal or slightly inclined masses attenuated towards a part or the whole of their circumference, bent downward, or undulated; separate, or in groups consisting of small clouds having these characters."

Da definição mais longa de cada modificação, extraí algumas características que procurei traduzir, se é possível tal tradução, em cada andamento. Ainda que seja possível, a meu ver, relacionar algumas delas de forma direta com algumas passagens musicais e até andamentos inteiros, esta relação não deve ser interpretada de forma estrita, mas sim de forma holística.

Harmonicamente, como já fiz referência, esta peça lida com harmonia de origem barroca, mais concretamente a de um coral de Bach *Ach Gott, erhö'r mein Seufzen!*, em português, *Ó Deus, ouve os meus suspiros!*, e procura ser a desconstrução mais ou menos gradual da harmonia do coral, ideia que tentei pôr em prática num outro projeto. A divisão do coral fez-se, numa fase inicial, de acordo com as suas frases, marcadas pelas suspensões e, por isso, a cada andamento da peça atribuí a harmonia de uma

frase do coral. Ao primeiro andamento correspondia a primeira frase, ao segundo a segunda, etc.

2. Ach Gott, erhör' mein Seufzen! (B. A. 39. Nº 2) Praxis pietätis, Frankfurt 1662

Ach Gott, er - hör' mein Seufzen und Weh - kla - gen, lass
mich in mei - ner Noth nicht gar ver - za - gen, du weisst mein'n Schmerz, er -
kennst mein Herz, hast du mir's auf - er - legt, so hilf mir's tra - gen! (s Str.)

Jac. Peter Schechs. 1648

Figura 2 Coral de Bach "Ach Gott, erhör' mein Seufzen!" utilizado para a harmonia de "Production, Suspension, Destruction"

Em ambos os casos, nesta análise, optei por expor, para cada andamento sequencialmente, as passagens que selecionei, relacionando-as com a música, seguido de uma análise harmónica, formal ou compositiva e de uma explicação do *patch* de Max, se for o caso.

5.3.1. Cirrus

Da primeira modificação, *Cirrus*, selecionei as seguintes passagens:

Clouds in this Modification appear to have the least density, the greatest elevation, and the greatest variety of extent and direction. They are the earliest appearance after serene weather. They are first

indicated by a few threads pencilled, as it were, on the sky. These increase in length, and new ones are in the mean time added to them. Often the first-formed threads serve as stems to support numerous branches, which in their turn give rise to others.

[...]

Their duration is uncertain, varying from a few minutes after the first appearance to an extent of many hours.[...]

This Modification, although in appearance almost motionless, is intimately connected with the variable motions of the atmosphere.(Howard, 1832, p. 5)

Este é o andamento, a par do último, em que a harmonia do coral melhor se percebe ou, pelo menos, aquele que menos alterações sofreu.

A sequência harmónica corresponde à primeira frase do coral, mais concretamente às duas vozes mais agudas, alto e soprano. Foi construída em jeito de tintinabuli⁶¹, projetando a voz do alto e as respetivas notas para os tempos seguintes e respetivas subdivisões.

2. Ach Gott, erhör' mein Seufzen! (B. A. 39. N.º 2) Praxis pietatis, Frankl



Ach Gott, er - hör' mein Seufzen und Weh - kla - gen,

Figura 3 Primeira frase do coral do qual foi extraída a harmonia para o 1º andamento – Cirrus.

⁶¹ “In tintinnabulation, every single note of a melody voice formed by scales (which Hillier calls the M-voice) ideally gets assigned a note of a triad at a certain distance to this M-voice. In the so-called first position above (+1) or below (-1) the M-voice, this produces diatonic dissonances of minor and major seconds and also thirds and fourths; in second position (+2, -2) we get fourths, fifths, and sixths (Examples 4.1a and 4.1b). By this method, a second voice develops consisting exclusively of triad notes which sounds throughout the whole composition like the peal of bells. From this we get the terms tintinnabuli-voice (T-voice), and tintinnabuli triad (T-triad), which itself consists of three tintinnabuli-notes (T-notes).”(Shenton, 2012, pp. 55–56)



Figura 4 Harmonia gerada, em jeito de tintinabuli, e utilizada no 1º andamento - Cirrus

Howard diz-nos que esta é a modificação menos densa, a que se forma em maior altitude e aquela que tem maior variedade de extensão e direção. Tendo em conta estas três características que eu considero serem as principais, assumi que todo este andamento seria executado com recurso a 3 e-bows, um para cada nota em simultâneo. Foi com eles que consegui o som menos denso possível. Tentei, inclusive, nos testes que fiz relativamente ao piano em que iríamos gravar, tocar com cerdas de arco, extraíndo um som mais granular e, a meu ver, mais interessante, mas muito menos consistente e, a nível prático, muito mais difícil de executar⁶². Relaciono também o som imutável dos e-bows com a aparente imobilidade descrita por Howard desta modificação: “*This Modification, although in appearance almost motionless [...]*”(Howard, 1832, p. 5) – por vezes interrompida pelo ruído natural da colocação errática dos e-bows nas cordas do piano.

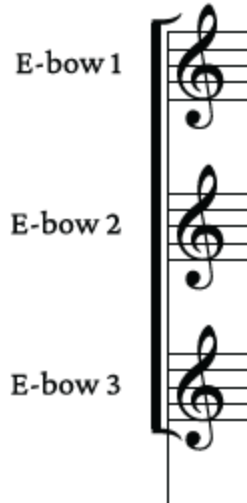


Figura 5 Representação gráfica (na partitura) dos 3 e-bows utilizados no 1º andamento - Cirrus

Relativamente à altitude de formação, o meu desejo era que todo o andamento pudesse ter sido tocado na região mais aguda do instrumento, mas, devido à potência

⁶² <https://www.youtube.com/watch?v=sF1cNAHqRrl> – Vídeo que demonstra a utilização de cerdas de arco nas cordas do piano.

limitada dos e-bows, as cordas mais agudas, por serem mais curtas, não vibravam. Ainda assim, creio que o caráter distante que este andamento tem, em parte devido à captação e mistura do som do piano, cria a ilusão de uma certa altitude, principalmente aquando do início do segundo andamento, que, por contraste, nos parece muito mais próximo.

Da extensão da nuvem surgiu, naturalmente, a extensão da nota. Se cada nota for um “fio de nuvem”, então da sua extensão surgem outras notas e outras harmonias que não existiriam sem este esticar: “These increase in length, and new ones are in the mean time added to them. Often the first-formed threads serve as stems to support numerous branches, which in their turn give rise to others.”

Considero que este é o andamento que mais se aproxima, pelo menos diretamente, da respetiva descrição da modificação da nuvem. Ainda assim, não creio que, sem esta explicação, se pudesse fazer a relação direta de uma coisa e de outra, mantendo, a meu ver, uma coerência interna deste andamento para os seguintes.

The image displays two systems of musical notation. The first system includes staves for 'E-bow 1', 'E-bow 2', 'E-bow 3', and 'Electronics'. The second system includes staves for 'E-bow 1', 'E-bow 2', 'E-bow 3', and 'Elect.'. The notation consists of horizontal lines with various symbols indicating musical events, such as dots and horizontal bars, across the staves.

Figura 6 Primeira página do 1º andamento - Cirrus

Sobre a eletrónica utilizada neste andamento referi já que construí um *patch* que simula o *glitch* de um leitor de CD *hacked*. Desse *patch* faz somente parte um módulo de gravação, que grava para o disco do computador pequenos *samples* de acordo com as indicações dadas; um módulo que lê e reproduz as *samples* gravadas, aleatorizando a velocidade e direção da reprodução de cada *sample* lido; um controlador operado manualmente que dita a frequência temporal da reprodução de cada *sample* e, por fim, um *output* que permite ouvir o respetivo resultado



Figura 7 Módulo de gravação do patch de Max

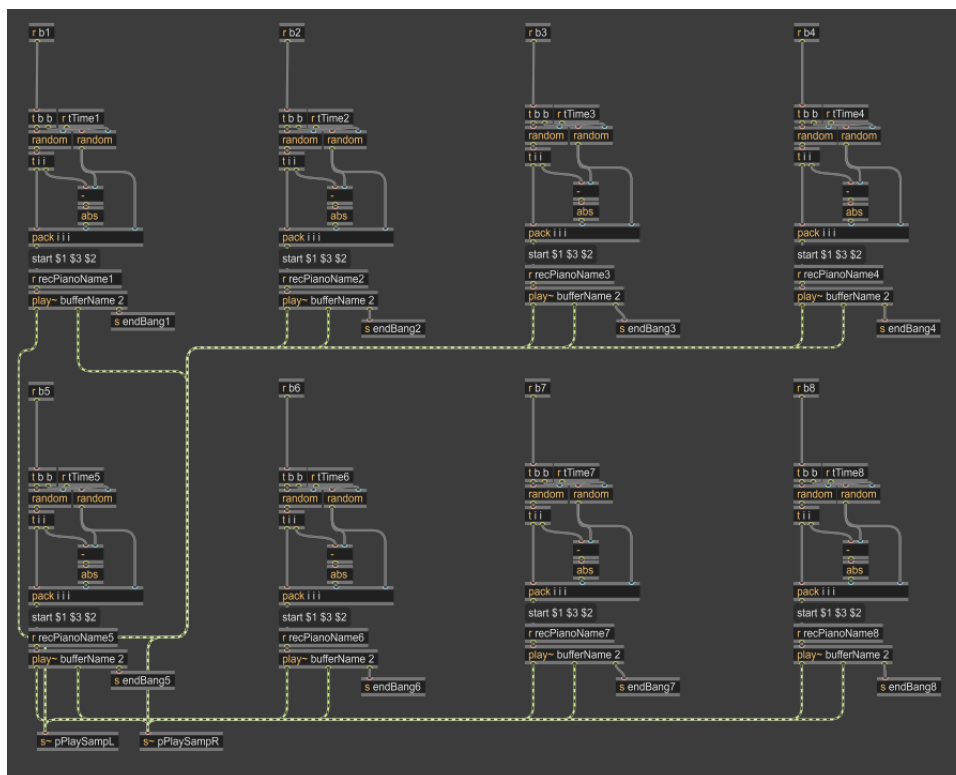


Figura 8 Módulo do patch de Max que lê e reproduz as samples gravadas

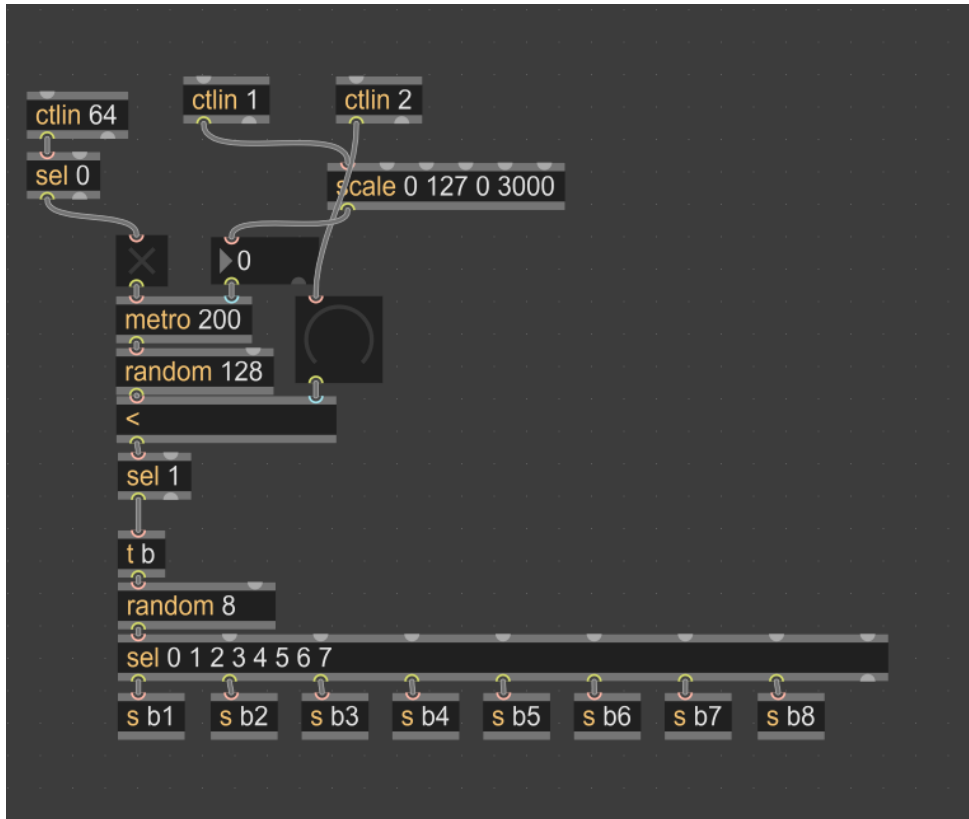


Figura 9 Módulo do patch de Max que permite controlar a frequência temporal da reprodução de cada sample

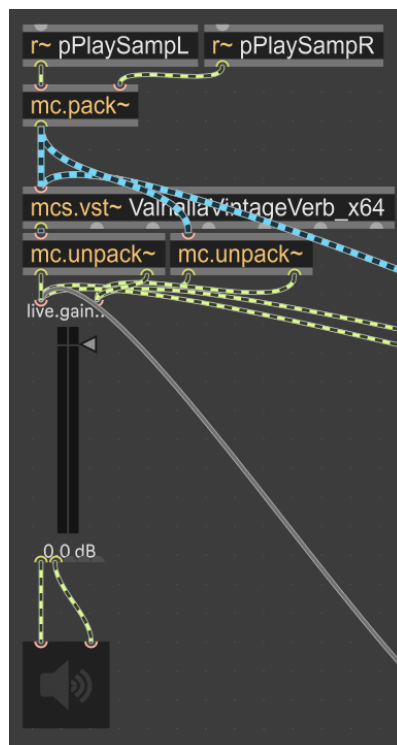


Figura 10 Output do patch de Max

A relação com a descrição de Howard prende-se, a meu ver, com a ideia de que este tipo de nuvens, embora pareça imóvel, está relacionada com os movimentos variáveis da atmosfera. É a imobilidade do som dos e-bows e o movimento que é criado pelo resultado sonoro do *patch*.

5.3.2. Cumulus

Da segunda, *Cumulus*:

Clouds in the Modification are commonly of the most dense structure: they are formed in the lower atmosphere, and move along with the Current which is next the earth.

A small irregular spot first appears, and is, as it were, the nucleus on which they increase. The lower surface continues irregularly plane, while the upper rises into conical or hemispherical heaps; which may afterwards continue long nearly of the same bulk, or rapidly grow to the size of mountains.

[...]

But in changeable weather they partake of the vicissitudes of the atmosphere: sometimes evaporating almost as soon as formed; at others suddenly forming, and as quickly passing to the compound modifications.(Howard, 1832, pp. 6–7)

Foi neste andamento que me comecei a desviar, não só da harmonia da frase do coral em questão como também da relação entre a descrição da nuvem e a sua possível tradução na música. Mais uma vez, a base harmónica é a da segunda frase do coral, mas existe um afastamento claro da harmonia da matéria base para, assim, ir podendo fazer a desconstrução gradual do coral, como afirmado anteriormente.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is on the left, with the lyrics "lass mich in mei-ner Noth nicht gar ver-za-gen". The piano accompaniment is on the right, with two staves (treble and bass clef). The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as "2º andamento".

Figura 11 Segunda frase do coral da qual foi gerada a harmonia para o 2º andamento

Para a desconstrução harmónica, resolvi colocar em prática uma técnica simples de geração de harmonia: espelhar os intervalos dos respetivos acordes. Tendo a nota superior de cada acorde como nota *pivot*, construí uma harmonia superior cuja sequência intervalar fosse inversa à do acorde original. Por exemplo, o primeiro acorde de Fá M (Fá, Lá, Dó [3ªM – 3ªm]), originará um acorde de Dó m (Dó, Mi \flat , Sol [3ªm – 3ªM]); e o acorde de Ré m no primeiro compasso (Ré, Fá, Lá, Fá [3ªm – 3ªM – 6ªm]) originará o acorde de Ré \flat (Fá, Ré \flat , Fá, Lá \flat [6ªm – 3ªM – 3ªm]). Após aplicar este método a todos os acordes, inclusive os que se originavam a partir de notas de passagem, retardos e antecipações, cheguei à seguinte sequência (nas linhas inferiores a harmonia do coral, nas linhas superiores a harmonia gerada):

The image shows a musical score for Figure 12. It consists of three staves. The top staff is labeled "1" and contains a sequence of notes with a dashed line above it, representing the generated harmony. The middle staff is labeled "2" and contains a sequence of chords, representing the original harmony. The bottom staff is labeled "3" and contains a sequence of notes, representing the original harmony. The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as "2º andamento".

Figura 12 (cima) Harmonia gerada para o 2º andamento /(baixo) Harmonia do coral

Esta harmonia foi utilizada de forma mais ou menos livre seguindo a sequência apresentada. Fui escolhendo as notas de acordo com as relações intervalares procuradas e tendo em conta aquilo que gostava ou não. A relação com o texto de Howard é agora um pouco mais distante, no entanto, a seguinte característica – “A small irregular spot first appears, and is, as it were, the nucleus on which they increase” – foi

a que gerou as primeiras articulações deste andamento e o que motivou as seguintes articulações semelhantes:

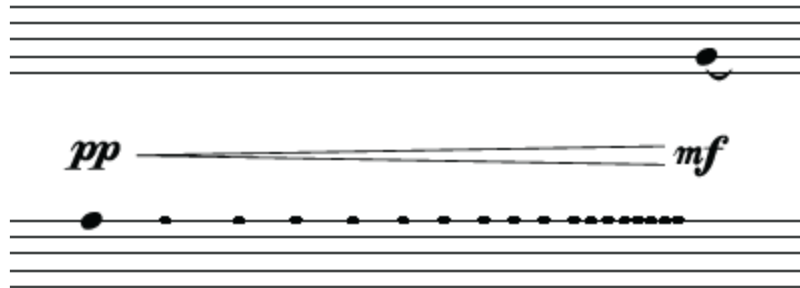


Figura 13 Primeira figura rítmica da peça (2º andamento), simboliza o núcleo gerador da nuvem

Pode constatar-se que o salto de amplitude de registo entre o primeiro andamento, e este é bastante grande. Ao passo que no primeiro andamento o intervalo maior é a 6ª e move-se tudo maioritariamente por grau conjunto, este andamento faz uso de intervalos de muito maior amplitude, tentando relacionar-se com a seguinte passagem do texto: “The lower surface continues irregularly plane, while the upper rises into conical or hemispherical heaps”, sendo a “superfície inferior” as articulações em acelerando ou ritardando e os saltos que as precedem ou sucedem os “amontoados cónicos ou hemisféricos”

A eletrónica funciona aqui da mesma maneira que funciona no primeiro andamento, no entanto os *samples* gravados são de maior duração e, pelo facto deste andamento ter muito mais movimento interno, conseguimos identificar, temporalmente o sample ouvido no piano reproduzido na eletrónica, sugerindo, espero, a ideia do tempo eterno, onde não há distinção entre passado, presente e futuro.

5.3.3. Stratus

Da terceira, *Stratus*:

This Modification has a mean degree of density.

It is the lowest of Clouds, since its inferior surface commonly rests on the earth or water.

Contrary to the last, which may be considered as belonging to the day, this is properly the cloud of night; [...]

On the return of the sun the level surface of this Cloud begins to put on the appearance of Cumulus, the whole at the same time separating from the ground. The continuity is next destroyed, and the Cloud ascends and evaporates, or passes off with the morning breeze. (Howard, 1832, pp. 7–8)

Esta foi a modificação mais difícil de escrever. Ao fazer alguns testes da integração da eletrónica no piano, carreguei o VST “GRM Evolution”⁶³ e percebi que, devido à latência do VST, sendo esta bastante elevada por causa do processamento espectral, o som obtido funcionava quase como uma cauda do som do piano, fundindo-se perfeitamente com o mesmo. Era como se, ao atacar uma nota no piano, ouvíssemos uma resposta das cordas a serem tocadas com as cerdas de arco, técnica que queria, numa primeira instância utilizar. Assim, com a vontade de utilizar esta ferramenta que pouco ou nada preciso de controlar, atendendo à disponibilidade de processar som ao vivo, escrevi um andamento que pudesse integrar o VST e dar ainda mais liberdade de interpretação à pianista.

Elaborei uma sequência de quarenta e quatro notas tendo por base a harmonia construída para o segundo andamento. Indico algumas repetições respetivas à nota em concreto calculadas de acordo com o número de vezes que já tinham aparecido na sequência. O número de vezes que nota repetia ia aumentando, atingindo o número indicado na partitura— ao todo 9 vezes, número máximo de repetições. A interpretação, embora mais ou menos livre, era guiada por duas indicações no fim da partitura: “Imagina várias nuvens no céu que, gradualmente, se transformam numa. Lembra-te que o vento nem sempre sopra com a mesma velocidade.”; e “Adiciona uma repetição de nota a cada repetição de compasso. O andamento termina quando todas as notas tiverem repetido como indicado.”. Desta forma, pedia à intérprete que, ao repetir as notas, nem todas fossem tocadas com a mesma intensidade e velocidade. O *patch* de Max, que compreende apenas o VST abordado acima, reagia ao som não só tendo em conta as notas tocadas, mas também a sua intensidade, revelando ou ocultando particularidades do som de acordo com a intensidade captada.

⁶³ <https://inagrm.com/en/store/product/5/evolution>

3. Stratus

Imagine several clouds in sky that gradually become one. Remember that the wind does not always blow with the same velocity.

Add one note repetition with each bar repetition. The movement ends when all the notes are repeated as indicated

Figura 14 Terceiro andamento da peça

Relativamente às passagens de texto selecionadas, creio que não consigo encontrar uma relação direta entre a música e a descrição extensa desta modificação, com exceção, talvez, desta ser uma nuvem da noite. Não obstante, a descrição sucinta também influenciou, claro, a escrita deste andamento, principalmente no que diz respeito à extensão horizontal e contínua. Embora aquilo que está escrito seja algo que fragmentado, principalmente devido à amplitude intervalar, a eletrónica preenche os espaços deixados entre as notas, uniformizando todo o andamento.

5.3.4. Cirro-Cumulus

Da quarta, *Cirro-Cumulus*:

The Cirro-cumulus is formed from a Cirrus, or from a number of separate Cirri, by the fibres collapsing as it were, and passing into small roundish masses, in which the texture of the Cirrus is no longer discernible; although they still retain somewhat of the same relative arrangement. This change takes place either throughout the whole mass at once, or progressively from one extremity to the other. In either case the same effect is produced on a number of adjacent Cirri at the same time and in the same order. It appears in some instances to be accelerated by the approach of other Clouds.(Howard, 1832, p. 8)

Foi com a descrição sucinta – “Small, well defined masses, in close horizontal arrangement or contact.” – que, para escrever este andamento, rabisquei algumas formas arredondadas numa folha de papel de linhas, tendo estas sido preenchidas com notas da harmonia gerada para o segundo andamento. A duração de cada massa depende do tamanho de cada forma, e a harmonia e direção de cada linha foi escolhida de acordo com o que me pareceu melhor preencher. Este é o andamento mais pequeno e sugere uma conclusão do anterior devido ao campo harmónico e figuras utilizadas. Cada forma é para ser tocada o mais rápido possível, relacionando com a característica apontada por Howard: de que a mudança desta modificação parece ser acelerada com o aproximar de outras nuvens.

Este andamento não contém eletrónica.

5.3.5. Cirro-Stratus

E, por fim, da quinta, *Cirro-Stratus*:

This Cloud appears to result from the subsidence of the fibres of the Cirrus to a horizontal position, at the same time that they approach towards each other laterally. [...]

The Cirro-stratus precedes wind and rain, the nearer or distant approach of which may sometimes be estimated from its greater or less abundance and permanence. It is almost always to be seen in the intervals of storms. (Howard, 1832, p. 9)

Este andamento pouco ou nada tem a ver com o processo que começou os andamentos anteriores. Na verdade, ele começa com uma auto-citação da minha peça anterior que, por ter tido uma grande importância não só na minha vida como neste projeto, achei que merecia de alguma forma fazer parte desta peça. Assim, é possível que o que escrevi nada tenha a ver, pelo menos de forma direta e consciente, com a descrição da modificação que me propus trabalhar.

Deste andamento faz também parte algumas características dos outros andamentos: a harmonia do primeiro andamento e o regresso dos e-bows, uma citação de uma passagem em particular do segundo andamento e a harmonia mais cromática do terceiro e quarto andamentos. No fundo, considero este andamento um recapitular

de todos os outros, sintetizando-os com algumas das suas principais características. Este andamento também não contém eletrônica.

5.4. Fotografia

A recolha de imagens para este livro começou no mês de outubro de 2024. Na verdade, foi nessa altura que assumi que deveria transportar comigo para todo o lado a minha velhinha Canon 77D⁶⁴, uma câmara digital semi-profissional com um sensor crop APS-C de 24mp, adquirida aquando da frequência da disciplina de Música e Imagem, no 12º ano.⁶⁵

A minha forma de fotografar não compreende uma contemplação exaustiva das coisas nem passo muito tempo a pensar se aquilo é, em si, suficiente para ser fotografado. Não considero que isso tenha posto em causa a qualidade do trabalho e, na verdade, não acho que essa contemplação seja necessária para um trabalho artístico válido e coerente. Ia fotografando o que pensava ser belo e era, e o que pensava ser belo e não o era. Esta é uma das vantagens da fotografia digital.

“Embora, num certo sentido, a câmara não só interprete, mas capte de facto a realidade, as fotografias são tanto uma interpretação do mundo como as pinturas ou desenhos. As ocasiões em que tirar uma fotografia é um gesto relativamente irrefletido, promíscuo ou em que o fotógrafo se anula, não desmentem o didatismo da atividade no seu conjunto. É esta própria passividade, ubiquidade, do registo fotográfico que é a ‘mensagem’ da fotografia, a sua agressividade.”
(Sontag, 2012, p. 15)

Isto quer dizer, a meu ver, que fotografar pode ser uma atividade aparentemente irrefletida e passiva, sem perder a força, ou como diz a autora, a sua agressividade. E da mesma forma que a pintura e o desenhos são interpretações do mundo, também o é a fotografia. O gesto de premir o obturador contém em si toda a sua força, e o mundo é interpretado naquele instante.

⁶⁴ Foi com esta câmara que fiz todas as imagens presentes no livro.

⁶⁵ Como já tive a oportunidade de explicar, a fotografia não é a minha área de formação e todo o conhecimento que adquiri, para além daquele adquirido na frequência da disciplina, foi por vias autodidatas.

Isso fez com que entre o dia 09-10-2024 e o dia 29-04-2025 tivesse captado, no total, cerca de 250 imagens de nuvens, que as continham ou que as sugeriam e que fossem possíveis de ser colocadas no livro. À medida que as ia captando, e porque sequer antes de premir o botão do obturador sei, numa forma geral, como vai ficar aquela imagem depois de editada, ia fazendo um trabalho de curadoria geral, removendo alguns duplicados ou imagens que, para mim, não tinham interesse, editava de uma maneira geral as que restavam e o que sobrava considerava serem fortes candidatos à eternidade. De certa forma, esta atividade é semelhante à forma, que muitos consideram ideal, de compor: escrevemos muitas ideias e material diverso, depois escolhemos qual queremos e guardamos o que não queremos e, a partir daí, brincamos com as formas e com as estruturas. Um exemplo disso são as imagens que se seguem. Em primeiro lugar a imagem original, em segundo as imagens que fiz originárias da primeira.



Figura 15 Imagem da qual foram extraídas outras duas imagens



Figura 16 Primeira imagem extraída de outra imagem

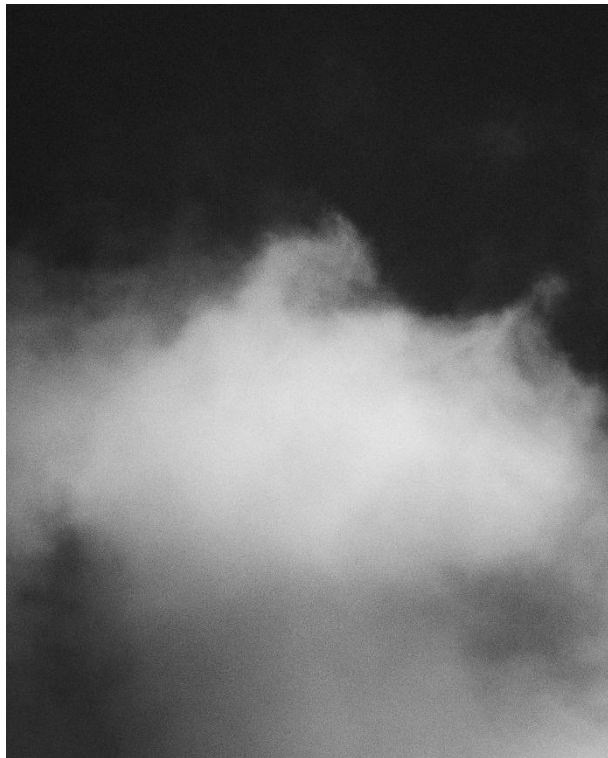


Figura 17 Segunda imagem extraída de outra imagem

A verdade é que a dada altura me cansei de fotografar nuvens. Talvez porque em cada uma delas via todas as outras, partilhavam entre si uma só forma. Como não ver o mesmo naquilo que tem formas infinitas e, por isso, não tem forma?

Sontag diz-nos que:

Na realidade, as fotografias são experiências capturadas, e a câmara, o instrumento ideal da consciência na sua atitude aquisitiva.

Fotografar é apropriarmo-nos da coisa fotografada. Significa envolvermo-nos numa certa relação com o mundo que se assemelha ao conhecimento e, por isso, ao poder.(Sontag, 2012, p. 12)

Esta leitura de Sontag sobre o que é fotografar reflete-se no meu cansaço da nuvem. Sei que a autora escreve maioritariamente sobre fotojornalismo, mas pensar que “fotografar é apropriarmo-nos da coisa fotografada” não é uma ideia errada neste contexto. Foi talvez por isso que me cansei. O que procurava esgotou-se, aparentemente, e este modo de estar com a nuvem deixou de parecer suficiente: “Fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma outra pessoa ou objeto.”(Sontag, 2012, p. 24)

Isto levou-me a desviar o olhar para um talvez simbolismo de nuvem. Procurava imagens que veiculassem algum tipo de movimento, que simbolizassem a indigna posição de estar imóvel numa imagem parada no tempo e dela querer sair: “Ao selecionar e fixar um determinado momento, cada fotografia testemunha a inexorável dissolução do tempo.”(Sontag, 2012, p. 24) Passei a olhar topos das árvores ao vento e marés bravas de sal na esperança de encontrar o que procurava.

O resultado foi o livro que apresento, misturando, sequencialmente, nuvens concretas e simbólicas, numa ordem escolhida pelo instinto e que não sei como explicar.

5.5. Para uma relação

Como afirmado anteriormente, este objeto é reflexo do que fui ao longo deste mestrado. Contempla algumas das minhas preocupações na composição, bem como a minha paixão pela fotografia. Mas creio não ser apenas por manter uma relação com ambas que a obra se sustenta.

1. Ambiente: tal como o que é evocado pela música de ambiente de Eno e pela música em tempo vertical de Reich, as imagens que fiz de nuvens e de outros objetos em relação com a música que escrevi evocam um contexto propício à indagação, à introspeção e, creio e espero, podem

ser tão “ignoráveis como interessantes”. Penso que é possível, em ambos os meios, reconhecer a sua subjetividade’

2. Temporalidade: a imagem de algo simbolicamente em movimento, como é o caso da nuvem e dos restantes objetos que fotografei, contraponta, creio, com a música que, influenciada pelos conceitos de intemporalidade e tempo vertical, não consegue totalmente escapar ao escrutínio do tempo absoluto e da experiência do contexto.
3. Meio/Contexto: o suporte que escolhi para apresentar esta obra, um livro e um CD, é um suporte que, tradicionalmente, propõe um contexto individual, de introspeção e reflexão. Esta proposta dignifica, a meu ver, o que é evocado pela música e imagens que fiz. Dreyfus & Kelly (2011) dizem:

Aparentemente, no tempo de Agostinho todos liam em voz alta. O facto de Santo Ambrósio ter acesso direto ao sentido do texto mostrava que o íntimo não era apenas o locus dos desejos, mas podia ser um repositório de experiências da verdade. O que era novo para Agostinho — algo que não se encontrava na filosofia de Platão nem no amor contagiante de Jesus — era que a verdade salvadora estava acessível no coração de cada um. Os hábitos de leitura de Santo Ambrósio mostravam que o íntimo não era apenas o locus dos desejos, mas um receptáculo da verdade sobre o mundo e sobre Deus.⁶⁶

A verdade é que pouco há para ler, no que a palavras dizem respeito, neste livro de fotografia. Mas se é possível ler não apenas texto, então um livro, independentemente de que tipo for, pode, agora, ser sinónimo de uma experiência individual e introspetiva.

⁶⁶⁶⁶ Tradução livre: “Apparently, in Augustine’s time everyone read aloud. That St. Ambrose had direct access to the meaning of the text showed that the inner was not merely the locus of desires but could be a storehouse of experiences of the truth. What was new for Augustine—not found in Plato’s philosophy nor in Jesus’ contagious love—was that the saving truth was accessible in one’s heart. St. Ambrose’s reading habits showed that the inner was not merely the locus of desires but a receptacle of truth about the world and about God.”(Dreyfus & Kelly, 2011, p. 117)

Assim, esta proposta prende-se com um contexto que é propício à fruição deste objeto. Um contexto, induzido pelo objeto artístico, que é pautado pela calma e serenidade, e como sendo um espaço para pensar.

6. Conclusão

Escrever uma conclusão de um caminho que tenho percorrido há cerca de cinco anos não é fácil. Não porque as palavras a escolher são difíceis, mas porque reconhecer o que elas significam o é. Poderia ser apenas a conclusão destes dois anos, mas como tenho vindo a afirmar, penso que apenas dois anos teriam sido insuficientes para chegar à obra que apresento. O caminho que fiz, as pessoas que conheci, as relações que tive e que mantive, com pessoas, com livros, com música, com objetos, todas as elas, quero acreditar, vêm o seu reflexo em *Ser-se nuvem*.

Penso ser óbvio que não é possível prever o futuro. Não sei para onde me vai levar esta obra, mas sei agora por onde é que passei enquanto estava a seu lado.

As influências de Eno e Reich são, para mim, muito claras. Revejo a minha música na música de ambiente que Eno, no seu texto, promove. Desde a possibilidade de flutuar, nadar e perder-me dentro da própria música até à ignorabilidade desatenta ou o interesse interessado. É isso que, por enquanto, quero para a minha música, talvez um reflexo do que sou. Não sei.

Reich porque aquele concerto foi inevitavelmente transformador de um paradigma em que estava inserido. Acho que foi aí que realmente percebi a essência do que queria escrever e, principalmente, de como me queria sentir ao ouvir música.

Por último, ainda não consigo compreender completamente o porquê de ter escolhido um projeto em que a fotografia fizesse parte. Sinto apenas que esse projeto ficaria incompleto se não o tivesse feito. Da mesma maneira que, se deixasse de fotografar, também eu assim ficaria.

Considero, assim, *Ser-se nuvem* como a primeira pedra que lanço para construir a ponte entre a minha relação com a música e a fotografia. Ponte que espero nunca completar. Se isso acontecer, terei de a destruir e reconstruir novamente.

Termino com a seguinte citação de Calvino, que penso sintetizar o meu percurso:

Tudo para que Marco Polo pudesse explicar ou imaginar que explicava ou ser imaginado a explicar ou conseguir finalmente explicar a si próprio que aquilo que procurava era sempre algo que estava diante de si, e mesmo que se tratasse do passado era um passado que mudava à medida que ele avançava na sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, digamos não o passado próximo a cada dia que passa acrescenta um dia, mas o passado mais remoto. Chegando a qualquer nova cidade o viajante reencontra o seu passado que já não sabia que tinha: a estranheza do que já não somos ou já não possuímos espera-nos ao caminho de lugares estranhos e não possuídos.

Marco entra numa cidade, vê alguém numa praça viver uma vida ou um instante que poderiam ser seus; no lugar daquele homem agora poderia estar ele se tivesse parado no tempo muito tempo antes, ou se muito tempo antes numa encruzilhada em vez de tomar uma estrada tivesse tomado a oposta e ao cabo de uma longa volta viesse encontrar-se no lugar daquele homem naquela praça. Agora, daquele seu passado verdadeiro ou hipotético ele está excluído; não pode parar; tem de prosseguir até outra cidade onde o espera outro seu passado, ou algo que tivesse sido um seu possível futuro e agora é o presente de outro qualquer. Os futuros não realizados são apenas ramos do passado: ramos secos.

- Viajas para reviver o teu passado? – era agora a pergunta do Kan, que também podia ser formulada assim: - Viajas para achar o teu futuro?

E a resposta de Marco: - O algures é um espelho em negativo.

O viajante reconhece o pouco que é seu, descobrindo o muito que não teve nem terá. (Calvino, 2015, pp. 36–37)

Referências

- Adlington, R. (2003). Moving Beyond Motion: Metaphors for Changing Sound. *Journal of the Royal Musical Association*, 128(2), 297–318.
<https://doi.org/10.1093/jrma/128.2.297>
- Calvino, I. (2015). *As Cidades Invisíveis* (José. Colaço Barreiros, Trad.). Dom Quixote.
- Cascone, K. (2000). The Aesthetics of Failure: «Post-Digital» Tendencies in Contemporary Computer Music. *Computer Music Journal*, 24(4), 12–18.
- Dreyfus, H. L., & Kelly, S. D. (2011). *All Things Shining: Reading the Western Classics to Find Meaning in a Secular Age*. Free Press.
- Eno, B. (1996). *A year with swollen appendices*. Faber and Faber.
- Goethe, J. W. von (com Barrento, J.). (2003). *O jogo das nuvens* (J. Barrento, Trad.). Assírio & Alvim.
- Howard, L. (1832). *Essay on the Modifications of Clouds*. John Churchill & Sons.
- Kramer, J. D. (1988). *The time of music: New meanings, new temporalities, new listening strategies*. Schirmer Books ; Collier Macmillan Publishers.
- Scruton, R. (2009). *Understanding music: Philosophy and interpretation*. Continuum.
- Shenton, A. D. J. (2012). *The Cambridge companion to Arvo Pärt*. Cambridge University Press.
- Sontag, S. (2012). *Ensaio sobre Fotografia* (1ª). Quetzal Editores.

Ser-se nuvem: para uma relação entre música e fotografia
Rúben Afonso Costa Dias

Partitura

Production, Suspension, Destruction

Ser-se nuvem: para uma relação entre música e fotografia
Rúben Afonso Costa Dias

Livro de Fotografia

Ser-se nuvem

Anexos

Ser-se nuvem: para uma relação entre música e fotografia
Rúben Afonso Costa Dias

Partitura

Production, Suspension, Destruction

Duration: ca. 12'

Production, Suspension, Destruction

para a Maria

Rúben C. Dias

1. Cirrus

The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are labeled 'E-bow 1', 'E-bow 2', and 'E-bow 3' from top to bottom. The bottom staff is labeled 'Electronics'. Each staff begins with a treble clef. The 'E-bow 1' staff has a single note on the second line of the staff, with a horizontal line extending to the right. The 'E-bow 2' staff has a single note on the first space of the staff, with a horizontal line extending to the right. The 'E-bow 3' staff has a single note on the first space of the staff, with a horizontal line extending to the right. The 'Electronics' staff is empty.

The second system of the musical score consists of four staves. The top three staves are labeled 'E-bow 1', 'E-bow 2', and 'E-bow 3' from top to bottom. The bottom staff is labeled 'Elect.'. Each staff begins with a treble clef. The 'E-bow 1' staff is empty. The 'E-bow 2' staff has a horizontal line extending from the beginning to the end of the staff. The 'E-bow 3' staff has a horizontal line extending from the beginning to the end of the staff. The 'Elect.' staff is empty.

Total Duration: ca. 45'

E-bow 1

E-bow 2

E-bow 3

Elect.

The first system of musical notation consists of four staves. The top three staves are labeled 'E-bow 1', 'E-bow 2', and 'E-bow 3' from top to bottom. Each of these staves begins with a treble clef. The 'E-bow 1' staff contains a horizontal line on the second line of the staff, followed by a solid black dot on the second space, and then a horizontal line extending to the right. The 'E-bow 2' staff contains a horizontal line on the second line of the staff, followed by a solid black dot on the second space, and then a horizontal line extending to the right. The 'E-bow 3' staff contains a horizontal line on the second line of the staff, followed by a solid black dot on the second space, and then a horizontal line extending to the right. The bottom staff is labeled 'Elect.' and contains a treble clef but no other notation.

E-bow 1

E-bow 2

E-bow 3

Elect.

The second system of musical notation consists of four staves. The top three staves are labeled 'E-bow 1', 'E-bow 2', and 'E-bow 3' from top to bottom. Each of these staves begins with a treble clef. The 'E-bow 1' staff contains a horizontal line on the second line of the staff extending to the right. The 'E-bow 2' staff contains a horizontal line on the second line of the staff extending to the right. The 'E-bow 3' staff contains a horizontal line on the second line of the staff, followed by a flat symbol (b) on the second space, a solid black dot on the second space, and then a horizontal line extending to the right. The bottom staff is labeled 'Elect.' and contains a treble clef but no other notation.

E-bow 1

E-bow 2

E-bow 3

Elect.

E-bow 1

E-bow 2

E-bow 3

Elect.

E-bow 1

E-bow 2

E-bow 3

Elect.

This system contains four staves. The top staff, labeled 'E-bow 1', begins with a treble clef and a single note on the first line (G4), which is sustained with a horizontal line extending to the right. The second staff, 'E-bow 2', has a treble clef and a horizontal line on the first space (F4). The third staff, 'E-bow 3', has a treble clef and a horizontal line on the first space (F4) that ends with a vertical bar line. The fourth staff, 'Elect.', has a treble clef and is empty.

E-bow 1

E-bow 2

E-bow 3

Elect.

This system contains four staves. The top staff, 'E-bow 1', has a treble clef and a horizontal line on the first space (F4). The second staff, 'E-bow 2', has a treble clef and a horizontal line on the first space (F4). The third staff, 'E-bow 3', has a treble clef and a horizontal line on the first space (F4) that contains three notes: a quarter note, a half note, and a quarter note, all on the first space (F4). The fourth staff, 'Elect.', has a treble clef and is empty.

E-bow 1

E-bow 2

E-bow 3

Elect.

E-bow 1

E-bow 2

E-bow 3

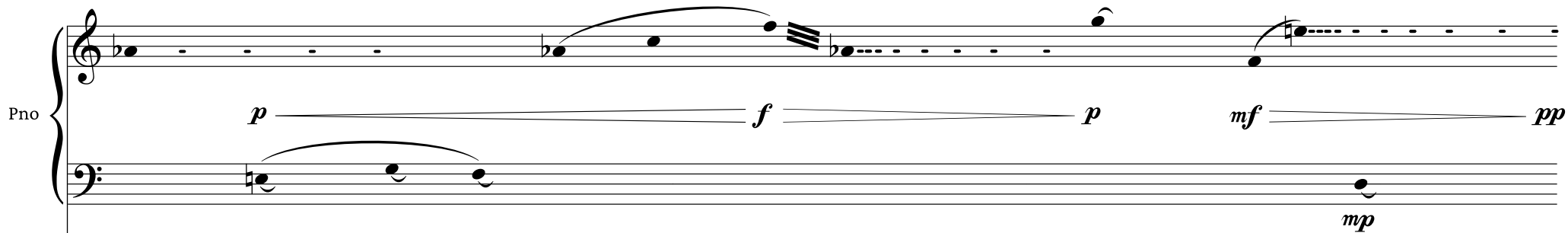
Elect.

Duration: ca. 7'

2. Cumulus

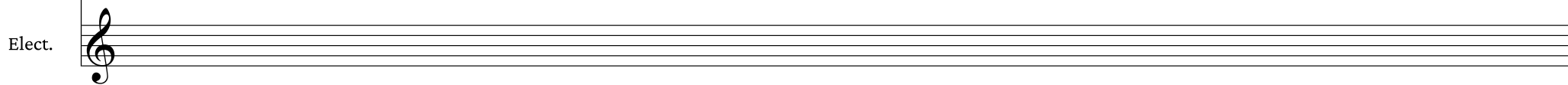
The musical score is divided into two systems. The first system includes a Piano section with two staves (treble and bass clef) and an Electronics section with one staff (treble clef). The Piano part begins with a chord in the treble clef, followed by a long note in the bass clef. Dynamics include *pp*, *mf*, *p*, and *mf*. The Electronics staff is empty. The second system includes a Pno section with two staves (treble and bass clef) and an Elect. section with one staff (treble clef). The Pno part features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. Dynamics include *pp*, *p*, *mf*, and *pp*. The Elect. staff is empty.

Piano score for the first system. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a dynamic range from *p* to *pp*. The lower staff (bass clef) contains a bass line with a dynamic of *mp*.

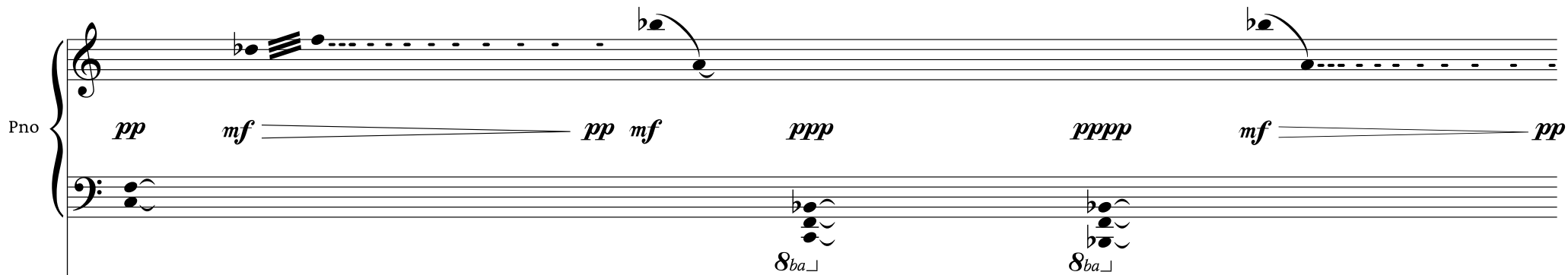


p *f* *p* *mf* *pp*
mp

Electric guitar staff for the first system, currently empty.

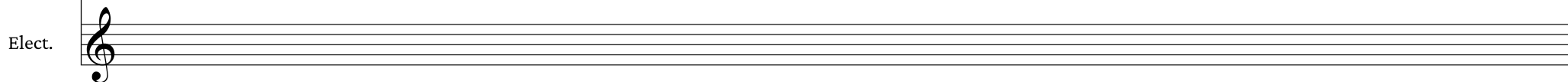


Piano score for the second system. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a dynamic range from *pp* to *pppp*. The lower staff (bass clef) contains a bass line with a dynamic of *pp* and includes a *delta* symbol (δ_{ba}) under a chord.



pp *mf* *pp* *mf* *ppp* *pppp* *mf* *pp*
 δ_{ba} δ_{ba}

Electric guitar staff for the second system, currently empty.



Piano and Electric guitar score for the first system. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with dynamics including *mf*, *p*, *ppp*, *pp*, *mf*, *ppp*, *p*, and *mf*. The electric guitar part is a single staff with dynamics including *pppp* and *mf*. A dotted line indicates a continuation of the piano part.

Piano and Electric guitar score for the second system. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with dynamics including *f*, *mp*, *pp*, *pp*, *mf*, *pp*, *mp*, and *pp*. The electric guitar part is a single staff with dynamics including *mp* and *pp*. A dotted line indicates a continuation of the piano part.

Piano score for the first system, featuring Pno. and Elect. parts.

Pno. Part: The upper staff (treble clef) contains a melodic line starting with a half note G4 (marked *mf*), followed by a dotted half note G4 (marked *pp*), and a final half note G4 (marked *mf*). The lower staff (bass clef) contains a bass line with a half note G2 (marked *p*), a dotted half note G2 (marked *pp*), and a final half note G2 (marked *mf*). A dynamic hairpin indicates a crescendo from *mf* to *pp* in the upper staff.

Elect. Part: The lower staff (treble clef) contains three chords, each marked *δba* and *ppp*. The chords are: G2-A2-B2 (marked *p*), G2-A2-B2 (marked *pp*), and G2-A2-B2 (marked *ppp*).

Piano score for the second system, featuring Pno. and Elect. parts.

Pno. Part: The upper staff (treble clef) contains a melodic line starting with a half note G4 (marked *pp*), followed by a dotted half note G4 (marked *mf*), and a final half note G4 (marked *pp*). The lower staff (bass clef) contains a bass line with a half note G2 (marked *pppp*), a dotted half note G2 (marked *mf*), and a final half note G2 (marked *pp*). A dynamic hairpin indicates a crescendo from *mf* to *pp* in the upper staff.

Elect. Part: The lower staff (treble clef) contains three chords, each marked *δba*. The chords are: G2-A2-B2 (marked *pppp*), G2-A2-B2 (marked *mf*), and G2-A2-B2 (marked *pp*).

Pno

The first system of the piano score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line starting with a half note G4 (with a sharp sign) and a half note F4 (with a flat sign), followed by a dotted line. The lower staff is in bass clef and contains a dotted line. Dynamics include a forte (*f*) dynamic at the beginning, a piano (*p*) dynamic in the middle, a mezzo-forte (*mf*) dynamic at the start of the second half, and a pianissimo (*pp*) dynamic at the end. An *ad lib.* marking is placed above the second half of the piece.

f *p* *mf* *pp*

ad lib.

Elect.

An empty electric guitar staff in treble clef.

Pno

The second system of the piano score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line starting with a half note G4 (with a sharp sign) and a half note F4 (with a flat sign), followed by a dotted line. The lower staff is in bass clef and contains a dotted line. Dynamics include a pianissimo (*ppp*) dynamic at the beginning, a mezzo-piano (*mp*) dynamic in the middle, and a pianissimo (*ppp*) dynamic at the end. A piano (*p*) dynamic is indicated by a dashed line and an upward-pointing arrow. A *pp* dynamic is placed below the final note. A fermata is placed over the final note.

ppp *mp* *ppp* *p* *pp*

Elect.

An empty electric guitar staff in treble clef.

Piano score for the first system. The Pno part consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The Treble staff has a whole note chord (F4, A4) with a *p* dynamic. The Middle staff has a half note chord (G4, B4) with a *pp* dynamic. The Bass staff is empty. The Elect. part is a single Treble staff, empty. The system concludes with a fermata over the Treble staff, with dynamics *mf*, *ppp*, and *p* indicated below the staff.

Piano score for the second system. The Pno part consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The Treble staff has a half note chord (F4, A4) with a *p* dynamic. The Middle and Bass staves are empty. The Elect. part is a single Treble staff, empty. The system concludes with a double bar line.

Duration: ca. 14'

3. Stratus

The musical score for '3. Stratus' is written for Piano and Pno. It consists of two systems of staves. The first system is for Piano, with a treble and bass clef. The second system is for Pno, also with a treble and bass clef. The score is marked with various repetition counts (e.g., 2x, 3x, 4x, 5x, 6x, 7x, 8x, 9x) above the notes, indicating the number of times each note should be repeated. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Imagine several clouds in sky that gradually become one. Remember that the wind does not always blow with the same velocity.

Add one note repetition with each bar repetition. The movement ends when all the notes are repeated as indicated

Duration: ca. 3'

4. Cirro-Cumulus

Piano

The first system of the score is for Piano. It consists of two staves. The right hand (treble clef) begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and A5. The left hand (bass clef) has a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, D3, and C3. A long slur covers the entire system, indicating a sustained or legato texture.

Pno

The second system is for Pno. The right hand (treble clef) starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and A5. The left hand (bass clef) has a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, and F2. A long slur covers the entire system.

Pno

The third system is for Pno. The right hand (treble clef) has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and A5. The left hand (bass clef) has a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, and F2. A long slur covers the entire system.

Pno

The fourth system is for Pno. The right hand (treble clef) has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and A5. The left hand (bass clef) has a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, and F2. A long slur covers the entire system.

Pno

The first system of music shows a piano accompaniment. The right hand (treble clef) features a long, sweeping melodic line that begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and ends with a half note G5. The left hand (bass clef) provides a supporting bass line with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, and ends with a half note G4. A large slur encompasses the entire melodic line in the right hand.

Pno

The second system of music continues the piano accompaniment. The right hand (treble clef) has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and ends with a half note G5. The left hand (bass clef) has a supporting bass line starting with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, and ends with a half note G4. A large slur encompasses the entire melodic line in the right hand.

Pno

The third system of music continues the piano accompaniment. The right hand (treble clef) has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and ends with a half note G5. The left hand (bass clef) has a supporting bass line starting with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, and ends with a half note G4. A large slur encompasses the entire melodic line in the right hand.

Pno

The fourth system of music concludes the piano accompaniment. The right hand (treble clef) has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and ends with a half note G5. The left hand (bass clef) has a supporting bass line starting with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, and ends with a half note G4. A large slur encompasses the entire melodic line in the right hand.

Duration: ca. 9'

5. Cirro-Stratus

Piano

The first system of music is for the Piano. It consists of two staves, treble and bass. The treble staff contains a single melodic line with three notes: a half note on G4, a half note on A4, and a half note on B4. These three notes are connected by a long, sweeping slur that extends across the entire system. Above the B4 note is a fermata. The bass staff is empty.

Pno

The second system of music is for the Piano. It consists of two staves, treble and bass. The treble staff contains a single melodic line with four notes: a half note on G4, a half note on A4, a quarter note on B4, and a dotted half note on B4. The first three notes are connected by a slur. Above the B4 note is a fermata. The bass staff is empty.

Pno

The third system of music is for the Piano. It consists of two staves, treble and bass. The treble staff contains a single melodic line with four notes: a half note on G4, a half note on A4, a quarter note on B4, and a dotted half note on B4. The first three notes are connected by a slur. Above the B4 note is a fermata. The bass staff is empty.

Pno

The fourth system of music is for the Piano. It consists of two staves, treble and bass. The treble staff contains a single melodic line with four notes: a half note on G4, a half note on A4, a quarter note on B4, and a dotted half note on B4. The first three notes are connected by a slur. Above the B4 note is a fermata. The bass staff is empty.

Pno

Musical notation for the first system of a piano part. The treble clef staff contains a half note G4 with a fermata, followed by a dotted half note G4, and then a dotted half note G4 with a fermata. The bass clef staff is empty. A dynamic marking of *pp* is positioned above the first note.

Pno

Musical notation for the second system of a piano part. The treble clef staff contains a dotted half note G4 with a fermata, followed by a dotted half note G4, and then a dotted half note G4 with a fermata. The bass clef staff is empty. A dynamic marking of *pp* is positioned above the first note.

Pno

Musical notation for the third system of a piano part. The treble clef staff contains a dotted half note G4 with a fermata, followed by a dotted half note G4, and then a dotted half note G4 with a fermata. The bass clef staff is empty. A dynamic marking of *pp* is positioned above the first note.

Pno

Musical notation for the fourth system of a piano part. The treble clef staff contains a dotted half note G4 with a fermata, followed by a dotted half note G4, and then a dotted half note G4 with a fermata. The bass clef staff is empty. Dynamic markings of *pp*, *mf*, and *pp* are positioned above the first, middle, and last notes respectively.

Pno

mf pp pp mf pp

This system shows a piano score with two staves. The treble clef staff has a whole note chord in the first measure, followed by a whole rest. The bass clef staff has a whole note chord in the first measure, followed by a whole rest. The dynamic markings are *mf* in the first measure, *pp* in the second, *pp* in the third, *mf* in the fourth, and *pp* in the fifth. A slur is placed over the last two notes of the fourth measure.

Pno

p f pp

This system shows a piano score with two staves. The treble clef staff has a whole note chord in the first measure, followed by a whole rest. The bass clef staff has a whole note chord in the first measure, followed by a whole rest. The dynamic markings are *p* in the first measure, *f* in the fourth, and *pp* in the fifth. A slur is placed over the last two notes of the fourth measure.

Pno

mf pp

This system shows a piano score with two staves. The treble clef staff has a whole note chord in the first measure, followed by a whole rest. The bass clef staff has a whole note chord in the first measure, followed by a whole rest. The dynamic markings are *mf* in the fourth and *pp* in the fifth.

Pno

p f mp

This system shows a piano score with two staves. The treble clef staff has a whole note chord in the first measure, followed by a whole rest. The bass clef staff has a whole note chord in the first measure, followed by a whole rest. The dynamic markings are *p* in the fourth, *f* in the fifth, and *mp* in the sixth. A slur is placed over the last two notes of the fifth measure.

Pno

f *pp mf*

Pno

p *f* *ppp*

Pno

f *p*

Pno

p *ppp*

Ser-se nuvem: para uma relação entre música e fotografia
Rúben Afonso Costa Dias

Livro de Fotografia

Ser-se nuvem

SER-SE NUVEM
RÚBEN C. DIAS

à Sandra, por acreditar
à Maria, pelo carinho
ao Rafael, pela companhia
ao David, pelo companheirismo
à Mariana, pela paciência
ao Rodrigo, pela teimosia
ao Gabriel, pelos risos



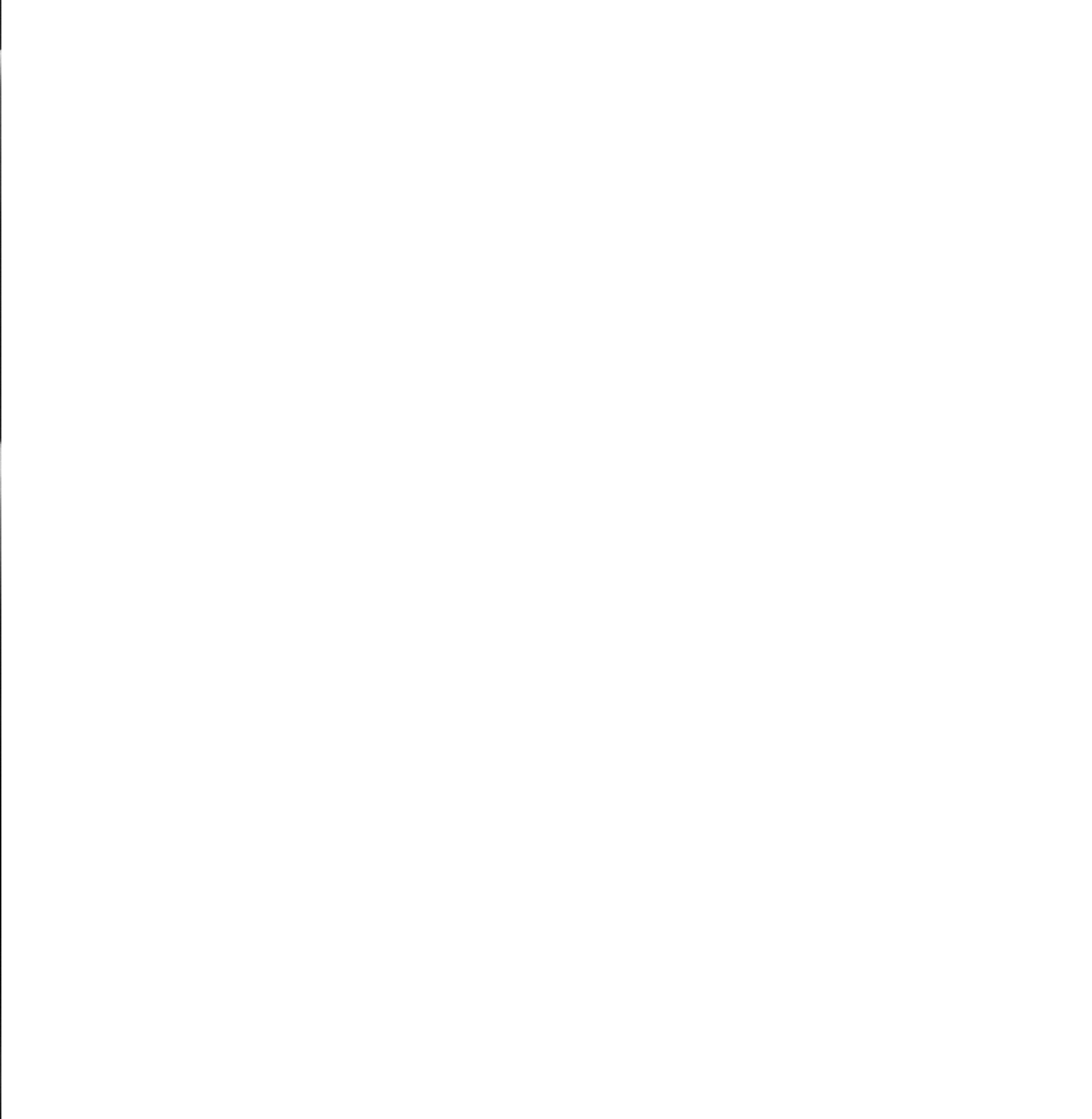
















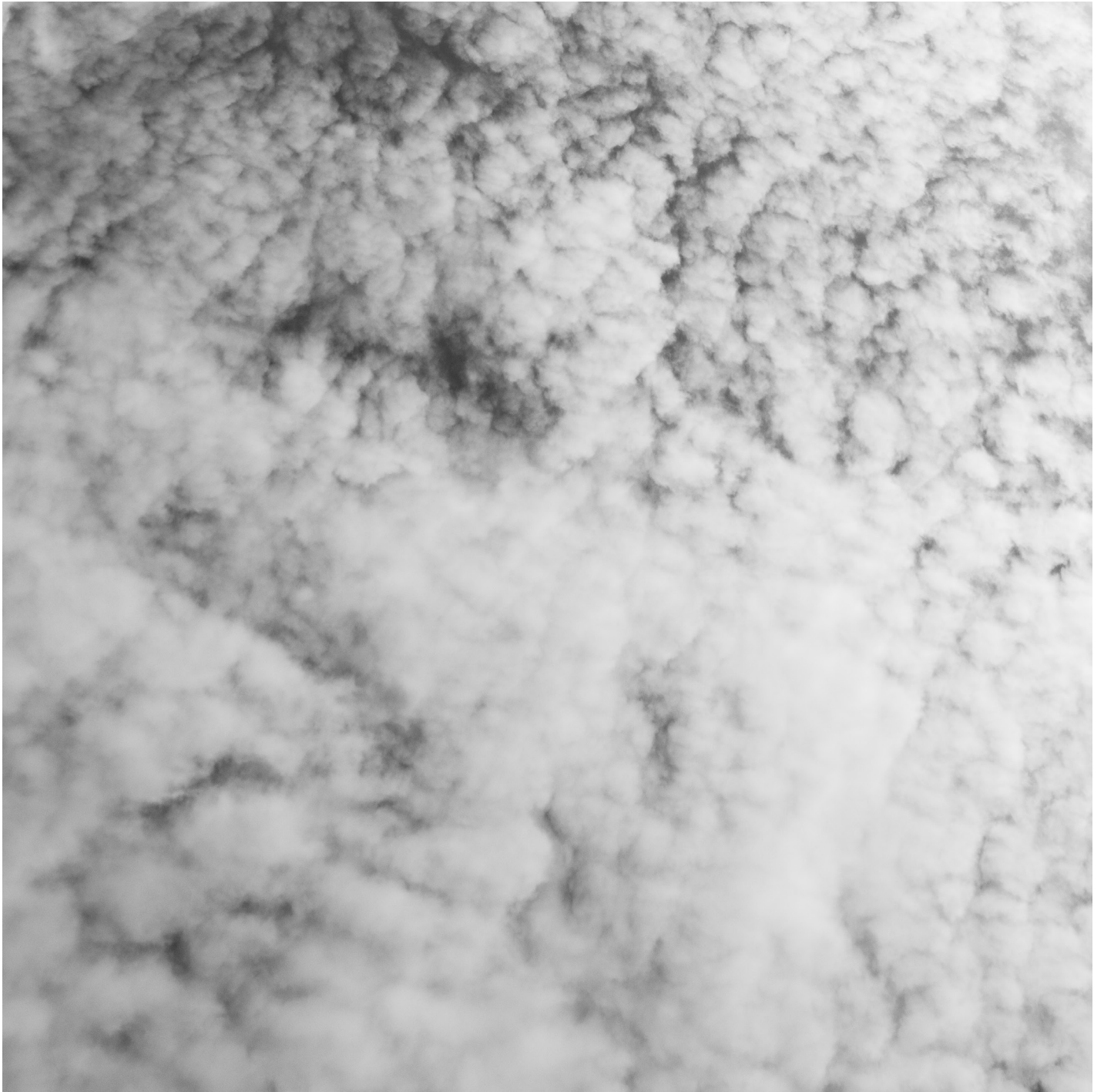






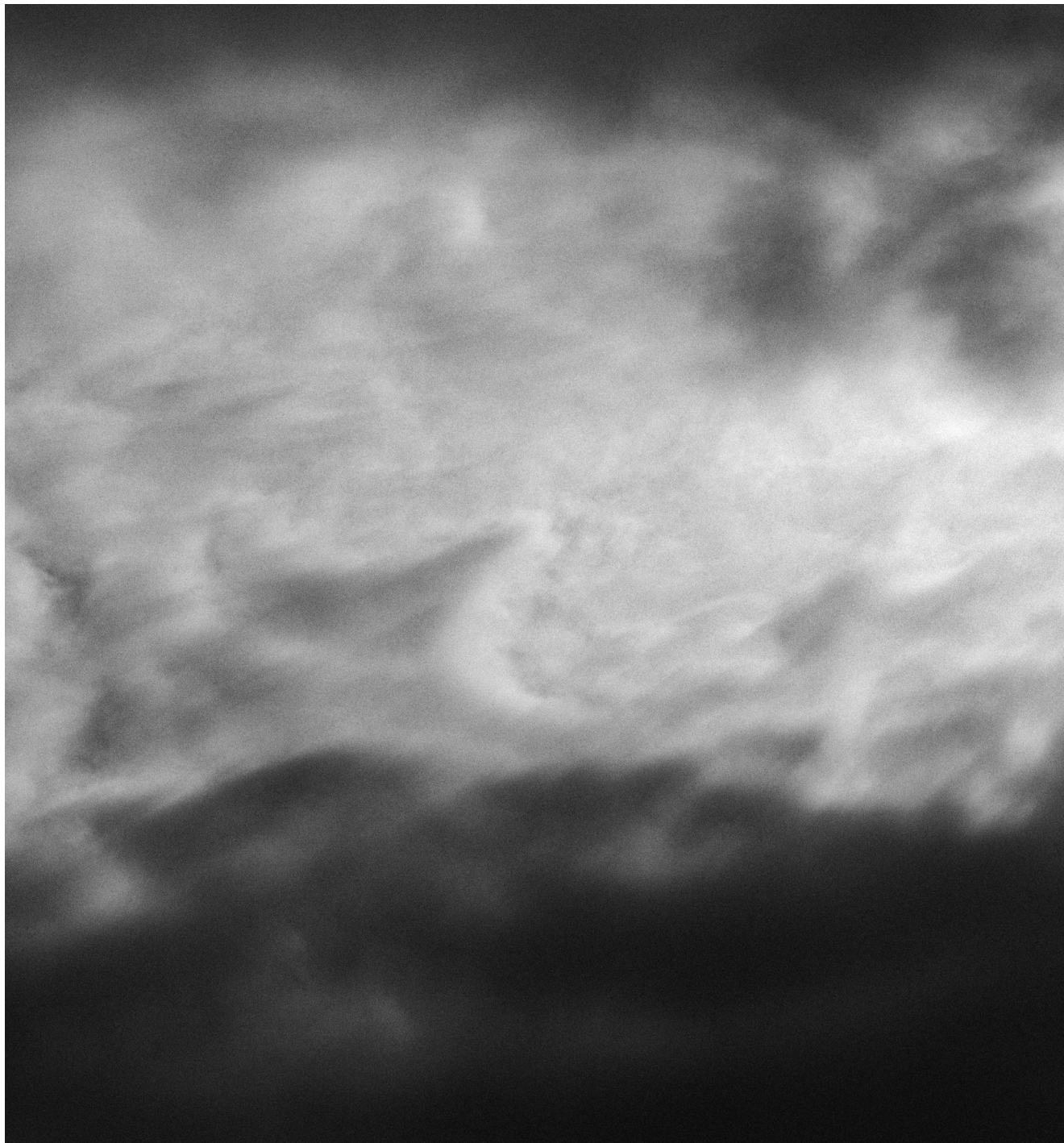






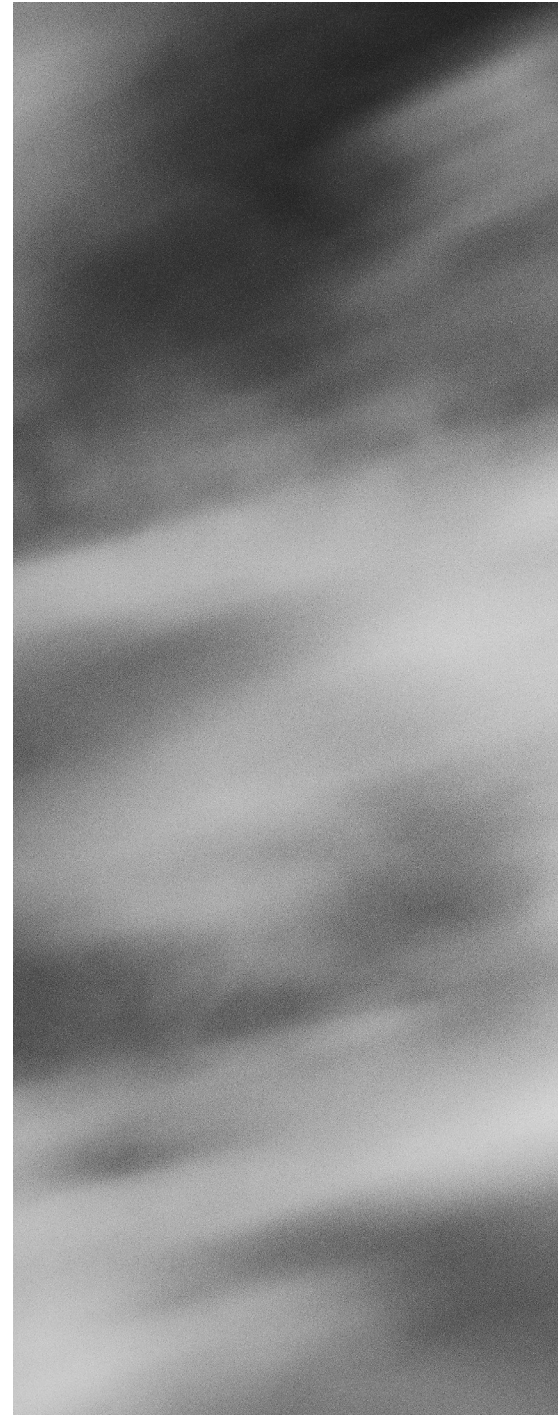
















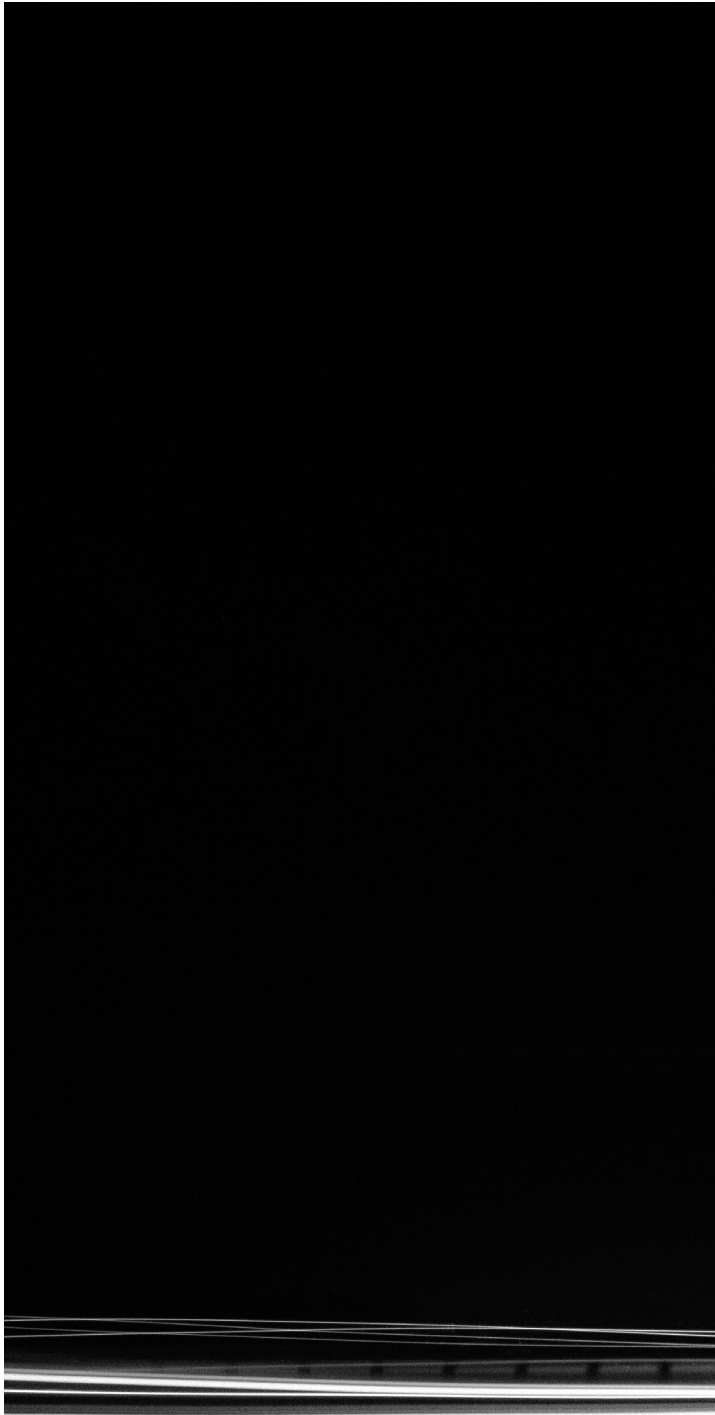


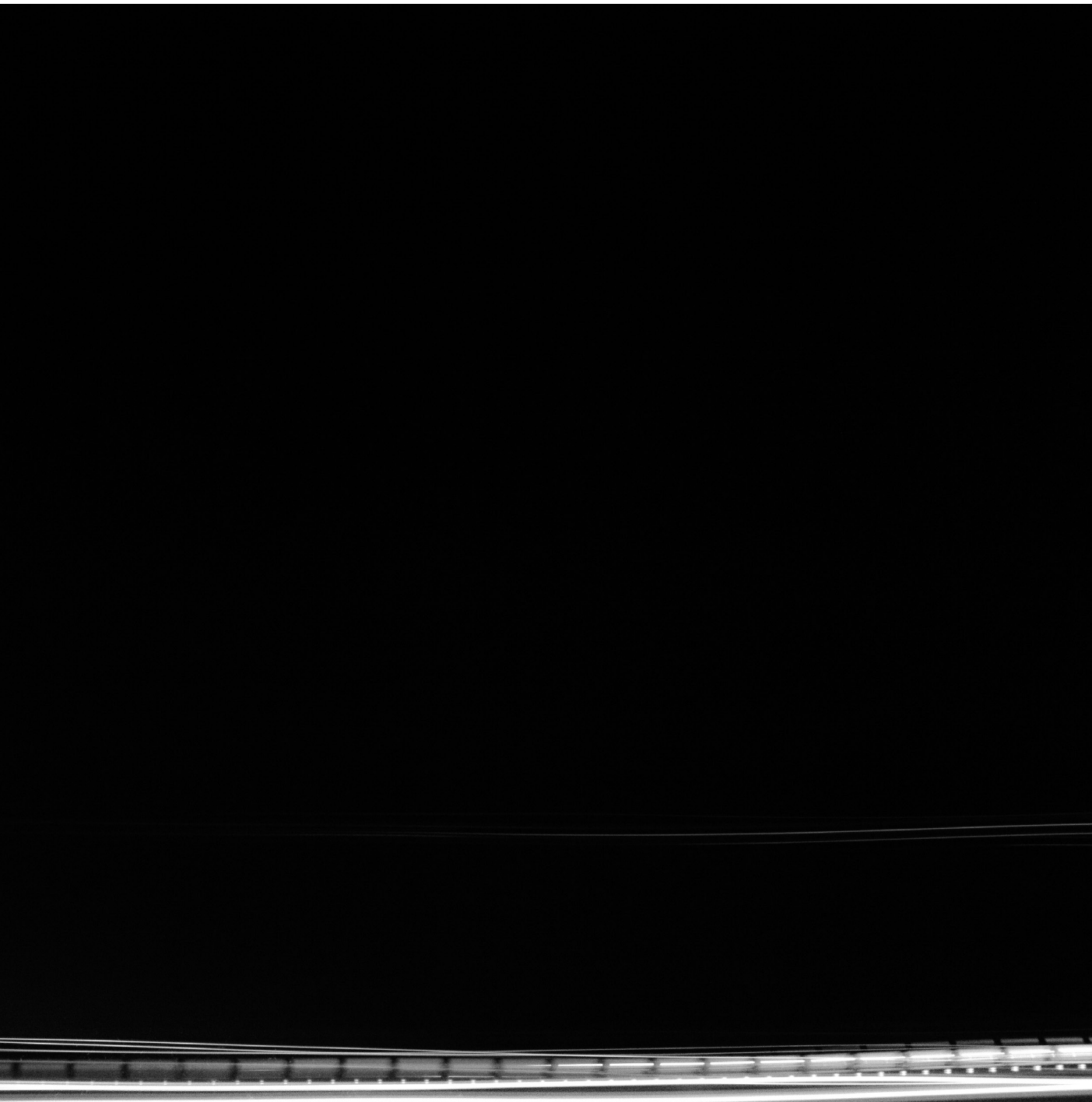


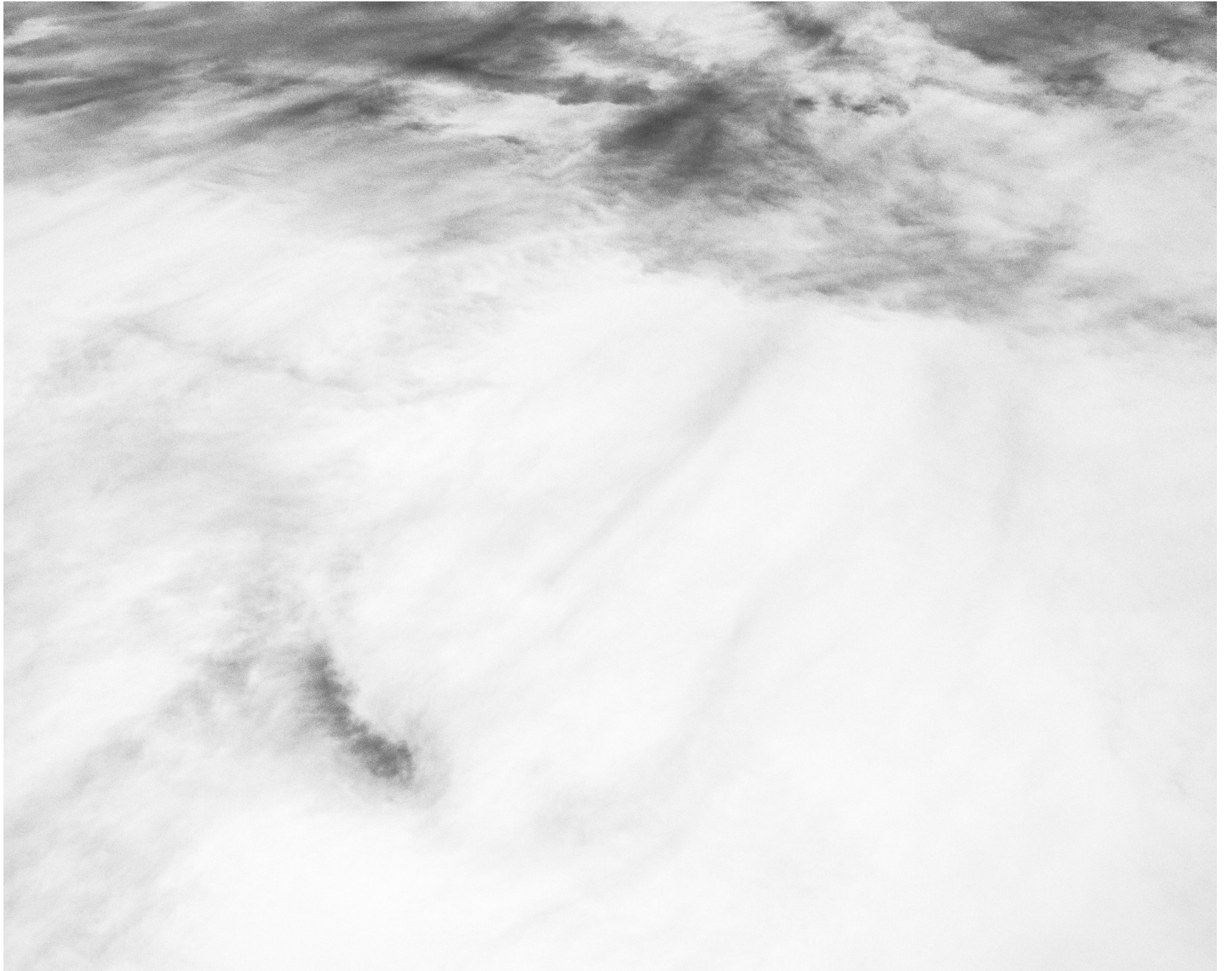










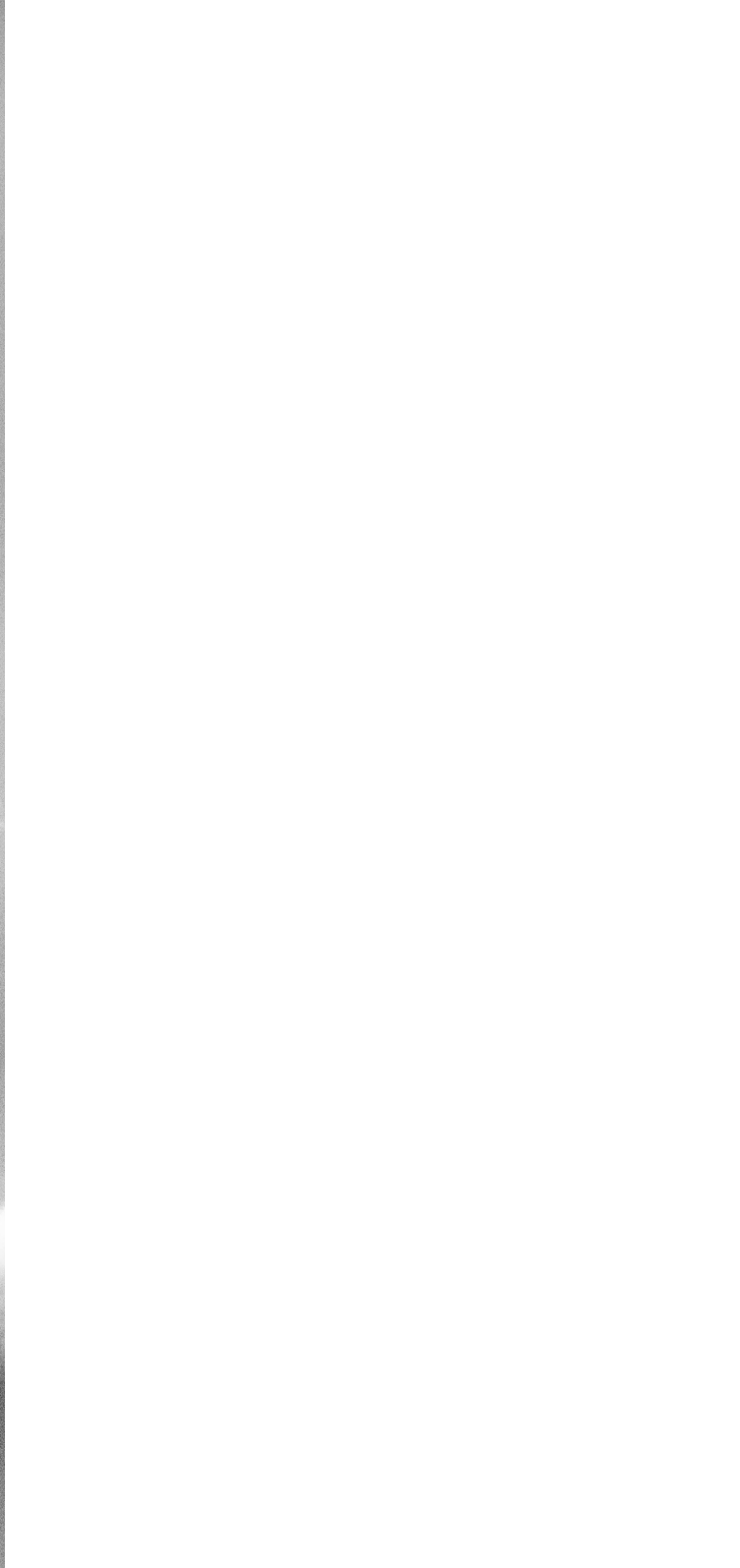














Ficha Técnica

Título: Ser-se Nuvem

Música: Rúben C. Dias

Piano: Maria Catarino

Eletrónica: Rúben C. Dias

Captação e Mistura: João Ferreira

Masterização: Leonardo Patrício

Fotografia: Rúben C. Dias

Editor: Rúben C. Dias

Primeira Edição, 2025

Design Gráfico e Edição: Joana Gonçalves

Impressão e Acabamento: QualquerIdeia, Porto

Anexos

Handwritten notes on the right side of the page, possibly describing the musical piece or providing performance instructions.

Handwritten musical score on ten staves, divided into two systems. The top system is labeled "low" and the bottom system is labeled "alt".

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (sharps, flats, naturals). The score is written in a style characteristic of early 20th-century manuscript notation.

The top system (labeled "low") contains several measures of music, with some notes marked with a "+" sign. The bottom system (labeled "alt") contains similar notation, with some notes marked with a "-" sign. The two systems are connected by a vertical line, suggesting they are related parts of the same piece.

3. Straten

Handwritten musical notation on two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The notation consists of several notes with stems and some handwritten annotations above and below the notes.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The notation consists of several notes with stems and some handwritten annotations above and below the notes.

100

100

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation consists of several notes with stems and dots, some with additional markings above them. The notes are positioned on the first, second, and third lines of the staff.

Production, Suspension, Destruction. 1. Circus

Handwritten musical score for Piano (Pno) and Cello/Double Bass (CbT) in 2/4 time, titled "Production, Suspension, Destruction. 1. Circus". The score is divided into four systems, each with a Pno staff and a CbT staff.

System 1:
Piano part: *1st system in 2/4 time (2nd system - 3rd system)*
Cello/Double Bass part: *1st system in 2/4 time in common time (2nd system - 3rd system)*

System 2:
Piano part: *1st system in 2/4 time*
Cello/Double Bass part: *1st system in 2/4 time*

System 3:
Piano part: *1st system in 2/4 time*
Cello/Double Bass part: *1st system in 2/4 time*

System 4:
Piano part: *1st system in 2/4 time*
Cello/Double Bass part: *1st system in 2/4 time*

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are some scribbles at the bottom of the page.

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves: a piano (Pno) staff on top and a cello (Clt) staff on the bottom. The piano staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a simple, sketchy style with some notes and rests. A handwritten 'p' (piano) dynamic marking is visible at the beginning of the piano staff.

Handwritten musical score for the second system. It consists of two staves: a piano (Pno) staff on top and a cello (Clt) staff on the bottom. The piano staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is mostly blank, with some faint pencil lines and a few scattered notes.

Handwritten musical score for the third system. It consists of two staves: a piano (Pno) staff on top and a cello (Clt) staff on the bottom. The piano staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is very sparse, with a few notes and rests. A handwritten 'p' (piano) dynamic marking is visible in the middle of the piano staff.

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of two staves: a piano (Pno) staff on top and a cello (Clt) staff on the bottom. The piano staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is very sparse, with a few notes and rests. A handwritten 'p' (piano) dynamic marking is visible at the beginning of the piano staff.

Production, Suspension, and Destruction - 1. Group

Robert C. Kro

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: a grand staff (Piano and Violin) and a single staff (Cello). The grand staff has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The Cello staff has a bass clef. The score includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *f*. There are some handwritten annotations in the left margin.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves: a grand staff (Piano and Violin) and a single staff (Cello). The grand staff has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The Cello staff has a bass clef. The score includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *f*. A rectangular box is drawn around a section of the Cello staff.

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves: a grand staff (Piano and Violin) and a single staff (Cello). The grand staff has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The Cello staff has a bass clef. The score includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *f*. There are some handwritten annotations in the left margin.

1. Cmo - Cmajor
Production, Suspension, Destruction
1 Cmus

1.
C-band
(Pno)
3.
Clat

1.
Pno
(6-band)
2.
3.
Clat

1.
2.
3.
Clat

1.
2.
3.
Clat

1
2
3

1
2
3

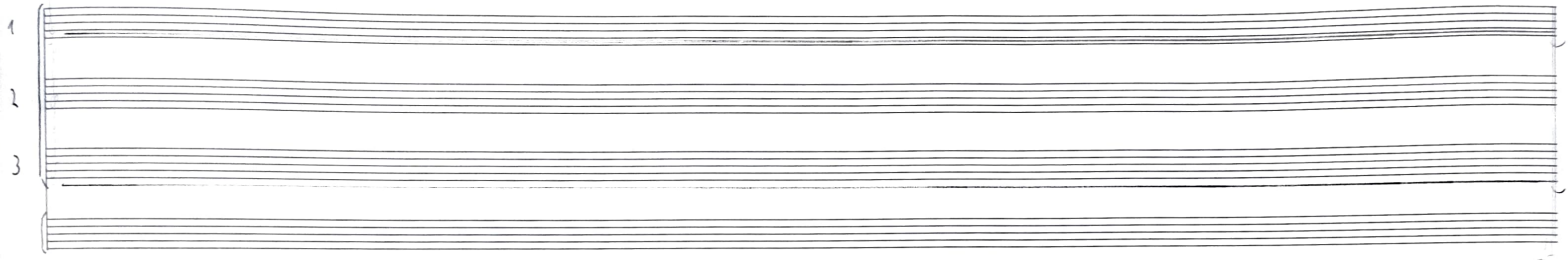
1
2
3

1
2
3

1
2
3

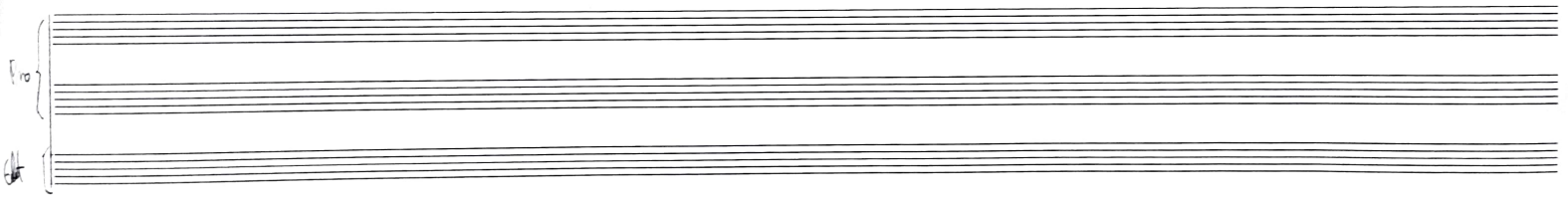


1
2
3

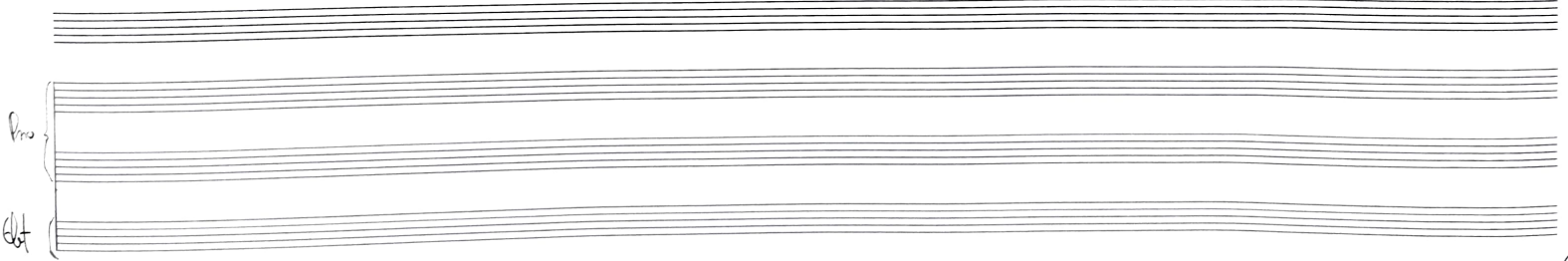


2. Cumulus

Pro
Alt



Pro
Alt



2. Amulus

dim. da capo alla fine
dim. da capo alla fine

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "2. Amulus". The score is organized into five systems, each consisting of two staves. The left-hand part of each system is marked with a piano (p) dynamic and a treble clef, while the right-hand part is marked with a piano (p) dynamic and a bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. There are several instances of double slashes (//) indicating the end of a section. In the lower right portion of the score, there are some additional handwritten notes and markings, including a vertical line and some illegible text.

Handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). Includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *mfz*. A large slur covers a significant portion of the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. Includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf*. A large slur covers a significant portion of the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. Includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf*. A box labeled "div e. bow" is present above the staff. A large slur covers a significant portion of the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. Includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf*. A box is present above the staff. A large slur covers a significant portion of the staff.

Handwritten musical notation on a system of three staves. The notation includes a treble clef on the top staff, a bass clef on the middle staff, and a bass clef on the bottom staff. The music consists of several notes and rests, with some handwritten annotations and markings.

Handwritten musical notation on a system of three staves. The notation includes a treble clef on the top staff, a bass clef on the middle staff, and a bass clef on the bottom staff. The music consists of several notes and rests, with some handwritten annotations and markings.

Handwritten musical notation on a system of three staves. The notation includes a treble clef on the top staff, a bass clef on the middle staff, and a bass clef on the bottom staff. The music consists of several notes and rests, with some handwritten annotations and markings.

Handwritten musical notation on a system of three staves. The notation includes a treble clef on the top staff, a bass clef on the middle staff, and a bass clef on the bottom staff. The music consists of several notes and rests, with some handwritten annotations and markings.

3. Stratus

This image shows a handwritten musical score for a piece titled "3. Stratus". The score is written on six systems of five-line staves, each system containing a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes notes, rests, and various fingerings indicated by numbers 1-5. The first system has a treble clef and a 7/8 time signature. The second system has a bass clef and a 7/8 time signature. The third system has a treble clef and a 7/8 time signature. The fourth system has a bass clef and a 7/8 time signature. The fifth system has a treble clef and a 7/8 time signature. The sixth system has a bass clef and a 7/8 time signature. The score is written in black ink on aged paper.

3 - Stratus

Handwritten notes in the top right corner, possibly describing the piece or its structure.

The image shows a handwritten musical score for three strings, organized into four systems of two staves each. The notation is written in dark ink on a light-colored paper. The first system (staves 1-2) contains the most detailed notation, including notes, stems, and some dynamic markings. The second system (staves 3-4) has some faint notation in the first staff. The third and fourth systems (staves 5-6 and 7-8) are mostly blank, with only a few scattered notes or markings. The notation is somewhat sketchy and appears to be a working draft. The word 'Stratus' is written at the top left, and there are some handwritten notes in the top right corner.

4. Cimo - Cumales

Handwritten musical notation on a grand staff. The left hand is marked with a 'Pm' (pedal) symbol. The right hand has a large slur over several notes. The notation is in a key with one flat and a common time signature.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat.

2mo Ed. (2)

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat.

o m m m m m m m

S. Cima - Strabus

This image shows a handwritten musical score for a piece titled "S. Cima - Strabus". The score is written on four systems of staves. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation is sparse, with only a few notes and rests visible across the systems. The paper shows signs of age, including some staining and a small tear near the top right. The handwriting is in dark ink.

Handwritten musical score on a page with five systems of staves. Each system consists of two staves joined by a brace on the right. The notation is sparse, featuring mostly horizontal lines with a few scattered notes and rests. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

The page contains five systems of musical staves. Each system is composed of two staves joined by a brace on the right side. The notation is handwritten and appears to be a sketch or a very light score. The notes are mostly horizontal lines with small dots or stems, and there are some faint markings that could be rests or other musical symbols. The paper is aged and has some staining, particularly in the middle and lower sections.

f *rit.*

3

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
COMPOSIÇÃO

**Ser-se nuvem: para uma relação
entre música e fotografia**
Rúben Afonso Costa Dias

