

# DICIONÁRIO SONORO



Ana Lua Caiano Tavares

Mestrado em Artes do Som e da Imagem  
Politécnico de Leiria - Escola Superior de Artes e Design  
Setembro de 2025

## Sumário

*Dicionário Sonoro* é um projeto do foro artístico que começou com a intenção de criar uma *linguagem musical* que permitisse associar unidades sonoras a palavras. A proposta inicial rapidamente se expandiu para um dispositivo artístico interdisciplinar que estabelece relações entre palavra, som e imagem, desdobrando-se em diversos formatos como filme, instalação, performance e dicionário. O projeto *Dicionário Sonoro* foi criado segundo metodologias pessoais e artísticas, assentes em estratégias como tradução, aleatoriedade, indeterminação e intuição. Estas abordagens favoreceram a experimentação aberta, num projeto que pretendeu ser um terreno fértil para a construção contínua de relações de significados entre campos e linguagens artísticas diferentes.

### Palavras-chave

Dicionário; Linguagem; Música; Tradução; Aleatoriedade; Indeterminação; Intuição

## Abstract

*Dicionário Sonoro* is an artistic project that began with the intention of creating a *musical language* capable of associating sound units with words. The initial proposal quickly expanded into an interdisciplinary artistic device that establishes relationships between words, sound, and images, unfolding in various formats such as film, installation, performance, and dictionary. The project *Dicionário Sonoro* was developed using personal and artistic methodologies, based on strategies such as translation, chance, indeterminacy, and intuition. These approaches fostered open experimentation, in a project that aimed to be a fertile ground for the continuous construction of meaningful relationships between different artistic fields and languages.

### Keywords

Dictionary; Language; Music; Translation; Chance; Indeterminacy; Intuition

# Índice

Sumário	ii
Abstract	ii
Índice	iii
Agradecimentos	iv
<b>Introdução</b>	<b>1</b>
<b>1. Enquadramento Teórico e Artístico</b>	<b>3</b>
1.1 Campo da Linguagem	3
1.2 Campo da Tradução	6
1.2.1 Wassily Kandinsky	9
1.2.2 Joan Miró	10
1.2.3 Bruno Munari	12
1.3. Campo da Estética	13
1.3.1 O que é a música	13
1.3.2 Pierre Schaeffer, a música concreta e o objeto sonoro	15
1.3.2.1 Pierre Schaeffer e a música concreta	15
1.3.2.2 Objeto Sonoro	16
1.3.2.3 O papel da partitura, da performance e a sua relação com a música concreta	17
1.3.3 A música absoluta e a música programática	19
1.3.4 A estética e ideias de J. Cage	21
1.3.5 A Aleatoriedade e Indeterminação	23
1.3.6 Referências Poéticas	26
1.3.6.1 <i>Plusic</i> , Mileece, 2008	26
1.3.6.2 <i>One and three chairs</i> , Joseph Kosuth, 1965	27
1.3.6.3 <i>December 1952</i> , Earle Brown, 1952	28
1.3.6.4 <i>Diario N° 1, Año 1</i> , Mirtha Dermisache, 1972; <i>Maquinin</i> , Salette Tavares, 1963; e <i>Intergrams</i> , Jim Rosenberg, 1988 - 1992	30
1.3.6.5 <i>The House of Dust</i> , Alison Knowles, 1967	32
1.3.6.6 <i>Diálogos Criativos</i> , Salette Tavares, 1950	32
<b>2. Metodologia</b>	<b>34</b>
2.1. O ponto de partida	34
2.2 Experiências Iniciais - correspondência entre palavras e sons	37
2.3. Tabelas de Classificação Semântica-Sonora	40
2.3.1 Tabelas de Classificação Semântica-Sonora de sons concretos	41
2.3.2 Tabelas de Classificação Semântica-Sonora de sons imaginados	42
2.3.3 Tabelas de Classificação Semântica-Sonora de palavras ambivalentes	44

2.4. Os sons no contexto da composição sonora	45
2.4.1 Problemáticas e regras na criação de frases	46
2.5 Imagens gráficas do <i>Dicionário Sonoro</i>	48
2.6 A ideia de tradução no projeto Dicionário Sonoro	49
2.6.1 Do concreto ao abstrato e do abstrato ao concreto	50
2.6.1.1 Primeira corrente de transformação	50
2.6.1.2 Segunda corrente de transformação	51
2.7. A estética sonora do <i>Dicionário Sonoro</i>	52
<b>3. Apresentação e discussão dos resultados</b>	<b>52</b>
3.1. <i>Dicionário Sonoro Livro</i>	53
3.2 Frases e narrativas	53
3.3 Objetos Sonoros	57
3.4. Imagens e partituras gráficas	57
3.5 O Som das Coisas	58
3.6 Instalação	61
3.6.1 Instalação I	61
3.6.2 Instalação II	63
3.6.3 Instalação III	65
3.6.4 Instalação IV	66
3.6.4.1 Televisores	69
3.6.4.2 Performance	70
3.6.4.3 Vídeos Performáticos	72
<b>Conclusão</b>	<b>73</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>75</b>
<b>Anexo A - termos e expressões sonora utilizadas para descrever sons</b>	<b>78</b>

## Agradecimentos

Em primeiro lugar queria agradecer ao professor Diogo Alvim, orientador deste projeto-tese. Foi um prazer realizar esta tese sob a sua orientação e ajuda incansável. Através de inúmeras conversas e leituras cuidadas, ofereceu novas ideias e diferentes perspectivas fundamentais para enriquecer e desenvolver este projeto. Queria agradecer também aos vários professores que durante o mestrado em *Artes do Som e da Imagem* ofereceram orientação essencial para o desenvolvimento deste presente projeto: Susana Nascimento Duarte, Ricardo Jacinto, Diogo Saldanha, Ricardo Wanke, Salomé Lamas e Maria Mire. Queria agradecer ainda aos espaços/iniciativas que permitiram a apresentação pública deste projeto *Dicionário Sonoro*. Primeiro, ao projeto LAMBDA (*Mostra de Ondas Sonoras e Visuais*) realizado no Céu de Vidro no Parque D. Carlos I. Depois, à Escola Superior de Artes e Design - Instituto Politécnico de Leiria, por ter disponibilizado recursos e espaço para a apresentação do projeto. E, por fim, à *Casa do Comum* por ter acolhido o meu projeto durante dois dias. Finalmente, gostava de agradecer ao Vasco e Rachel pela ajuda na montagem da *Instalação IV* e por todas as conversas que ajudaram a desenvolver esta tese; ao meu pai, mãe e irmãos pelo enorme apoio; e a todos os amigos - Irina, Joana, José, Tomás, Roberto e Teresa - que ao longo da realização deste projeto ofereceram muita ajuda.

# Introdução

*Antigo arbusto guarda silêncio*

*Dicionário Sonoro* é um projeto-tese desenvolvido no âmbito do *Mestrado em Artes do Som e da Imagem* da ESAD. Este projecto artístico desdobra-se em diversos formatos, expandindo-se para contextos artísticos vastos, desde o formato de livro (dicionário), ao formato de instalação, filme e performance. O projeto segue um conjunto de metodologias artísticas, individuais e criativas que tocam em pontos como tradução artística, aleatoriedade, indeterminação e intuição.

O que espoletou a criação do projeto *Dicionário Sonoro* foi a intenção de criar uma linguagem musical que permitisse associar unidades sonoras a palavras — possibilitando associar um significado específico a composições musicais que normalmente não o têm, se não estiverem associadas a um texto. A partir desta intenção foi criado o *Dicionário Sonoro Livro* a partir do qual todo o projeto foi desenvolvido.

O *Dicionário Sonoro Livro* é composto por um conjunto de cem palavras “recolhidas” durante uma deriva realizada pelas ruas das Caldas da Rainha<sup>1</sup>. Cada uma dessas palavras foi traduzida em som. Para além da associação sonora, cada palavra foi também associada a uma imagem gráfica, que posteriormente permitiu a criação de partituras gráficas. Depois, foi realizado um pequeno filme, que contextualiza o *ponto de partida* do projeto; uma performance artística; e instalações artísticas, que, no limite, podem reunir num só espaço todos os elementos artísticos realizados no âmbito deste projeto.

Para a concretização do projeto *Dicionário Sonoro* foram exploradas diferentes metodologias. Algumas seguiram lógicas mais racionais e outras lógicas mais intuitivas, de carácter exploratório. Um dos objetivos da criação de um método é que este seja cúmplice da produção artística. Qualquer método, por mais livre que seja, pressupõe um estreitamento de possibilidades artísticas que poderá fazer com que os resultados artísticos sejam mais interessantes ou menos evidentes. Apesar da diversidade de métodos aplicados ao longo do projeto, a ideia de tradução artística acompanhou a concretização dos vários desdobramentos artísticos do projeto — desde a “recolha” de palavras do *Dicionário Sonoro*, à performance realizada numa das instalações.

---

<sup>1</sup> No *Dicionário Sonoro Livro* também estarão presentes outros tipos de palavras como explicado no capítulo 2.4.1

O capítulo *Enquadramento teórico e artístico* (capítulo 1) mapeia alguns conceitos e obras que são operativos para o *Dicionário Sonoro* e informa o método e as decisões composicionais do projeto. Este capítulo é composto por três grandes áreas (linguagem, tradução e estética) que foram essenciais para o desenvolvimento conceitual e artístico deste projeto-tese, e que traçam um perfil do *Estado da arte* em torno dessas questões. Sendo o *Dicionário Sonoro* baseado na ideia de linguagem, definiu-se o *Campo da Linguagem* como forma de enquadrar conceitos fundamentais sobre linguagem, palavra e semântica. Paralelamente, a noção de tradução, em particular a tradução artística, revelou-se central para a concepção prática e teórica do projeto, o que levou à elaboração do *Campo da Tradução*. Por fim, no *Campo da Estética*, são apresentados diversos autores e ideias que influenciaram a concepção estética do *Dicionário Sonoro*.

No capítulo *Metodologia* (capítulo 2) estão reunidas as diferentes metodologias artísticas usadas para a concepção prática do *Dicionário Sonoro*. E, finalmente, no capítulo *Apresentação e discussão dos resultados* (capítulo 3) são apresentados os objetos artísticos realizados no âmbito do projeto *Dicionário Sonoro*.

# 1. Enquadramento Teórico e Artístico

*Lâmpada com pressa fica sem luz*

O *Enquadramento Teórico e Artístico* está dividido em três grandes secções: o *Campo da Linguagem*, o *Campo da Tradução* e o *Campo da Estética*.

## 1.1 Campo da Linguagem

O *Dicionário Sonoro* foi criado com base numa recolha de palavras, a partir das quais foram formadas frases. Essas frases, por sua vez, desencadearam várias formas de apresentação do *Dicionário*. Sendo a linguagem um dos focos principais deste projeto, neste capítulo serão analisados alguns conceitos relacionados com linguagem, palavra e semântica.

Primeiramente, é importante introduzir alguns termos da obra *Cours de linguistique générale* (1916) de Saussure que elevou a linguística a disciplina autónoma. Aqui, Saussure introduz uma série de definições relacionadas com o signo. O autor associa a palavra “significado” ao conceito e “significante” à imagem acústica - à palavra escrita ou dita -, sendo o “signo” a combinação dos dois. E descreve a relação entre “significado” e “significante” como algo completamente aleatório que vem de um hábito coletivo que é aceite e canonizado, mas que não tem uma relação intrínseca, necessária ou unívoca (Saussure, 2006, pp. 81–82).

Apesar de Saussure ser um dos precursores da linguística, vários autores vieram a rejeitar as suas ideias, por as considerarem fechadas e bastante “limitadas”. Jean-Jacques Nattiez, em *Music and Discourse: Towards a Semiology in Music*, pergunta se nos poderemos contentar com esta “concepção estática do signo”? (Nattiez, 1990, p. 5, tradução da autora<sup>2</sup>). E, afirma que é impossível associar um significado fixo e único a todas as palavras. Tomemos o exemplo da palavra “felicidade”. Dificilmente todas as pessoas terão a mesma ideia daquilo que é a “felicidade”. Associados a este conceito aparecem uma série de novos signos como “êxtase”, “satisfação”, “contentamento”, “realização”, entre outros — “signos que variam consoante o leitor, de acordo com as experiências pessoais de cada um” (Nattiez, 1990, p. 7). Nattiez refere-se a Gilles-Gaston Granger, um importante

---

<sup>2</sup> De forma a enquadrarem-se melhor no texto, as citações que se encontravam noutras línguas foram traduzidas para português. Portanto, as traduções presentes no texto são traduções livres.

filósofo francês, que afirma que a forma mais correta de representar os signos seria, não com um único significado associado, mas sim com uma corrente infinita de significados (Nattiez, 1990, pp. 5–6).

Precisamente por não ser possível associar somente um significado a cada um dos signos, as frases passam a ter também um significado subjetivo, maleável e vivo. Nattiez dá um exemplo do *exercício de Molino*, apresentando a seguinte frase: “A escova de dentes está para Deus assim como o Verdi está para os Italianos” (Molino em Nattiez, 1990, p. 10). O autor afirma que ainda que a frase pareça não fazer sentido, não podemos afirmar que esta não faz sentido: “poderemos imaginar que Deus precisa tanto de uma escova de dentes como os Italianos de Verdi ou que a escova de dentes é um atributo de Deus (...) Ainda que possam ser hipóteses extremas, pelo menos são possíveis” (Nattiez, 1990, p. 10). Com isto, o autor demonstra que é possível retirar significado de frases absurdas, mesmo que esse significado varie de pessoa para pessoa. No âmbito da linguagem e da comunicação pode existir um “produtor” e um “receptor”, mas nunca se consegue garantir que a interpretação é a mesma para todos os envolvidos (Nattiez, 1990, p. 11). Pirandello, escritor italiano, afirma, ainda, que as palavras são vazias e que o “produtor” e o “receptor” é que lhes atribuem significado. “a coisa mais triste é que nunca irás saber (...) como eu interpreto o que me dizes. (...) Mas será nossa culpa, minha e tua, que as palavras que usemos sejam vazias? (...) tu preenche-las com o significado que elas têm para ti; eu, quando as coletor, preencho-as com o significado que lhes dou. Até agora acreditámos que nos compreendíamos, porém, não nos compreendemos de todo” (Pirandello em Nattiez, 1990, p. 11).

Podemos observar esta ideia de “vazio” no livro de Milan Kundera, a *Insustentável Leveza Do Ser*. Apesar deste romance ficcional não ter as mesmas pretensões científicas que outros textos que abordam a semiologia têm, este ilustra de forma mais artística ou ficcionada precisamente este conceito de “vazio”. Ao longo do texto, o autor apresenta sucessivas vezes um “pequeno léxico de palavras mal entendidas” onde dá vários exemplos de conceitos interpretados de forma completamente diferente por várias personagens do livro. Para Sabina, uma das personagens, um cemitério é um local mais calmo e sereno que a vida: “Por muito cruel que a vida seja, reina sempre a mesma serenidade no cemitério” (Kundera, 1994, p. 113). Para Franz, por outro lado, o cemitério é um local perturbador: “não é senão um imundo depósito de ossadas e cascalho” (Kundera, 1994, p. 113). O que choca, emociona, dá felicidade a alguém, varia sempre de pessoa para pessoa; a tristeza, o sentimento, não está no objeto em si, mas sim na experiência da pessoa que percebe o objeto.

Esta ideia de “vazio” pode ser também transportada para o âmbito musical. O compositor ou “produtor”, ao compor uma determinada peça poderá ter uma certa intenção (de criar uma música triste, alegre, angustiante, entre outros), porém, o “receptor” vai conferir-lhe um significado consoante a sua experiência pessoal que poderá não corresponder às intenções do compositor (Nattiez, 1990, p.

17). Enquanto na linguagem por norma existe um “produtor” e um “receptor”, no caso da música muitas vezes existe também um “intermediário” — o intérprete. Portanto, uma única peça musical por vezes passa por estes três agentes que podem interpretar de forma totalmente diferente a mesma música. “A relação entre eles é bastante variada, por vezes contraditória, por vezes confusa” (Souris em Nattiez, 1990, p. 31). Por outro lado, Nattiez refere-se a Deryck Cooke, musicólogo britânico, que se afastou da ideia de “vazio” de Pirandello e afirma que o ouvinte, ao ouvir uma composição, conecta-se diretamente com a cabeça do “grande artista”. Cooke exprime assim, de forma subentendida, que o ouvinte conseguirá interpretar a música tal como o compositor a entendeu, realçando que, por isso, é fundamental que o compositor pense no modo como a música será recebida pelo “receptor” (Cooke em Nattiez, 1990, p. 17-18).

Por outro lado, Umberto Eco afirma que para a mesma mensagem ser interpretada da mesma forma por pessoas diferentes teria que existir um código em comum entre o “addresser” e o “addressee”. Reforça, porém, que por existirem uma multiplicidade de códigos dentro da mesma cultura, a mesma mensagem pode ser interpretada de formas completamente diferentes por pessoas distintas. “Para um determinado significante, poderemos perceber a denotação básica que lhes é atribuída pelo produtor, porém poderemos também atribuir-lhe diferentes conotações, porque o receptor [ao decodificá-lo] segue um caminho que pode não ser o mesmo caminho do código (...)” (Eco em Nattiez, 1990, p. 21).

Seguindo esta ideia da subjetividade do significado das frases e das palavras, o Latim mostra-nos outro tipo de subjetividade. Esta língua morta, utilizada no tempo em que a retórica teve o seu auge civilizacional, tinha uma característica bastante interessante: a organização das frases podia variar consoante aquilo que o orador queria salientar (Lourenço, 2020, p. 24). Isto é bastante interessante do ponto de vista linguístico, pois permitia que consoante a posição conferida a cada palavra no contexto frásico, estas poderiam ter um sentido adicional ou diferente do que seria expectável — salientando a ideia de vazio patente nas palavras.

No *Dicionário Sonoro*, existem duas intenções relativas à linguagem. Existe, por um lado, a intenção que as frases criadas com o *Dicionário* sejam lógicas, ainda que poéticas. E, por outro lado, que essas frases lógicas se transformem em frases que não respeitem a lógica: um dos dispositivos de apresentação do projeto permitirá que as palavras, que formam as frases, se juntem de forma aleatória umas às outras, possibilitando uma exploração do domínio semântico para lá da intenção poética

## 1.2 Campo da Tradução

O *Dicionário Sonoro* é formado por uma série de ligações entre linguagens e dispositivos artísticos diferentes: linguagem verbal, musical e visual, dicionário, performance e instalação. As ligações entre esses vários meios são criadas através da tradução artística que permite transformar umas nas outras. Este capítulo demonstra as várias dimensões da tradução e o seu caráter criativo.

A tradução mais “comum” pode dizer-se que é a tradução de uma língua para a outra: “fazer passar de uma língua para outra” (Campos, 1986, p. 7). Segundo W. Benjamin, quando se realiza uma tradução, há sempre algo que se perde pois uma tradução nunca consegue ser fiel ao texto original e representar tudo aquilo que este pretendia. “A fidelidade na tradução da palavra isolada quase nunca consegue dar plenamente o sentido que ela tem no original, porque este não se esgota, na sua significação poética original, naquilo que se quer dizer, mas adquire-a precisamente pela forma como o que se quer dizer se articula com o modo do querer dizer nessa palavra” (Benjamin, 2018, p. 83).

No campo da tradução literária, essa dificuldade torna-se ainda mais flagrante. Pois, para além de um livro ter o objetivo de comunicar algo, pode também ter o objetivo de comunicar algo de forma artística. Imaginemos a tradução de um poema. Um poema pode fazer uso de recursos estilísticos, de palavras que rimam, ou poderá utilizar expressões idiomáticas particulares de um determinado idioma, entre outras estratégias. Todos estes parâmetros, ainda que estejam ligados à linguagem, acabam por estar bastante aliados à estética. Assim, o papel do tradutor não poderá ser o de realizar uma tradução cega de uma língua para a outra: este terá sempre de realizar uma tradução apoiada no sentido estético. “A tradução do poema deve, pois, ultrapassar o patamar do “sentido” com referencialidade exterior ao texto que enfatiza o significado, para atingir o nível da geração interna de sentidos mediante o trabalho do sujeito na cadeia dos significantes” (Laranjeira, 1989, pp. 9–10).

Para além da ideia de tradução apresentada anteriormente - entendida como a passagem de uma língua para outra -, é possível atribuir ao termo “tradução” uma outra interpretação. O conceito “tradução” vem do latim do verbo *traducere* e significa “conduzir ou fazer passar de um lado para outro” (Campos, 1986, p. 7). Fazer passar de um lado para o outro não pressupõe necessariamente que tenha que ser uma passagem de uma língua para a outra. Passar de um lado para o outro poderá apenas significar que existem dois lados e que existe *algo* que conecta esses dois lados. Neste caso, esse *algo* será a tradução.

Neste capítulo serão também analisadas traduções que transcendem a tradução entre linguagens verbais distintas: traduções entre linguagens que podem ser sonoras, artísticas, imagéticas, entre

outras; e traduções interdisciplinares, entre meios diferentes. Através da análise de alguns exemplos, será explorada uma teoria especulativa e ficcional sobre a tradução que está presente em inúmeras obras artísticas e também no dia-a-dia.

A tradução é aquilo que permite transformar uma *coisa* numa outra *coisa*, utilizando regras ou estratégias que podem auxiliar essa transformação. Utilizar a linguagem verbal como forma de descrever o mundo físico e sensorial é já uma espécie de tradução deste mundo em palavras. Como tal, por vezes as palavras não correspondem totalmente à realidade ou àquilo que se sente. Apesar de existirem conceitos e palavras diferentes para as mesmas ideias, cuja quantidade de sinónimos e os seus significados concretos variam de língua para língua, o mundo em que vivemos é o mesmo. A palavra “saudade” existe em poucas línguas, porém a “saudade” é uma experiência que pode ser vivenciada por qualquer ser humano. Portanto, as palavras são um mero intermediário: uma forma de traduzir em palavras aquilo que existe no mundo. Pensa-se que, antes da utilização da linguagem verbal, os desenhos, encontrados em diversas cavernas paleolíticas, poderiam servir, entre outros propósitos, como forma de comunicar (Garate, 2025, pp. 1–2). Portanto, existem muitos tipos de linguagem e muitas formas de comunicar. “Todas as manifestações da vida do espírito no ser humano podem ser entendidas como uma forma de linguagem. (...) Pode falar-se de uma linguagem da música e da escultura, de uma linguagem da justiça, que não tem ligação direta com as línguas da jurisprudência alemã ou inglesa; pode falar-se de uma linguagem da técnica (...) sendo que a comunicação pela palavra é apenas um caso particular, o da comunicação humana e daquilo que a fundamenta ou nela se baseia (...)” (Benjamin, 2018, p. 9).

No contexto da comunicação humana é possível identificar traduções de linguagem verbal para linguagem não verbal, ou de linguagem não verbal para linguagem verbal. Por exemplo, a linguagem verbal pode ser traduzida em gestos (língua gestual). Esta língua caracteriza-se por gestos que simbolizam palavras, que por sua vez simbolizam ideias, conceitos ou coisas do mundo real. É também possível traduzir uma imagem (linguagem visual) em palavras (linguagem verbal). Tomemos o exemplo de pessoas cegas. Estas podem compreender o mundo através de sentidos como o som e o tato, mas também podem compreendê-lo através das palavras que o descrevem. O lado pictórico do cinema, qualquer tipo de pintura ou obra visual pode ser traduzida em palavras (Matevosyan & Hovakimian, 2014, p. 114). Por isso, o mundo visual é também linguagem verbal. Tal como existe a tradução de uma língua para outra língua existe também a tradução de um meio para outro meio. Uma pessoa cega não percebe uma imagem, tal como um polaco não percebe português, e como tal é utilizada uma tradução para que essa pessoa passe a perceber aquilo que é transmitido. A tradução tem este objetivo de permitir a transferência de significado entre diversos meios.

Sendo possível traduzir imagens em palavras, é também possível traduzir palavras em imagens (através dos guiões de cinema, por exemplo), palavras em sons musicais, sons em pinturas, entre muitos outros tipos de tradução.

Segundo Matevosyan e Hovakimian, os signos podem ter a forma de imagens, sons, atos ou objetos (2014, p. 114). E, nessa sequência, afirmam que existe uma semelhança clara entre a linguagem pictórica e a linguagem verbal, pelo facto de ambas estarem sujeitas a um conjunto de regras, cânones, manifestos, entre muitos outros. Essas regras podem ser coletivas ou pessoais, podendo cada artista desenvolver a sua própria linguagem (pp. 113–114).

Assim como existem regras ou convenções utilizadas na linguagem pictórica, existem também regras utilizadas na linguagem musical, ou qualquer outro tipo de linguagem artística. No caso da música, essas regras poderão existir, por exemplo, sob a forma de uma teoria, de um manifesto, como por exemplo, o manifesto *L'arte dei Rumori* (1913) de Russolo, ou de um texto/tratado, como por exemplo, o *Traité des objets musicaux* (1966) de Schaeffer. E, estas regras podem ser utilizadas, entre outras formas, para auxiliar traduções entre estilos musicais diferentes. Poderemos ainda levar esta ideia de tradução mais longe: poderá fazer-se uma tradução de uma música clássica para um quadro. As seis pinturas de Gerhard Richter intituladas de *John Cage* (2006) foram criadas enquanto o artista ouvia John Cage. Poderá dizer-se que houve uma espécie de tradução das músicas de John Cage para pinturas.

Podemos ainda evidenciar a existência de inúmeros tipos de tradução dentro de uma mesma disciplina. Tomemos o exemplo da música clássica ocidental. Neste caso, foi desenvolvida uma linguagem musical que permite traduzir os sons emitidos por instrumentos musicais, ou pela voz humana, em notas musicais colocadas numa partitura. Partituras essas que são depois executadas pelo intérprete. Existem, portanto, múltiplas traduções, dentro do seio da música clássica: primeiro, existe a tradução da ideia musical abstrata em partitura e depois, existe a tradução da partitura em performance. A interpretação que o performer faz de uma partitura pode ser vista como uma forma de tradução, porque este transforma um *objeto* num outro *objeto* de forma subjetiva. “O tradutor ou o intérprete são ambos leitores do texto; as suas leituras são interpretações, traduções para um contexto diferente” (Alvim, 2022, p. 115). Busoni afirma que apesar de se perder parte das intenções do compositor quando uma música ou ideia musical é traduzida<sup>3</sup> em partituras, o trabalho do intérprete é restaurar aquilo que é perdido nessa primeira tradução. E, talvez, acrescentar algo que não fazia parte das intenções do compositor (Busoni, 1911, pp. 16–18).

---

<sup>3</sup> Aqui foi aplicada a ideia de tradução explorada neste capítulo.

Aplicando as mesmas ideias de tradução ao cinema, Bazin, importante crítico de cinema, descreve uma adaptação cinematográfica de texto para imagem como uma tradução entre duas linguagens. E afirma que não se deve utilizar o livro apenas como uma fonte de inspiração para a adaptação cinematográfica, deve-se sim traduzi-lo em cinema. “A melhor tradução é aquela que demonstra uma intimidade com o gênio de ambas as línguas e, (da mesma forma) um domínio de ambas” (Bazin, 1967, p. 117). O autor dá então um enorme destaque à questão da tradução, oferecendo ainda exemplos de filmes, inspirados em romances, que o conseguiram fazer bem: “La Symphonie Pastorale, Le Diable au corps, The Fallen Idol, or Le Journal d'un cure de campagne” (Bazin, 1967, p. 66).

Deve-se salientar o lado artístico e criativo inerente a todos estes tipos de tradução. Uma tradução nunca é absoluta, é sim subjetiva, e portanto é preciso que esta seja feita de um ponto de vista criativo. “À medida que lamentamos a perda da tradução perfeita, da transferência perfeita de significado, começamos a reconhecer o estrangeiro, a diferença e a pluralidade” (Alvim a partir de Paul Ricoeur, 2022, p. 113). A tradução implica a criação de um novo trabalho diferente do original, portanto a ideia da tradução é “encontrar equivalência a uma preocupação ou intenção original” (Alvim, 2022, p. 114). Não se deve lamentar perdas existentes no exercício da tradução, mas sim “celebrar um ganho, um novo significado encontrado na tradução” (Alvim, 2022, p. 116).

Para o desenvolvimento do projeto *Dicionário Sonoro* aproprio-me desta visão artística e subjetiva inerente à tradução. O objetivo do *Dicionário Sonoro* é mesmo o de explorar e exercitar, de forma experimental, criativa e subjetiva, as transferências de significado entre *medias* diferentes. Cada uma das traduções produzem, assim, uma nova e relevante dimensão artística.

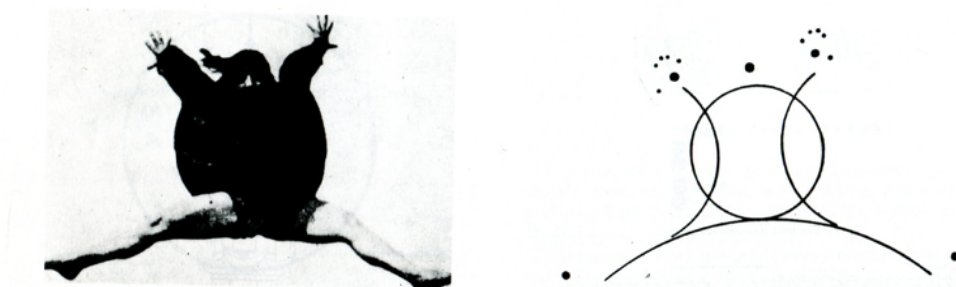
### 1.2.1 Wassily Kandinsky

Uma das principais referências no âmbito do *Campo de Tradução* é o livro *Ponto, Linha Plano* (1926). Neste livro, Kandinsky demonstra o modo como *traduziu*<sup>4</sup> partituras, danças, entre muitos outros fenômenos, em pontos, linhas e planos. Kandinsky afirma pretender chegar a uma ciência de arte, a uma arte que possa ser universalizada para que, a *tradução* de qualquer *coisa* em pontos e linhas, seja realizada segundo regras fixas: “parece-lhe necessário estabelecer fórmulas numéricas que traduzam a universalidade e a constância dos efeitos, fazer pesquisas em laboratório, colaborar com outros especialistas, trabalhar em equipa e, sobretudo, criar uma pesquisa internacional” (Kandinsky, 1970, p. 17).

---

<sup>4</sup> Kandinsky não se refere a esta transformação como tradução. Aqui aplico, sim, a ideia de *tradução exposta* no capítulo 1.2.

Apesar de Kandinsky ousar chegar a uma ciência da arte, a *tradução* (nunca expressada diretamente pelo próprio no seu livro) que Kandinsky faz de *algo* para pontos, linhas ou planos parece ser feita de forma bastante intuitiva. O autor revela, assim, uma metodologia individualizada e artística: parece não haver um método claro e distinto para realizar essa *tradução*, o que aparentemente contradiz as suas intenções de chegar a uma ciência da arte. “Os pequenos passos na ponta dos pés desenham pontos no solo. O ponto surge também nos saltos do bailarino; indicam-no a cabeça ao elevar-se no ar e os pés ao tocarem o chão. Os saltos na dança moderna podem ser opostos em certos casos, aos saltos clássicos verticais porque o salto “moderno” desenha, por vezes, um plano com cinco pontas — a cabeça, duas mãos, duas pontas dos pés e dez dedos que desenham outras dez pontas mais pequenas (...). As paragens rígidas e breves constituem também, pontos, acentos activos e passivos que correspondem à significação musical do ponto” (Kandinsky, 1970, p. 49).



**Figura 1-** Exemplo da tradução de um salto de uma bailarina para pontos, linhas e planos (Kandinsky, 1970, p. 50-51).

### 1.2.2 Joan Miró

O trabalho de Joan Miró é bastante relevante para o projeto *Dicionário Sonoro* pelo facto de tocar em campos como linguagem e tradução. O artista, nas suas pinturas, associava palavras a símbolos, criando uma linguagem visual que possuía também um significado semântico — realizando, assim, uma tradução de palavras em imagens. “Ao reformular a sua pintura como uma operação linguística, Miró passou a entender a superfície pictórica como um espaço para sinais e inscrições, incluindo linhas, palavras e letras” (Messerri, 2021, p. 4).

Miró criou então uma linguagem artística visual em que, por exemplo, “quinta” simbolizava “fuga” (Matevosyan & Hovakimian, 2014, p. 115), “aranha”, por sua vez, simbolizava a “vagina” (na obra *Sem título (Dançarina)*, 1924) (Messerri, 2021, p. 4), “pontos pretos” simbolizavam “estrelas” (na obra *Personnages dans la nuit guidés par les traces phosphorescentes des escargots* da série “Constelações”, 1940) (Messerri, 2021, p. 117), “estrelas” “por vezes representavam a genitália feminina” e o “ponto com quatro raios” simbolizava “a visão de um olho desencarnado” (Matevosyan

& Hovakimian, 2014, p. 115). Porém, apesar de Miró associar significados concretos a estes signos e insistir na sua relação com a realidade, estes signos estavam abertos a múltiplas interpretações por parte do artista e por vezes eram subvertidos ou inseridos em “sistemas secundários de significado” (Messeri, 2021, p. 4).

Para Miró, a arte não é algo abstrato, mas sim algo que está conectado diretamente com algum significado: “É sempre um homem, um pássaro ou outra coisa. Para mim, pintar nunca é uma questão de forma” (Miró em Matevosyan & Hovakimian, 2014, p. 115).

Em 1928, Miró utilizou a “metamorfose como tópico da sua arte” (Messeri, 2021, p. 6) e criou pinturas fazendo uma re-adaptação ou reinterpretação de quadros já existentes. Na re-interpretação do quadro *La Fornarina* (1518-1519), Miró simplificou o corpo da jovem e transformou-o em formas singelas com cores uniformes: “o corpo da Fornarina foi simplificado até não restar senão uma volumosa massa negra; a cabeça e o peito foram reduzidos a protuberâncias bulbosas; o turbante, cujos extremos em nó foram traduzidos para formas cornúpetas, foi gritantemente exagerado (...)” (Messeri, 2021, p. 6). Poderemos afirmar que esta re-interpretação de Miró acaba por se tratar de uma tradução. O artista traduz a pintura original numa nova pintura utilizando o seu estilo, os seus métodos, no fundo, a sua linguagem artística, para o fazer. É uma tradução, pois trata-se de uma transformação entre estilos diferentes, entre linguagens diferentes. “Todos os pintores trabalham numa linguagem visual por seguirem um conjunto de padrões de criação da imagem” (Matevosyan & Hovakimian, 2014, p. 113).



**Figura 2** - Tradução do quadro *La Fornarina* (*O Retrato de uma Jovem*), Rafael (1518-1519) (à esquerda) num outro quadro: *La Fornarina* (*D'après Raphaël*) Miró, 1929 (à direita).

A tradução, no entanto, não se restringe à tradução entre linguagens diferentes. A ideia de tradução pode existir sempre que existe uma transformação, uma transferência entre dois meios diferentes, por isso poderá dizer-se que pintar o mundo real é já um ato de tradução. Em 1937, Miró realizou uma

série de desenhos na Académie de la Grande Chaumière em Paris que são descritos por Messeri como uma forma de tradução: “À medida que o lápis se move desembaraçadamente pela folha de papel, a ato de transcrição é já um ato de tradução e de interpretação” (Messeri, 2021, p. 6).

### 1.2.3 Bruno Munari

Bruno Munari nos livros *Square Circle Triangle* (1965-1976) associa formas geométricas como, quadrados, círculos e triângulos, a objetos, elementos e ideias abstratas que traduzem visualmente essas formas geométricas. Assim, nestes livros, parece existir uma ideia subjacente de tradução. Bruno Munari descreve o “quadrado” como uma forma geométrica que é enigmática e monótona por possuir quatro lados iguais e quatro ângulos iguais (Munari, 2011, p. 4). Ao longo deste primeiro volume, apresenta inúmeros elementos que traduzem esta forma geométrica: a ideia matemática Hemidiagon, as moedas chinesas com buracos quadrados no meio, tabuleiros de xadrez que possuem uma forma quadrada, a planta da igreja de San Lorenzo, desenhada por Guarino Guarini, cuja composição “é baseada num quadrado que é também dividido em quadrados e retângulos de ouro” (Munari, 2011, p. 18), entre muitos outros elementos. O projeto *Dicionário Sonoro* também explora a tradução de objetos materiais e/ou conceitos em elementos gráficos simples. Através de uma metodologia pessoal e subjetiva assente na intuição, cada palavra do *Dicionário Sonoro Livro*, para além de ter sido traduzida numa unidade sonora, foi também traduzida numa imagem gráfica, que a meu ver, melhor representava a ideia subjacente a essa palavra. Enquanto Munari procura todos os objetos-elementos que podem traduzir a ideia de quadrado, no contexto do *Dicionário Sonoro* eu procuro traduzir diferentes conceitos em formas visuais distintas (capítulo 2.5).

## 1.3. Campo da Estética

Neste capítulo serão apresentadas as ideias, autores e obras que influenciaram a concretização estética do *Dicionário Sonoro*.

### 1.3.1 O que é a música

Um dos campos principais do *Dicionário Sonoro* é o som e a música. A partir das palavras existentes no *Dicionário* foram criadas um conjunto de sons e de composições musicais. Em vários subcapítulos do *Campo da Estética* serão explorados alguns princípios, teorias e autores que influenciaram a concepção sonora deste *Dicionário*. Neste primeiro irá ser explorado “o que é a música e o que não é a música” (Nattiez, 1990, p. 41).

O conceito daquilo que é “música” não é propriamente fixo e a palavra em si não é utilizada em todas as culturas (Nattiez, 1990, p. 54). Mesmo dentro da cultura ocidental existem diversas formas de definir. A música pode ser considerada a arte de combinar sons seguindo certas regras, poderá ser definida como uma onda sonora, poderá ter a ver com a escolha de sons que são “agradáveis ao ouvido humano”, entre outras definições (Nattiez, 1990, p. 42).

As teorias que tentam distinguir *música* de *ruído* afirmam que os sons musicais resultam de “vibrações regulares”, enquanto o ruído resulta de “vibrações intermitentes, erráticas, aleatórias” (Nattiez, 1990, p. 45). Porém, se se organizar aquilo que é considerado “ruído” em padrões regulares, será que isso já seria considerado música? Muitas vezes, os sons considerados “música” são na realidade sons complexos. Schaeffer tentou demonstrar precisamente que a música clássica não era pura: “decai; é granular; tem ataques; flutua, está repleta de impurezas” (Schaeffer em Nattiez, 1990). Como tal, podemos notar que qualquer critério usado para distinguir estes dois mundos resulta de uma perspectiva já enviesada. “A noção de ruído é à partida um conceito subjetivo” (Chocholle & Botte em Nattiez, 1990, p. 45).

Olhemos para a música como um sistema tripartido dividido em “nível poético”, “nível neutro” e “nível estético” (Nattiez, 1990, p. 46). O primeiro corresponde à visão do compositor, o segundo corresponde à definição física da obra em si, que está completamente vazia de qualquer significado, e por fim, o último tem que ver com o modo como uma certa composição é interpretada pelo ouvinte. Olhar para a música segundo este sistema tripartido, poderá significar o aparecimento de inúmeras

interpretações distintas da mesma composição. Estas interpretações podem não coincidir e até divergir na definição da composição como *música* ou *ruído*: “alguns sons aceites como ‘musicais’ pelo compositor são considerados “desagradáveis” pelo ouvinte” (Nattiez, 1990, p. 46). Para além disso, aquilo que é considerado ou não música vai variando sempre ao longo da história. Por exemplo, o acorde de Tristão da ópera de Wagner *Tristão e Isolda* era visto como algo ruidoso e desagradável (Berio em Nattiez, 1990, p. 46) e hoje em dia é encarado como um acorde musical “habitual”.

Segundo Nattiez, quem contribuiu mais para o esbatimento da barreira entre *música* e *ruído* foi Luigi Russolo, Edgar Varèse, Pierre Schaeffer, John Cage e R. Murray Schafer por terem desafiado os limites do que era considerado música na época (Nattiez, 1990, p. 48). Entre 1929 e 1931, Edgard Varèse escreveu *Ionization*, a primeira peça composta apenas para percussão. Em 1937, numa entrevista, afirmou que as pessoas se referiam aos instrumentos de percussão como instrumentos “fazedores de ruído”, enquanto para o autor esses instrumentos eram “fazedores de som” (Nattiez, 1990, p. 52).

Nattiez refere-se a Lorraine Sakata e Kenneth A. Gourlay, especialistas em etnomusicologia, afirmando que culturas indígenas ou outras culturas que não a ocidental, por outro lado, têm ideias e definições daquilo que é música bastante diferente das perspectivas ocidentais. Em várias culturas, existem palavras distintas para definir talvez aquilo que o ocidente chama apenas de “música” (Nattiez, 1990, pp. 54–55). Há muitas culturas e civilizações que apesar de não possuírem a palavra “música” têm palavras que descrevem atividades musicais muito específicas. Os Machupe possuem palavras distintas que descrevem atividades musicais diferentes como “kantun”, que se refere a música instrumental e improvisada, “kantunwinka”, que se refere a música que não foi feita pela tribo, “ol”, que se refere a músicas cerimoniais e ainda outro género denominado por “tayil” (Robertson em Nattiez, 1990, p. 55); na língua “Inuit” não existe uma palavra que se refira propriamente ao termo “música”, existe sim, a palavra “nipi” que inclui aquilo que é designado como “música” no ocidente, mas também inclui aquilo que se poderia designar como “ruído” ou “não música”, bem como o “som da voz falada” (Nattiez, 1990, p. 56). Noutras culturas a música pode ser vista como um jogo, ou como algo que está necessariamente ligado à dança, a uma cerimónia, ou à *spoken word*. Portanto, alguns autores, como a etnomusicóloga Carol Robertson, sugerem que não se insista no binómio “música”, “não música”/“ruído” (Robertson em Nattiez, 1990, p. 55).

## 1.3.2 Pierre Schaeffer, a música concreta e o objeto sonoro

### 1.3.2.1 Pierre Schaeffer e a música concreta

Nos anos 40 e 50 do séc. XX vários fatores como a maturação de sistemas de gravação e reprodução de som, uma das bases da música concreta (*Musique Concrète*), e o desenvolvimento de técnicas de síntese sonora, base da música eletrônica (*Elektronische Musik*), revolucionaram o mundo da música. A teoria da música concreta, por um lado, afirmava que qualquer som, mesmo que considerado “ruído”, poderia ser visto como uma unidade musical (Schaeffer, 2017, pp. 2–3) reforçando a ideia já trazida por Russolo no manifesto *L'arte dei rumori* (1913), que considerava o “ruído” algo com interesse e potencialidade musical: “temos muito mais prazer em imaginar a conjunção de sons de elétricos, automóveis e outros veículos (...) do que ouvir mais uma vez os mesmos sons de sinfonias heroicas e pastorais.” (Russolo, 1986, p. 25). Por outro lado, a música eletrônica, com o desenvolvimento da síntese sonora, afirmava que no limite todos os instrumentos iriam ser substituídos pela síntese sonora, pelo facto desta conseguir mimetizar qualquer som (Schaeffer, 2017, p. 3). Ambas as abordagens musicais pareciam concordar na substituição, quase inevitável, dos instrumentos “tradicionais” por outros tipos de sons e descobertas.

Pierre Schaeffer considerava ainda que as teorias musicais limitavam a espontaneidade, substituindo-a por uma austeridade e um rigor que contrariam a naturalidade inerente a esta forma de arte milenar. Por isso, propôs que se voltasse à ideia de música crua e instintiva dos *homo faber* (Schaeffer, 2017, pp. 23–24). “A música não pode ser uma linguagem nem fixada, nem meramente codificada pelo uso. A música faz-se e inventa-se constantemente, procura-se um sentido (...)” (Schaeffer, 1996, pp. 7–8). Michel Chion inspirado numa famosa frase da Bíblia, no seu livro *Guia dos Objetos Sonoros* (1983), sintetiza bem esta ideia de Schaeffer: “A estrutura foi feita para o Homem, o Homem não foi feito para a estrutura.” (Chion, 2009, p. 5).

Pierre Schaeffer na obra *Tratado dos Objetos Musicais* apresenta-nos uma nova abordagem daquilo que pode ser considerado música. Apesar de Schaeffer referir-se ao seu ensaio como “tratado”, o autor não pretende que a sua teoria se torne um cânone ou um dogma musical. Schaeffer pretende apenas introduzir um novo ponto de vista musical relacionado com a música concreta e com os objetos sonoros (Schaeffer, 2017, p. xxxix).

O compositor e teórico, para além de ter desenvolvido a chamada música concreta — nomenclatura que mais tarde viria a abandonar<sup>5</sup> —, contribuiu imensamente para a forma como ouvimos, interpretamos e classificamos o som. Embora utilizasse na sua criação musical sons, até então, pouco usuais, Schaeffer mantinha uma preocupação estética e musical ao compor. O autor afirmava que, ao realizar uma composição, deveriam ser utilizados objetos sonoros que parecessem mais “propícios ao musical” (Schaeffer, 1996, p. 68).

### 1.3.2.2 Objeto Sonoro

Objeto sonoro é um conceito proposto por Pierre Schaeffer que designa uma entidade perceptiva própria de um modo de ouvir que se foca exclusivamente nas qualidades sonoras do som - como timbre, forma, textura - suspendendo qualquer relação com a sua origem sonora ou contexto. Um objeto sonoro não é um objeto material que emite som ou que produz som quando algo interage com este. É, sim, uma unidade mínima de percepção sonora<sup>6</sup>. Segundo Schaeffer, para algo ser considerado um objeto sonoro, é necessário que haja disponibilidade do ouvinte. O objeto sonoro e o ouvinte estão intrinsecamente ligados e um não existe sem o outro — “É uma correlação entre o mundo externo de ocorrências físicas objetivas com o mundo interno da experiência humana subjetiva” (Schaeffer, 2017, p. xxxii). Para algo ser considerado um objeto sonoro terá que ser ouvido segundo as suas características acústicas, através da *escuta reduzida* — um modo de ouvir que ignora a referencialidade sonora e se foca nas qualidades sonoras do som. “Mesmo que eu preste atenção ao objeto sonoro, a minha escuta será, por um período inicial, uma escuta referencial. (...) a princípio, ainda serei incapaz de dizer qualquer outra coisa sobre o som além de ‘é um cavalo a galopar’, ‘é uma porta a ranger’, ‘é um Sol bemol no clarinete’, ‘são 920 períodos por segundo’, é ‘Olá, olá’” (Schaeffer, 2017, p. 212).

Pierre Schaeffer afirma que é difícil ouvir algo apenas pelas suas características sonoras e não pela sua referencialidade. Portanto, para algo ser considerado um objeto sonoro é necessário que haja um esforço por parte do ouvinte em ignorar a audição intuitiva (ouvir algo pela sua referencialidade) e ouvir o som de forma não natural (segundo as suas características sonoras como altura, densidade, ritmo, entre outros). “Isso não tem nada a ver com um retorno à natureza. Nada é mais natural para nós do que seguir o nosso condicionamento. Estamos a falar de um esforço antinatural (...)”

---

<sup>5</sup> Apesar de Pierre Schaeffer ter abandonado a nomenclatura “música concreta” por achar que o nome não representava de forma clara os seus objetivos, - preferindo outros termos como música experimental - o termo continuou a ser utilizado por muitos músicos e musicólogos (Schaeffer, 2017, pp. 8–9). Portanto, ao longo deste ensaio irei continuar a utilizar o termo “música concreta”.

<sup>6</sup> Em Schaeffer, o objeto sonoro é uma unidade perceptiva própria da escuta reduzida; ele só se torna plenamente objeto musical quando é integrado numa organização musical (isto é, quando é posto em relação com outros sons). Ao longo desta dissertação, uso o conceito “objeto sonoro” no sentido estrito quando discuto a escuta reduzida e, por extensão, para designar as unidades que, no *Dicionário Sonoro*, passam a funcionar como materiais organizados em frases, partituras e performances, aproximando-se, por isso, da noção de objeto musical.

(Schaeffer, 2017, p. 212). Portanto, Schaeffer propunha que os objetos sonoros fossem ouvidos como se as suas fontes fossem desconhecidas pelo ouvinte, pretendendo, então, que os sons fossem acusmáticos: “ruído que se ouve sem que se vejam as causas que o originaram” (Schaeffer, 2017, p. 64).

Segundo Schaeffer a manipulação sonora dos sons e a reprodução sonora de uma gravação facilita uma escuta do som em si, ignorando a sua dimensão referencial. A partir da repetição exaustiva de gravações, Schaeffer, apercebeu-se que era possível ouvir um som abstraído-se da sua fonte. Pois, essa repetição salienta sons antes imperceptíveis. “É muito parecida com a sensação que invade os cineastas quando através da câmara, a câmara lenta e os close-ups descobrem rostos, objetos, movimentos que os seus olhos só conseguiam ver raramente e indistintamente” (Schaeffer, 2017, p. 16).

Schaeffer salienta, ainda, que existe uma diferença entre ouvir e captar o som de um objeto sonoro. A relação que alguém tem com um objeto sonoro é única quando este o percebe no mesmo espaço e no mesmo tempo. O objeto sonoro é um evento sem início nem fim. Porém, quando este é gravado, o objeto sonoro, transforma-se e fixa-se e passa a ser sempre o mesmo – passa a ter um início e um fim (Schaeffer, 2017, p. 211). Schaeffer realça, portanto, que a gravação não é o próprio som, assim como um desenho de um cachimbo não é o próprio cachimbo (Magritte, 1929). Portanto, o som e a gravação são diferentes e não se devem confundir: “o [engenheiro] acústico foca-se em dois objectos: o objeto sonoro que ele escuta, e o sinal que ele mede” (Schaeffer, 2017, p. 211).

### **13.2.3 O papel da partitura, da performance e a sua relação com a música concreta**

Ao mesmo tempo que Schaeffer introduzia novos termos e expandia a concepção do que era a música, através de textos como *Traité des objets musicaux* (1986) e das suas composições musicais, o autor olhava com reservas para a partitura musical e para o intérprete. Schaeffer, considerava que a partitura tradicional, ainda que cumprisse a sua função na maioria dos casos, muitas vezes não conseguia descrever totalmente a forma como a música deveria ser interpretada. “Numa partitura tradicional, o aspecto dinâmico é normalmente negligenciado (...)” e, restringe demasiado o intérprete (Schaeffer, 2017, p. 422). Schaeffer questionava também o papel do intérprete por este não conseguir reproduzir, com o intermédio de um instrumento musical, o vasto leque de sons que as técnicas da música concreta permitiam (Schaeffer, 2017, p. xvi).

A partitura, antes de existirem gravadores, era uma das únicas ferramentas utilizadas para registrar música. Esta permitia que a música pudesse existir para além da sua época temporal e para além do seu espaço físico. Porém, poderemos perguntar-nos que papel tem a notação musical num mundo em que a gravação de som é possível e que, portanto, a reprodução musical é algo fácil de realizar. Pierre Schaeffer levanta a pergunta: “Irámos testemunhar o desaparecimento da orquestra e do maestro aparentemente ameaçado pelo desaparecimento da partitura, e prestes a ser substituído por fitas magnéticas tocadas por amplificadores?” (Schaeffer, 2017, p. 4).

Inovações de escrita e propostas mais abertas como partituras gráficas foram aparecendo, talvez como forma de dar mais liberdade ao intérprete ou como forma de colmatar ou até tirar partido do facto de a notação musical não ser totalmente fiel a certos sons emitidos: “o objeto sonoro numa música clássica não pode corresponder precisamente a cada nota na partitura: um arpejo de harpa na partitura é uma série de notas; mas, para o ouvinte, é um único objeto sonoro” (Chion, 2009, p. 33). Porém, estas partituras levantam outros tipos de problemas, nomeadamente a falta de uniformização, exigindo assim muito mais do intérprete. Cada vez que um performer interpreta uma nova partitura experimental necessita de aprender um novo código, uma nova linguagem. E para além disso, o intérprete, ao contrário do que acontece com a música clássica tradicional, não consegue prever ou ouvir “mentalmente” como a obra irá soar, o que pode dificultar o seu trabalho (Evarts, 1968, p. 410). Porém, a grande diversidade de partituras gráficas trouxe uma nova camada de interesse às obras. Por exemplo, a obra deixa de ser apenas musical, e passa a ser também visual. A partitura gráfica parece também, em muitos casos, devolver a relevância e valorizar o individualismo do intérprete. Poderemos dizer, então, que a partitura gráfica constitui um meio-termo interessante entre a rejeição completa da partitura tradicional e o seu uso como objeto que restringe a liberdade do intérprete.

As novas descobertas da síntese sonora e da gravação, permitiram pela primeira vez “fazer música sem performers, instrumentos ou teoria musical” (Schaeffer, 2017, p. 9). Daniel Teruggi, na introdução do *Tratado dos Objetos Sonoros* afirma que, ainda que a música tenha sido sempre baseada na ideia de performance, a ideia de performance ao vivo acaba por restringir a quantidade de sons musicais possíveis “pelo facto do som ter que ser controlado e produzido num momento específico da performance” (Schaeffer, 2017, p. xvi). Por sua vez, a música concreta por ser criada em estúdio e não ter que ser tocada ao vivo (pode ser reproduzida com o uso de altifalantes) pode utilizar uma maior diversidade de sons nas suas composições (Schaeffer, 2017, p. xvi). Por outro lado, poderemos afirmar que a música com uma dimensão performativa ao vivo, permite uma relação direta entre o músico e a audiência, o que poderá conferir uma maior proximidade entre os dois e até mesmo um melhor entendimento da peça. Nattiez afirma que observar, por exemplo, os movimentos de mãos dos maestros ajuda o espectador a seguir melhor a estrutura da obra (Nattiez, 1990, p. 44). O autor levanta

ainda a seguinte questão: “não sentiremos que estamos a perder algo da *música* quando as gravações nos privam das múltiplas dimensões de uma performance ao vivo?” (Nattiez, 1990, p. 44).

Schaeffer, quando introduziu o conceito “música concreta”, pretendia inverter o modo como a música era comumente realizada e portanto, retirou a relevância que era dada à performance noutros estilos musicais: “a partir da escuta concreta do material sonoro, o compositor cria estrutura musical, em oposição à escrita musical tradicional, em que a criação abstrata do compositor na partitura leva à escuta concreta da performance” (Schaeffer, 2017, p. xvi). Assim, em vez de partir do abstrato (partitura) para o concreto (utilização de instrumentos musicais numa performance), pretendia partir do concreto (gravações sonoras) para o abstrato (manipulação sonora - composições sonoras).<sup>7</sup>

### **Música concreta:**

Concreto (gravação sonora) – abstrato (manipulação sonora)

### **Música que utilize partitura e seja interpretada ao vivo (ex. música clássica)**

Abstrato (partitura) – Concreto (performance)<sup>8</sup>

Estas relações são tornadas mais complexas com o desenvolvimento posterior de uma escola de difusão eletroacústica, a partir da criação de sistemas de difusão — as orquestras de altifalantes<sup>9</sup>. A música concreta passava a ser especializada ao vivo, reintroduzindo o papel do performer como mediador. Entretanto, a electrónica em tempo real dava os primeiros passos, problematizando mais ainda as relações entre concreto, abstrato, performance e reprodução.

No *Dicionário Sonoro*, a tradução gráfica das palavras permite a criação de partituras gráficas que podem ser interpretadas por um performer. As diferentes combinações de figuras (imagens gráficas), associadas aos termos que as geraram, são materiais que circunscrevem a interpretação, ao mesmo tempo que lhe conferem uma grande liberdade.

---

<sup>7</sup> “Quando, em 1948, sugeri o termo *musique concrète*, pretendia, com este adjetivo, expressar uma inversão na forma como o trabalho musical é feito. Em vez de anotar ideias musicais, usando os símbolos da teoria musical, e deixar que instrumentos tradicionais se concretizassem, o objetivo era reunir sons concretos, independentemente da sua origem, e abstrair os valores musicais que potencialmente continham” (Schaeffer, 2017, p. 7).

<sup>8</sup> As correntes de transformação entre “concreto-abstrato” e “abstrato-concreto” irão estar também refletidas no *Dicionário Sonoro* como explicado no capítulo 2.6.1.

<sup>9</sup> Como o *Acousmonium* concebido por François Bayle em 1974 no GRM (Groupe de Recherche Musicale fundado por Schaeffer em 1951).

### 1.3.3 A música absoluta e a música programática

A partir do *Dicionário* foram criadas composições musicais que foram associadas a ideias, frases e/ou histórias. O espectador, por sua vez, poderá ouvir as composições apenas pelo seu valor musical ou poderá tentar interpretar o conteúdo semântico das composições. Como tal, neste subcapítulo serão abordadas as noções de música absoluta e música programática e a forma como cada uma destas concepções entende o papel do conteúdo semântico na experiência musical.

Música absoluta é toda a música que não vem acompanhada de texto e que serve apenas o propósito de ser ouvida: “Qualquer música é “absoluta” (...) se for apresentada ao ouvinte como um objeto musical estético que não venha acompanhado de nenhum texto verbal (na forma de letra musical, programa ou título descritivo) (...)” (Downes, 2014, p.1). Este tipo de música teve o seu apogeu entre os períodos do Classicismo Vienense e durante a primeira era do Romantismo. Olhando para o contexto atual poderíamos considerar música absoluta toda a música que é instrumental, eletrônica, meramente uma vocalização ou qualquer tipo de música que não possui texto.

Alguns autores, como Busoni, acreditavam que a música, somente percebida como tal, seria suficiente para inundar os ouvintes de todo o tipo de sensações. Segundo o autor, a música não precisa de ser programática ou referencial, para afetar o ouvinte. A música atinge o humano independentemente da “ideia” que tem por detrás. “Reproduz uma emoção sem a descrever (...)” (Busoni, 1911, p. 5).

Karl e Robinson, no artigo *Yet Again, 'Between Absolute and Programme*, referem-se a Kivy que afirma que a música absoluta não tem qualquer aparato dramático e pretende ser vazia de qualquer comentário à sociedade ou ao mundo real (Kivy em Karl & Robinson, 2015, p. 26). Esta tenciona, então, ser ouvida apenas pelo prazer de se ouvir música: “liberta-nos de qualquer preocupação semântica e dá-nos o prazer absoluto de ouvir, o que nos leva a um momento de êxtase quase místico em casos de génio musical” (Karl & Robinson, 2015, p. 19).

Por outro lado, Karl e Robinson apresentam outros autores mais apologistas da música programática, dando o exemplo de Charles Lamb que considerava a música absoluta algo vazio e desprovido de ideias, comparando-a a “uma tela vazia que o espectador é forçado a pintar; (...) ler um livro, só com pontos, e ser obrigado a preencher com verbos (...)” (Lamb em Downes, 2014, p. 2). A música programática, por sua vez, é a música que vem acompanhada de elementos verbais, talvez com o objetivo do ouvinte se poder aproximar das ideias que o compositor pretendeu transmitir através da música. Esses elementos poderão ser apresentados sob a forma de letra, de um poema, de um

programa, de um título descritivo ou de qualquer referência verbal que acompanhe a música. Um exemplo de música programática é a obra “Primavera” de Vivaldi. O próprio título da obra e o extenso programa que a acompanha, condicionam certamente a percepção que o ouvinte terá da obra.

O *Dicionário Sonoro* explora uma ambivalência entre a experiência do som e a possibilidade de associação semântica criada pelo dispositivo relacional explorado nas instalações artísticas (capítulo 3.6). Talvez esta seja também a forma de encarar o *Dicionário Sonoro*: “poderemos gostar de ouvir as ‘Quatro Estações’ de Vivaldi como um concerto puro de violino mesmo sendo ignorantes dos programas detalhados que as acompanham, mas poderá acrescentar ao nosso prazer se ao ouvirmos estas peças soubermos o que está a ser tratado e como é tratado” (Karl & Robinson, 2015, p. 21).

### 1.3.4 A estética e ideias de J. Cage

A obra de John Cage foi essencial para o desenvolvimento do *Dicionário Sonoro*. Cage foi um verdadeiro experimentalista que desafiou os cânones da música. Em várias obras, como é o caso da *Water Music* e *Water Walk*, utilizou a técnica do “acaso” como forma de colocar condições e limites à concretização das obras (Vieira, 2020, p. 110). “A maioria das pessoas que acredita que me interessa pelo acaso não percebe que o uso como disciplina. Achem que o uso – não sei – como uma forma de desistir de fazer escolhas. Mas as minhas escolhas consistem em escolher que perguntas fazer” (Cage em Vieira, 2020, p. 56).

*Water Walk* foi realizada ao vivo num programa italiano *Lascia o Raddoppia*, em 1959, e um ano mais tarde no programa *I've Got a Secret*. A peça foi executada com o auxílio de inúmeros objetos, estando a maioria deles relacionados, de certa forma, com água, como: banheira, jarros, regador, pato de borracha, panela com água a ferver, flores, entre muitos outros. De forma a guiar a performance, John Cage realizou diversas partituras gráficas que detalhavam cuidadosamente as ações que o intérprete deveria executar. Durante a atuação, gravada em 1960, ouvimos as pessoas a rirem-se quase histericamente dos movimentos de Cage em palco, como se de um comediante se tratasse. Apenas este pormenor torna evidente que aquilo que Cage fazia em palco era inovador e estranho para aquela audiência. Apesar do riso talvez não ser aquilo que Cage procurava na audiência, podemos afirmar, que de uma certa forma, também podia ser.

John Cage na sua peça *4'33"* explorou a ideia do silêncio, ou do aparentemente silêncio, como expressão musical. Numa partitura tradicional colocou símbolos musicais que representavam o silêncio. Porém, a ideia do artista era que o silêncio musical expusesse o som da verdadeira música, o som da plateia: respirações, tosse, pequenos movimentos. “Música, diz-nos Cage, é o barulho feito

pela audiência” (Nattiez, 1990, p. 43). Tal como aconteceu com a peça 4'33”, na peça *Water Walk* os risos poderiam funcionar como um complemento da atuação. Os espectadores poderiam ser encarados, também eles, como performers “colocando uma moldura em torno da vida quotidiana e móvel” (Haskins, 2024, p. 78).

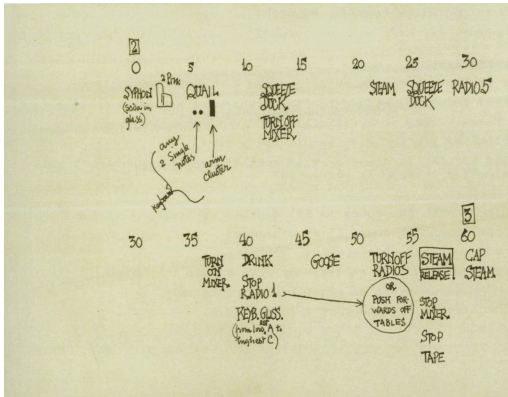


Figura 3 - Uma das quatro páginas da partitura com a descrição gráfico-textual das várias ações realizadas na performance *Water Walk* de John Cage (1958) (Vieira, 2020, p. 115).

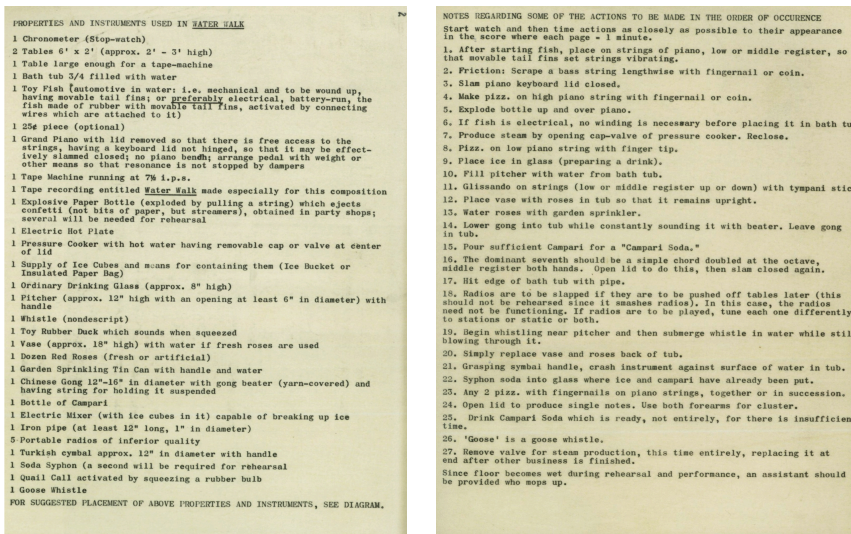


Figura 4 - Páginas da partitura com a lista de objetos necessários para a peça *Water Walk* de John Cage (1958) (Vieira, 2020, p. 116-117).

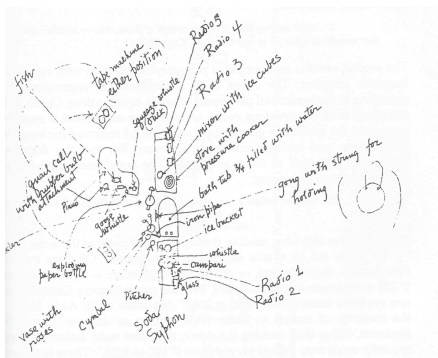


Figura 5 - Mapa com a distribuição dos objetos no espaço da peça *Water Walk* de John Cage (1958) (Vieira, 2020, p. 118).

Segundo Cage, a música existe à nossa volta. Existe no mundo, independente de escolhermos ouvir o mundo com essa intenção ou não. A música existe mesmo sem que haja manipulação humana. Em diversas obras, John Cage mostra-nos também que dá relevância à fonte sonora, ao objeto que emite som, ao contrário de Schaeffer. “Para Cage, devemos absorver a música da sua fonte na própria cidade” (Nattiez, 1990, p. 53). Poder-se-ia dizer que John Cage, fez aquilo que Duchamp fez com a arte. Enquanto Duchamp transformou um urinol numa peça de arte, Cage transformou sons banais em música sem que estes sofressem muita intervenção ou manipulação (Nattiez, 1990, p. 52).

Para a concretização do *Dicionário Sonoro* foram empregadas muitas ideias de John Cage como as ideias de aleatoriedade, uso de partituras gráficas e utilização de sons do quotidiano como unidades musicais.

### 1.3.5 A Aleatoriedade e Indeterminação

No projeto *Dicionário Sonoro* a ideia de aleatoriedade e de indeterminação, que pode ser vista também como uma espécie de acaso, assumem um papel importante. No *ponto de partida* do projeto (capítulo 2.1) foram recolhidas palavras segundo um método<sup>10</sup> que no fundo condicionou e tornou, de uma certa forma, aleatórias as palavras que viriam a estar presentes no *Dicionário Sonoro Livro*. Para além disso, durante a *Instalação IV* (capítulo 3.6.4) a ideia de aleatoriedade assume um papel relevante: televisores, autónomos entre si, que emitem um vídeo composto por som, imagens gráficas, palavras e vídeos performáticos, encontravam-se dessincronizados. A composição, que aparece nos televisores, torna-se imprevisível e o compositor deixa de ter controlo sobre o conteúdo da instalação. Por fim, a performance (capítulo 3.6.4.2), realizada no âmbito do projeto *Dicionário Sonoro*, oferece uma grande liberdade de interpretação ao performer. Este, dependendo das suas escolhas, pode tocá-la sempre de forma diferente, fazendo com que o resultado da performance seja indeterminado. Devido à preponderância que este tema assumiu no projeto *Dicionário Sonoro*, neste subcapítulo são exploradas as ideias de aleatoriedade e indeterminação e analisadas obras artísticas que refletem esses mesmos conceitos.

A ideia de aleatoriedade foi utilizada por diversas correntes artísticas e artistas ao longo do séc. XX. Poderá dizer-se que o surrealismo, ao explorar o subconsciente — e, por isso, produzir obras cujo resultado não era totalmente controlado pelo artista —, recorria à aleatoriedade e indeterminação como método artístico. Para Salvador Dali o objeto surrealista é “um objeto que se presta a um

---

<sup>10</sup> As palavras foram “recolhidas”, por ordem alfabética, à volta de três casas situadas no meio de um parque de estacionamento nas Caldas da Rainha.

mínimo de funções mecânicas e se baseia em fantasmas e representações suscetíveis de serem provocados pela realização de atos inconscientes” (Dali em Breton, 1969, p. 276). A ideia de aleatoriedade foi também utilizada pela corrente dadaísta. Sobre a peça *Collage with Squares Arranged according to the Law of Chance* (1916) o próprio autor, Jean (Hans) Arp, afirmou que os movimentos aleatórios da sua mão e dos papéis esvoaçantes conseguiram criar a obra que o próprio artista não conseguiu (Melzer, 1973, p. 54).

John Cage foi um dos músicos mais importantes do séc. XX, tendo utilizado a aleatoriedade e a indeterminação como meio para a criação musical. A partir dos anos 50 começou a olhar para o papel de compositor de forma diferente trabalhando “para remover os seus próprios gostos e aversões no ato de composição, de modo que os sons pudessem ser amados simplesmente pelo que são, em vez de serem usados para expressar a personalidade de um compositor ou demonstrar a sua criatividade intelectual” (Haskins, 2024, pp. 10–11). Cage propõe então um afastamento do compositor da intenção artística, começando a desenvolver as chamadas “operações do acaso”. Estas operações permitiram retirar a responsabilidade estética e musical ao compositor que, segundo Haskins, autor do livro *John Cage*, deixou de tomar decisões para começar a fazer perguntas.

Haskins também sugere que uma das coisas que levou a Cage a mudar as suas pretensões e práticas artísticas foi o seu interesse pela filosofia Zen que fez com que este mudasse a sua forma de pensar. A partir daí, Cage desenvolveu uma metodologia artística para a composição musical, baseada no acaso, com a ajuda do livro *I Ching*, livro oriental que funcionava como ferramenta oracular. “Cage elaborou para muitas das suas peças uma extensa série de perguntas que descreviam cada aspecto de uma peça, do mais geral ao mais específico. Para cada pergunta, formulou uma série de respostas possíveis, cada uma correspondendo a um, ou a um intervalo, dos 64 números do hexagrama do I Ching” (Haskins, 2024, p. 71). Cage utilizou o *I Ching* como método artístico para a composição das peças *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1950-1951) e *Music of Changes* (1951), demonstrando o seu novo interesse estético, que aceitava o aleatório como natural (Haskins, 2024, p. 72-76).

Apesar disso, a determinação absoluta de todos os aspectos da obra, nestes primeiros trabalhos de Cage, fez com que o artista se sentisse “uma espécie de funcionário que cumpria as tarefas que lhes eram atribuídas (...)” (Haskins, 2024, p. 74). Por isso, Haskins sugere que Cage começou à procura de utilizar a ideia da aleatoriedade de forma mais flexível nas suas obras. Na série de peças *Music for Piano*, por exemplo, o compositor abordou o acaso de uma maneira diferente, abrindo espaço para interpretações distintas da mesma peça. Isto foi possível porque Cage determinou que o intérprete seria responsável por delimitar vários aspetos da peça, podendo escolher “o ritmo, a ordem das páginas, até mesmo a música a omitir e a incluir” (Haskins, 2024, p. 78). A este tipo de música Cage chamou de *música indeterminada*.

Noutra peça, *Concert for Piano and Orchestra* (1958), Cage concedeu uma grande liberdade de interpretação aos músicos. Porém, ainda que anteriormente Cage tivesse considerado que restringir a interpretação dos intérpretes ao máximo tivesse os seus problemas, oferecer liberdade total aos músicos também, na época em que a sua música desafiava as concepções da música tradicional, teve os seus desafios. “[os intérpretes] recusaram-se a levar a música de Cage a sério e acabaram por tocar o que lhes apetecia: riffs de jazz, excertos orquestrais favoritos, o que quer que lhes ocorresse e os divertisse” (Haskins, 2024, p. 80). A partir daqui, segundo Haskins, Cage começou a trabalhar apenas com músicos e intérpretes que conhecia, porque considerava que a sua música ainda estava presa aos preconceitos de uma sociedade que não conseguia interessar-se por algo cujas intenções não eram explícitas: “Os meus problemas (...) tornaram-se sociais, não musicais” (Cage em Haskins, 2024, p. 81).

Cage, ao longo da sua carreira, foi-se deparando com uma sociedade que ainda não estava preparada para o seu tipo de sonoridade e para as suas ideias. Ainda assim, o seu contributo para a música foi enorme e revelou-se um dos mais importantes artistas do séc. XX.

Alison Knowles, uma das primeiras artistas femininas a integrar o Fluxus<sup>11</sup>, também utilizou a aleatoriedade e a indeterminação como ferramentas para a criação artística. Knowles trabalhava com elementos visuais, poesia e som, e o seu trabalho incorporava os principais princípios que caracterizavam o coletivo: “intermedia, interatividade e indeterminação” (Rühse, 2019, p. 1).

*Bean Rolls* (1965) de Knowles é uma obra multidisciplinar que agrupa imagem, texto e som, e coloca no centro o feijão, que à primeira vista, segundo Rühse (2019), parece nada ter a ver com o mundo artístico. No entanto, precisamente por estar ligado à esfera do dia-a-dia, o feijão acaba por cumprir a ideia do Fluxus de que a arte deve estar relacionada com o quotidiano (Rühse, 2019, p. 3).

Para a obra *Bean Rolls*, a artista criou pequenos rolos de papel que simulavam um “bean roll” - um “rolo de feijão” - permitindo combinar, numa única folha contínua, texto e imagem, sem quebras de página (Rühse, 2019, p. 2). Esses rolos, que se encontravam dentro de uma caixa de chá juntamente com feijões secos de diferentes tipos, possuíam imagens de feijões, colagens de textos relacionados com feijões, “provérbios que os seus amigos artistas gostavam de usar, bem como recortes de catálogos de vendas por correspondência de uma empresa chamada Bean” (Rühse, 2019, p. 2). A peça foi utilizada como base para a realização de uma performance. Nesta performance “os artistas liam em voz alta os textos dos pergaminhos ao mesmo tempo que um artista circulava e recortava elementos

---

<sup>11</sup> Coletivo artístico influenciado pelo trabalho de John Cage.

dos pergaminhos que tinham sido lidos” (Rühse, 2019, p. 2). A possibilidade dos rolos serem abertos e lidos, pelos performers, em qualquer ordem tornava o resultado da performance aleatório e indeterminado. Para além disso, de acordo com Rühse, o carácter aleatório da obra é acentuado pela semelhança formal destes rolos com rifas, tradicionalmente associadas a processos de escolha arbitrária.

Denis Lejeune no livro *The Radical Use of Chance in 20th Century Art* refere que Leonardo da Vinci, já no séc. XV, utilizava técnicas relacionadas com o acaso: analisava paredes antigas como forma de se inspirar nas suas formas (Lejeune, 2012, p. 81). “O acaso aqui está compreendido na maneira como a ideia de uma obra de arte é ajudada a existir através do acaso que acontece num meio que é independente do artista visual e que aparentemente é criado sem qualquer padrão, desordenadamente” (Lejeune, 2012, p. 82) O acaso revela-se, assim, como um método artístico relevante por permitir encontrar novas formas, novas imagens, novos resultados que não seriam possíveis com métodos de criação mais tradicionais. George Brecht afirma ainda que o recurso à aleatoriedade é essencial para que o artista se possa libertar dos preconceitos enraizados em si por conta da sua cultura e do seu passado (Brecht em Rühse, 2019, p. 3).

### **1.3.6 Referências Poéticas**

Neste subcapítulo *Referências Poéticas*, serão apresentadas diversas obras artísticas que se relacionam com vários aspetos teóricos e estéticos do projeto *Dicionário Sonoro*.

#### **1.3.6.1 *Plusic*, Mileece, 2008**

A obra *Plusic* (2008) de Mileece utiliza a gravação de sons banais, sons do quotidiano, como matéria musical. Neste caso, os elementos sonoros utilizados na composição *Plusic* são as gravações de sons emitidos por plantas, mais especificamente a gravação dos seus sinais elétricos. Nesta obra, distinguem-se unidades sonoras diversas, com tons variados, articulações que vão desde o staccato ao legato e durações temporais igualmente distintas. Porém, o papel da artista não foi o de criar os sons, mas sim o de organizar, selecionar e dispor os sons e os silêncios. As plantas acabam por se revelar, assim, na obra de Mileece como as verdadeiras autoras das suas composições. E a artista é, então, como ela própria se descreve, uma mediadora entre as plantas e os humanos (Iacovcich, 2021). No projeto *Dicionário Sonoro* a ideia de utilização de sons banais, sons do quotidiano, como base para a criação musical é essencial. Como veremos no capítulo 2.7, por vezes a gravação desses sons é

realizada de forma *passiva* (captando o som que o objeto emite por si), outras vezes de forma *ativa* (produzindo som agindo sobre o objeto). Muitas das gravações são posteriormente sujeitas a manipulação e edição sonora.

### 1.3.6.2 *One and three chairs, Joseph Kosuth, 1965*

Na obra *One and three chairs* o conceito “cadeira” é representado através da fotografia de uma cadeira, do objeto *cadeira* e da definição de dicionário do termo “cadeira”. Poderíamos interpretar esta obra à luz da ideia de significante + significado = signo, porém “há dois significantes que (...) abrem um espaço de ambiguidade (...)” (Smith, 2011, p. 9). Poderíamos também olhar para os diferentes desdobramentos do mesmo “conceito” segundo a ideia de tradução. Nesta obra, o conceito “cadeira” foi traduzido num objeto-cadeira, numa fotografia e em palavras. Este desdobramento do conceito “cadeira” em três modos de representação diferentes, demonstra a persistência do conceito nas diferentes modalidades de representação.

Poderemos ainda levantar as seguintes questões: Será que todos os desdobramentos do conceito “cadeira” são a própria cadeira? Será que a definição de “cadeira” é a própria cadeira? Ou será que o objeto “cadeira” é que representa totalmente a ideia de “cadeira”? O que é interessante é que mesmo o próprio objeto-cadeira, que parece ser a representação mais aproximada do conceito “cadeira”, poderia ser outra cadeira qualquer (Smith, 2011, p. 9). Porque é que foi escolhida uma cadeira de madeira e não uma de metal? Talvez nenhum objecto-cadeira seja então a melhor representação do conceito “cadeira”.

No projeto *Dicionário Sonoro*, o som associado à palavra “cadeira”, poderia ser o som de uma só cadeira. Porém, isso iria restringir sonoramente o conceito de “cadeira” ao tipo de cadeira que foi gravado. Nesse sentido, para representar sonoramente essa palavra, no âmbito do *Dicionário Sonoro*, utilizaram-se sons de várias cadeiras de modo a abrir o campo de representação ao conceito e não tanto ao objeto específico.

Cada entrada do *Dicionário Sonoro Livro* é representada sob a forma de palavra, de unidade sonora e de imagem gráfica, atravessando uma lógica de tradução que busca um campo de correspondências semânticas, acústicas e gráficas. Em Kosuth, os desdobramentos são estabilizados numa exposição. O *Dicionário*, por outro lado, é um projeto com inúmeros desdobramentos artísticos, cujas relações entre os diferentes elementos - sonoros, gráficos e semânticos - criam sempre configurações e sentidos artísticos novos.



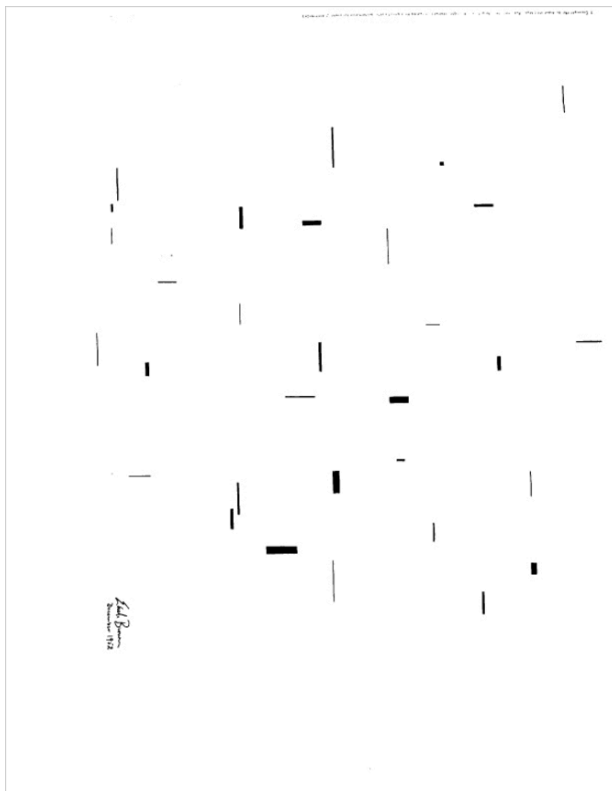
**Figura 6 -** *One and three chairs*, Joseph Kosuth, 1965

### 1.3.6.3 *December 1952*, Earle Brown, 1952

A peça *December 1952* é uma partitura gráfica que propõe uma forma aberta oferecendo uma grande liberdade de interpretação. O autor, ao conceptualizar a peça, pretendia que esta fosse motorizada e que os elementos, verticais e horizontais situados numa caixa mecânica, se movessem a velocidades diferentes. Isto permitiria que a partitura estivesse em constante mutação (Brown, 2008, p. 3). Apesar do compositor ter abandonado a ideia de construir uma caixa mecânica, este adotou a ideia de mobilidade pretendendo que a obra se tornasse “móvel conceptualmente” (Brown, 2008, p. 4). Earle Brown compôs a peça dando primazia à liberdade e à intuição: “escolhi parar no ponto em que considereei que o número de elementos no campo era suficiente para estimular o tipo de performance-ação que estava interessado em provocar” (Brown, 2008, p. 5). E, nessa sequência, Brown oferece também liberdade total aos performers: “o performer pode começar em qualquer um dos pontos e mover-se para qualquer outro dos pontos em qualquer altura, a qualquer velocidade, com qualquer número de instrumentos (...). O performer é livre de ler a página a partir de qualquer um dos quadrantes possíveis, com o lado direito para cima, ao contrário (...)” (Brown, 2008, p. 6). Esta liberdade, para Brown, correspondia à ideia de mobilidade que pretendia alcançar com a obra e pode ser também associada à ideia de aleatoriedade e de indeterminação. Para Brown o que é mais interessante numa peça é precisamente a performance e não a ideia de peça como uma espécie de “monumento” fixo e inalterável (Brown, 2008, p. 6). A possibilidade da mesma peça dar origem a

vários tipos de resultado é o que mais lhe interessa (Brown, 2008, p. 6). Brown considerava que, em todas as diferentes interpretações da performance da peça *December 1952*, quem estivesse à frente da performance poderia determinar o tipo de relações que se estabeleceriam com a partitura (Brown, 2008, p. 9). Em 1964, o artista realizou em Darmstadt uma performance ao vivo da peça *December 1952*. Brown, maestro dessa atuação, estava acompanhado de vinte e três músicos. Para esta performance, o artista definiu uma série de regras: que o topo da página seria o topo do registo de cada instrumento, a parte de baixo da página seria o registo mais baixo de cada instrumento, que o tempo seria interpretado da esquerda para a direita, que a grossura da linha indicaria o volume, entre outras indicações (Brown, 2008, p. 9).

No projeto *Dicionário Sonoro* as imagens gráficas de cada entrada, ao serem combinados em frases, funcionam como uma partitura gráfica, expandindo assim o leque de formatos de apresentação possíveis do projeto. Ainda que tenham algumas regras e restrições, por estarem associadas às descrições sonoras presentes nas *Tabelas de Classificação Semântica-Sonora* (capítulo 2.3), estas partituras oferecem uma grande liberdade ao intérprete e tornam o resultado da peça indeterminado.



**Figura 7** - *December 1952*, Earle Brown, 1952

### 1.3.6.4 *Diario N° 1, Año 1*, Mirtha Dermisache, 1972; *Maquinin*, Salette Tavares, 1963; e *Intergrams*, Jim Rosenberg, 1988 - 1992

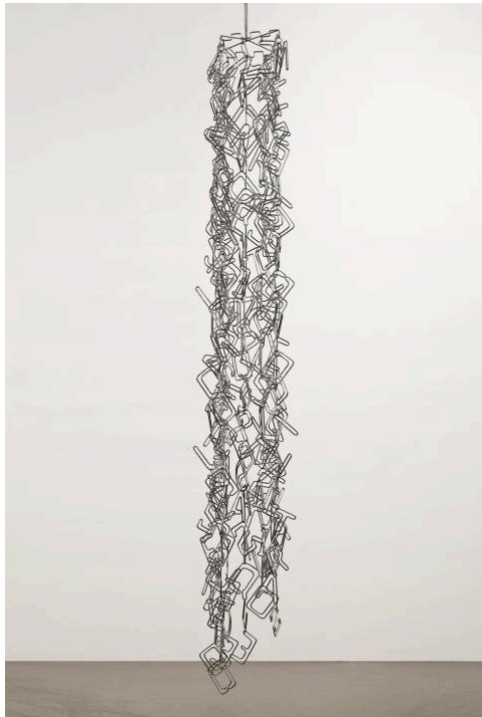
A artista argentina Mirtha Dermisache a partir dos anos 60 começou a produzir trabalhos que remetiam para a linguagem, mas que na realidade não eram linguagem. Os seus trabalhos eram compostos por ideias gráficas variadas que exploravam a ideia de escrita ilegível. “O seu trabalho é, portanto, frequentemente descrito como ilegível ou ‘escrita assémica”” (Ehleiter, 2024, p. 3). Para além disso, a maior parte da sua obra aludia a objetos que normalmente estão ligados a comunicação, como jornais, livros e revistas (Ehleiter, 2024, p. 12): como é o caso do seu trabalho *Diario Año 1* (1972), que lembra um jornal. Nesta obra, a artista utilizou a ideia de escrita assémica e tentou traduzir para a página de “jornal” um evento conhecido como o “Massacre de Trelew” (Ehleiter, 2024, p. 12).



Figura 8 - *Diario N° 1, Año 1*, Mirtha Dermisache, 1972

Salette Tavares explorou no seu trabalho a “linguagem enquanto matéria de experimentação” (Alves, 2017, p. 2). Ao mesmo tempo que começa a publicar poesia, “paralelamente irá estender essa poesia a uma dimensão não só visual, mas também objetual e tridimensional, assumindo uma confluência entre produção literária e produção artística” (Alves, 2017, p. 2). *Maquinin* é um exemplo de uma obra que traduz um poema, que a artista escreveu em 1959, para uma peça tridimensional feita de alumínio anodizado (Alves, 2017, p. 2). Nesta obra podemos observar muitas letras sobrepostas numa espécie de “cascata”. O espectador, por um lado, poderá tentar descobrir as palavras e ideias escondidas nesta

peça ou, por outro lado, poderá perceber a obra segundo as suas ideias estéticas, visuais e conceituais.



**Figura 9-** *Maquinin*, Salette Tavares, 1963

Esta ideia de incompreensão da linguagem como forma de explorar a sua plasticidade também está presente na obra *Integrans* (1988 - 1992) de Jim Rosenberg. O autor trabalha o tema da linguagem, da leitura e da impossibilidade de leitura, por via da tecnologia. “Rosenberg normalmente compõe os seus textos a partir de conjuntos sobrepostos que são densos o suficiente para impossibilitar a leitura das camadas constituintes. É justamente o movimento do rato do computador que traz para a superfície uma ou outra camada de leitura que se torna legível” (John Cayley, 2006, p. 104).



**Figura 10 -** *Integrans*, Jim Rosenberg, 1988 - 1992

No trabalho *Dicionário Sonoro* também é explorada a ideia de ininteligibilidade presente nestas três obras. Em algumas das instalações (capítulo 3.6), criadas no âmbito deste projeto-tese, as palavras são “ocultadas” e substituídas por elementos que representam essas palavras — vídeos performáticos, imagens gráficas e unidades sonoras. O espectador, de forma a perceber e desvendar o significado linguístico das obras, poderá consultar o *Dicionário Sonoro Livro*.

### **1.3.6.5 *The House of Dust*, Alison Knowles, 1967**

O projeto *The House of Dust* de Alison Knowles é um trabalho que aborda temas como linguagem, tradução e aleatoriedade. O poema, que dá início ao projeto, é gerado por um computador de forma aleatória. Todos os versos do poema começam com as palavras “A house of”, que são seguidas de “1) um material, 2) local ou situação, 3) uma fonte de luz e 4) características de habitantes tiradas de listas de distritos” (Buchloh et al., 1965, p. 71). Com este esquema foram formadas frases como: “uma casa de plástico/numa cidade /a usar luz natural /habitada por pessoas de todas as classes sociais” (Buchloh et al., 1965, p. 74). Esta obra é um dispositivo artístico que tem várias ramificações, passando por vários processos de transformação. O poema, gerado a partir do computador, é traduzido em estruturas físicas, que são também colocadas em relação com outras obras artísticas, tanto criadas por Alison Knowles, como criadas por outros artistas. Portanto, o projeto vive de um conjunto de traduções sucessivas: “a linguagem normal de um poema é traduzida pela linguagem artificial do algoritmo, gerando uma partitura, ela própria interpretada como uma arquitetura, que é então traduzida por outras obras de arte pelas atividades dos seus habitantes” (Buchloh et al., 1965, p. 71).

Do mesmo modo, cada uma das entradas verbais do *Dicionário Sonoro*, ao serem combinadas em frases, geram diferentes sequências de sons e imagens gráficas; estas camadas, por sua vez, são traduzidas em instalação e performance, onde regras e aleatoriedade se articulam, criando sentidos diversos.

### **1.3.6.6 *Diálogos Criativos*, Salette Tavares, 1950**

Na obra *Diálogos Criativos*, Salette Tavares desenvolveu uma obra que “equivale a um exercício de comunicação entre mãe e filhos que se formalizava através de objetos”. A ideia de comunicação nesta obra assume uma forma inusual: é realizada através de conchas, madeira, arames, entre outros objetos (Alves, 2017, p. 4). Os objetos funcionam como “vestígios que recuperavam um tempo passado, tornavam visível, e presente, algo que estava ausente – desde logo a relação entre mãe e filhos que estava na sua origem” (Alves, 2017, p. 5). Esta obra evidencia que a comunicação humana pode ser



## 2. Metodologia

*Ninguém está com pressa no horizonte*

O projeto *Dicionário Sonoro* começou por ser apenas um *Dicionário* — um projeto que partia da ideia de traduzir palavras em unidades sonoras, permitindo compor música a partir de processos combinatórios importados da linguagem verbal. Porém, à medida que o projeto foi crescendo, o *Dicionário Sonoro* tornou-se a base para a criação de diversas materializações artísticas<sup>12</sup>. Portanto o *Dicionário* deixou de ser o *fim* em si mesmo, para se tornar o *meio* para a criação artística. Por isso, de forma a dar espaço a todas as outras manifestações artísticas, este tornou-se um *Dicionário Parcial*, composto por um conjunto restrito de palavras. O *Dicionário Sonoro* é então um dispositivo que abrange várias esferas que vão desde a palavra, som e imagem à instalação e performance. O projeto vive da criação de relações sucessivas de significados entre esses vários campos.

Neste capítulo *Metodologia* serão apresentados os métodos que foram utilizados para a concretização do projeto *Dicionário Sonoro*.

### 2.1. O ponto de partida

O projeto *Dicionário Sonoro* começou a partir de uma deriva realizada pelas ruas das Caldas da Rainha<sup>13</sup>. A ideia era que a partir dessa deriva fosse encontrado *algo* que pudesse espoletar o início do projeto. Durante este vagar foi encontrada uma zona da cidade caracterizada pela desorganização das ruas e ruelas, pela heterogeneidade de edifícios e pessoas, e pelo abandono e degradação de muitos desses edifícios. Dentro dessa zona foi escolhido um pequeno trajeto circular, com cerca de quinze metros, que circundava três casas degradadas. Essas três casas, para além de estarem localizadas num local peculiar, no meio de um parque de estacionamento ao ar livre, estavam rodeadas de centenas de objetos dispersos à sua volta que pareciam degradados e/ou abandonados. Devido à variedade de elementos encontrados nesse pequeno percurso, este revelou-se ideal para servir como ponto de partida para a criação do *Dicionário Sonoro*.

---

<sup>12</sup> Objetos artísticos desenvolvidos no âmbito do projeto *Dicionário Sonoro*:  
[https://www.dropbox.com/scl/fo/guqfx8jmmq9alr2wddnd5/AHXbbI8EZYh02v\\_rbB-Q154?rlkey=n8r44alz7dj8qiof2pgwncrfp&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fo/guqfx8jmmq9alr2wddnd5/AHXbbI8EZYh02v_rbB-Q154?rlkey=n8r44alz7dj8qiof2pgwncrfp&dl=0)

<sup>13</sup> Fotografias do *ponto de partida* do projeto *Dicionário Sonoro*:  
[https://www.dropbox.com/scl/fo/0shyc0iof32lhozafvz0f/AFS29-f63fEIOZWi\\_Sn\\_8Eg?rlkey=zkqf3q3up4zwul6ng3lw2315d&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fo/0shyc0iof32lhozafvz0f/AFS29-f63fEIOZWi_Sn_8Eg?rlkey=zkqf3q3up4zwul6ng3lw2315d&dl=0)

Posteriormente, a partir desse percurso foram registadas palavras que viriam a servir de base para a criação do projeto *Dicionário Sonoro*. O trajeto foi percorrido vinte e seis vezes — cada uma dessas vezes correspondendo a uma letra do alfabeto. De todas as vezes que o percurso foi realizado foram anotadas palavras correspondentes à letra escolhida para essa “viagem”. Foram registados, ao longo das vinte e seis viagens, diversos nomes, adjetivos, verbos, entre outros, que descreviam situações, pessoas ou sentimentos (como “zangada” - palavra registada durante o percurso correspondente à letra “z” - ; “desgastada” - letra “d”) ou palavras que correspondiam a objetos-materiais (como “árvore” - letra “a”, “jornal” - letra “j” e “cadeira” - letra “c”). Depois, as palavras foram organizadas por ordem alfabética e do conjunto foram selecionadas cem palavras. O critério dessa seleção consistiu na escolha de um conjunto heterogêneo de palavras para que o *Dicionário* fosse o mais variado possível.

As palavras, que viriam a fazer parte do *Dicionário Sonoro Livro*, foram recolhidas segundo um método artístico e pessoal, que no fundo condicionou e de uma certa forma tornou aleatórias as palavras que viriam a estar presentes no *Dicionário*. A escolha do local e o método de recolha das palavras, seguindo a ordem alfabética, claramente condicionaram o *Dicionário Sonoro*. Durante o percurso da palavra começada por “a”, por exemplo, podem ter aparecido situações momentâneas que correspondiam a uma outra letra do alfabeto e que, por não começarem com a letra “a”, não foram registadas. Por isso, este método tornou as palavras presentes no *Dicionário Sonoro* indeterminadas e aleatórias. Esta ideia de aleatoriedade e de indeterminação, como método artístico, acompanhou o projeto *Dicionário Sonoro* em várias fases.





**Figura 12** - Fotografias do local que funcionou como *ponto de partida* do projeto *Dicionário Sonoro* (a primeira e a última fotografia foram retiradas do Google Maps).

## 2.2 Experiências Iniciais - correspondência entre palavras e sons

O projeto *Dicionário Sonoro* foi seguindo muitas direções diferentes até à delimitação das regras e métodos que acabariam por guiar o projeto até à sua forma presente. Como tal, neste subcapítulo serão apresentadas as experiências iniciais do projeto *Dicionário Sonoro*.

À medida que as palavras foram sendo organizadas no *Dicionário Sonoro Livro* ficou evidente o facto de existirem dois tipos de palavras que se tornaram relevantes para o projeto. Existem palavras que correspondem a objetos-materiais e que, por isso, podem ser associadas a sons específicos que produzem, como é o caso de “jornal” ou “galho”. E, por outro lado, existem palavras que não são objetos-materiais e portanto que não são associados a nenhum som específico que produzem, como é o caso de “vermelho” e “convencido”. No âmbito do *Dicionário Sonoro* não foram registadas palavras que denominem humanos ou animais como tal, as primeiras apresentadas em cima correspondem a substantivos e objetos-materiais físicos, enquanto as segundas correspondem a ideias, portanto conceitos sem materialidade. Foram identificados e nomeados, então, dois tipos de palavras que pautaram o *Dicionário Sonoro*: “palavras com sons concretos” ou “sons concretos” (ex. “jornal”) e “palavras com sons imaginados” ou “sons imaginados” (ex. “vermelho”).

Inicialmente, a metodologia que foi seguida para a criação dos objetos sonoros, que iriam fazer parte do *Dicionário Sonoro Livro*, passou pelo estudo de um conjunto de trabalhos que investigam as relações de correspondência entre palavras e sons — estudos denominados “words-to-sound” ou “palavras-para-sons” (Carron et al., 2017, p. 8). Tomemos o exemplo da palavra “sol”. A esta palavra podemos associar os seguintes conceitos semânticos: “brilhante”, “intenso”, “grande”, “centro”, “luz”, “calor”, “resplendor”. Alguns desses conceitos têm uma correspondência sonora identificada em estudos “words-to-sound”. É o caso do conceito “brilhante” que corresponde sonoramente a um ataque agudo e som com altas frequências: “Um som brilhante tem a maior parte da energia espectral nas altas frequências. Geralmente é um som agudo que pode ser composto com um ataque agudo” (Rosi et al., 2020, p. 7). Por sua vez, o conceito “intenso” poderia corresponder a um grande volume sonoro e o conceito de “centro” poderia ser representado sonoramente através da colocação central na panorâmica *Left and Right* (L0 – R0). Portanto, a interpretação sonora da palavra “sol”, independentemente do seu “som concreto”, poderia ser composta pela agregação das associações sonoras apresentadas em cima.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Os “sons concretos” podem ser submetidos à mesma metodologia criada para os “sons imaginados”, porém a durante a concretização do projeto *Dicionário Sonoro* decidi que os “sons imaginados” e os “sons concretos” deveriam ser expostos a metodologias artísticas diferentes (capítulo 2.3.1 e 2.3.2). A palavra “sol” foi mais tarde classificada como uma “palavra ambivalente” (capítulo 2.3.3).

Seguidamente serão apresentados alguns estudos que exemplificam a ideia de “words-to-sound” explorando algumas modalidades de relação entre sons e palavras que serviram para informar o meu processo de investigação.

A - O gráfico apresentado seguidamente foi feito com intuito de perceber as preferências sonoras do consumidor associadas a máquinas de café (Knoeferle, 2012, p. 48). Um grupo de consumidores descreveu, através de palavras, os sons que caracterizavam dez máquinas de café. E, seguidamente, outro grupo classificou os sons de 0 a 7. O gráfico apresentado em baixo demonstra a média dos sons mais gostados (linha contínua), a média dos sons menos gostados (linha descontinua) e as palavras usadas para descrever o som das máquinas de café (como gotejamento e estridente) (Knoeferle, 2012).

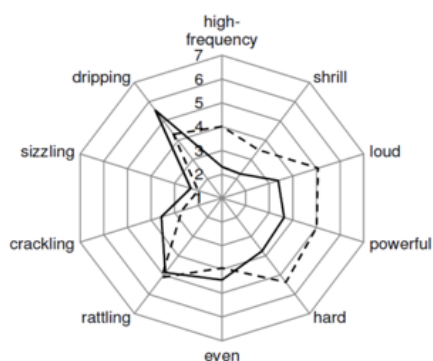


Figura 13 - Gráfico que demonstra os sons mais gostados e menos gostados de uma máquinas de café (Knoeferle, 2012, p. 48).

B - A dissertação *Emotion and the Experience of Listening to Music, A Framework for Empirical Research* de Matthew Lavy propõe-se a conduzir um “exame empírico de vários aspectos das emoções evocadas através da música” (Lavy, 2001, p. v). Em particular, o autor demonstra a reação emocional que certos sons espoletam nas pessoas não só no contexto musical, mas também fora deste. “Um tiro numa rua movimentada pode ser apenas um estrondo alto, mas também pode ser um estrondo reconhecível (...); na verdade, mesmo que o estrondo não fosse reconhecido como um tiro, o próprio facto de ser um ruído alto é suficiente para evocar associações e correlações cognitivas relacionadas com o medo” (Lavy, 2001, p. 105). Aqui, o autor estabelece uma relação entre som e palavra, que neste caso corresponde a uma emoção, associando um “estrondo alto” à ideia de “medo”.

C - A tese *Emotion-based Analysis And Classification Of Audio Music* de Renato Panda pretende estudar o “reconhecimento de emoções em música” (Panda, 2019), apresentando vários estudos que identificam “as relações que são conhecidas entre dimensões musicais e respostas emocionais específicas” (Panda, 2019). Através da análise de diversos estudos, Panda resumiu, em diversas tabelas, as emoções e sensações sentidas na escuta de diferentes parâmetros ou qualidades musicais.

Em baixo, são apresentadas várias tabelas que fazem associações entre qualidades musicais e emoções, que por serem associadas a palavras tiveram relevância para informar o processo artístico do *Dicionário Sonoro* (por exemplo, uma “grande variação de tom” está associada a “ativo” e “feliz” (fig. 14); e “legatto” está associado a “afetuoso” e “triste” (fig. 16)).

Musical Element	Value	Associated emotions
Melodic intervals	Large	Powerful (Maher & Berlyne, 1982)
	Minor 2 <sup>nd</sup>	Melancholic (Maher & Berlyne, 1982)
	Perfect 4 <sup>th</sup> , major 6 <sup>th</sup> , minor 7 <sup>th</sup>	Carefree (Maher & Berlyne, 1982)
	Perfect 5 <sup>th</sup>	Carefree (Maher & Berlyne, 1982), active (Smith & Williams, 1999)
	Octave	Carefree (Maher & Berlyne, 1982), positive and strong (Smith & Williams, 1999)
Melodic direction and contour	Ascending	Happy (W. G. Collier & Hubbard, 2001; Gerardi & Gerken, 1995), fearful, surprised, angry (Scherer & Oshinsky, 1977), tense (Krumhansl, 1996)
	Descending	Sad (Gerardi & Gerken, 1995; Scherer & Oshinsky, 1977), bored, pleasant (Scherer & Oshinsky, 1977)
Melodic movement	Stepwise motion	Dull melodies (Thompson & Robitaille, 1992)
	Intervallic leaps or skips	Exciting melodies (Thompson & Robitaille, 1992)
	Stepwise and skipwise leaps	Peaceful melodies (Thompson & Robitaille, 1992)
Pitch	High	Surprised, angry, fearful and others (Scherer & Oshinsky, 1977), happy

**Figura 14** - Resumo de emoções associadas a elementos melódicos (Panda, 2019, pp. 48–49).

Musical Element	Value	Associated emotions
Amplitude envelope	Round	Disgusted, bored, potent (Scherer & Oshinsky, 1977), fear, sadness (Juslin, 1997)
	Sharp	Pleasant, happy, surprised, active (Scherer & Oshinsky, 1977), angry (Juslin, 1997).
Spectral envelope (number of harmonics)	Low	Bored, happy, pleasant, sad (Scherer & Oshinsky, 1977)
Spectral characteristics such as spectral centroid, spectral centroid deviation and even/odd harmonics ratio	High	Active, angry, disgusted, fearful, potent, surprised (Scherer & Oshinsky, 1977)
	Positive correlation	Positive emotions: happy, heroic, comic, joyful (B. Wu, Horner, & Lee, 2014a; B. Wu, Horner, et al., 2014b)
	Negative correlation	Negative emotions: sad, scary, shy, depressed (B. Wu, Horner, et al., 2014a, 2014b)

**Figura 15** - Resumo das relações entre a cor da tonalidade e emoções (Panda, 2019, p. 55).

Musical Element	Value	Associated emotions
Articulation	Legato	Soft (Wedin, 1972), tender, sad (Juslin, 1997)
	Staccato	Intense, energetic, active (Wedin, 1972), fearful, angry (Juslin, 1997)
Ornamentation <sup>37</sup>	Single appoggiatura	[positive] Flute: lovely, sad [negative] Flute: happy, angry
	Double appoggiatura	[negative] Violin: sad
	Trill	[positive] Flute: angry [negative] Flute: lovely, sad
	Turn	[positive] Violin: happy
	Mordent	No significant correlation was observed.
	Slide	No significant correlation was observed.
	Arpeggio	[positive] Flute: angry; [negative] Flute: lovely, sad;
	Substitute	[positive] Violin: sad
Vibrato	Higher frequency modulation (FM) rate + higher FM extent + lower modulation variability	Observed when classical singers sang "more emotional passages" <sup>38</sup> (as opposed to neutral songs) (Dromey et al., 2015).
	Higher mean fundamental frequency + higher mean intensity	Observed in "more emotional passages" (Dromey et al., 2015).

Figura 16 - Técnicas expressivas associadas a emoções (Panda, 2019, p. 57).

Este tipo de estudos foram essenciais para informar o meu processo artístico, contribuindo para o desenvolvimento da metodologia utilizada no âmbito do *Dicionário Sonoro*. Numa fase inicial do projeto, serviram como base para aproximá-lo de uma metodologia mais racional. Porém, ao longo do desenvolvimento do *Dicionário Sonoro* tornou-se claro que esta abordagem iria dar mais relevância ao método do que ao próprio objeto artístico. Assim, foi criada uma metodologia pessoal e artística que se afastou das ideias de “words-to-sounds”, permitindo assim uma associação mais livre e subjetiva de conceitos musicais a conceitos semânticos.

## 2.3. Tabelas de Classificação Semântica-Sonora

As palavras, registadas durante o percurso circular realizado nas Caldas da Rainha, como referido no capítulo 2.2, foram divididas em duas categorias. A primeira denominada de *sons concretos* e a segunda denominada de *sons imaginados*. Para além disso, foi identificada uma terceira categoria denominada de *palavras ambivalentes*, que corresponde a palavras que são tanto *sons concretos* como *sons imaginados*. Embora estas três categorias de palavras tenham sido analisadas de formas distintas, por meio das *Tabelas de Classificação Semântica-Sonora*<sup>15</sup>, todas as palavras pertencentes a essas categorias foram relacionadas aos seus “significados”, “sinónimos”, “conceitos opostos” e “conceitos relacionados” através das definições existentes no *Dicionário Priberam e Infopédia (Dicionário Porto Editora)* e de outros termos que se revelaram pertinentes para descrever essas palavras. Nos

<sup>15</sup> Documentos de apoio à interpretação das Tabelas de Classificação Semântica-Sonora: <https://www.dropbox.com/scl/fo/xbn1y0lh2vd5x2dhfp6bc/AC5yi-z-AQUVTgvMftWqA50?rlkey=nrnxjlxonc71pasuc8eeut9k&dl=0>

subcapítulos seguintes, será apresentada a forma como foram organizadas as diferentes *Tabelas de Classificação Semântica-Sonora*.

### **2.3.1 Tabelas de Classificação Semântica-Sonora de sons concretos**

*Sons concretos remetem a palavras que descrevem objetos-materiais que têm materialidade.*

“Aquecedor”, “jornal”, “recipiente” e “galho” são exemplos de palavras que referem objetos-materiais que têm materialidade e que por isso podem ser associados a sons específicos que produzem. Este tipo de palavras podem ser relacionadas a diversas formas, materiais e tamanhos e podem evocar sons diferentes mediante essas características e/ou o tipo de relação que se estabelece com esse objeto-material.

Tomemos como exemplo o objeto “aquecedor”. Existem aquecedores a gás, a óleo, com ventoinha, entre outros. Portanto, captar o som de um “*aquecedor elétrico*”, por exemplo, como forma de representar a palavra “aquecedor” é restringir o som da palavra ao tipo de aquecedor do qual se captou o som. Para evitar essa referencialidade, no contexto do *Dicionário Sonoro*, as unidades sonoras associadas aos *sons concretos* foram criadas a partir da acumulação e sobreposição dos vários tipos de sons produzidos pelos vários tipos de formatos desse *objeto-material*. Para representar a palavra “aquecedor”, por exemplo, foram gravados sons de vários *aquecedores* e sons dos vários tipos de relações que se estabeleceram com o *objeto-aquecedor*: som do aquecedor a ser ligado, som do aquecedor a ser arrastado, som dos tilintares existentes em alguns aquecedores, som da ventoinha a trabalhar, entre muitos outros sons. Como tal, no âmbito do projeto *Dicionário Sonoro*, a sobreposição dos vários sons produzidos por vários aquecedores diferentes resulta na criação de um objeto sonoro que representa a palavra “aquecedor”. A sobreposição de vários sons, por sua vez, torna o som da palavra “aquecedor” num som mais abstrato, afastando-se da sua possível referencialidade, e aproximando-se das ideias de Schaeffer. Isto confere uma maior coerência ao *Dicionário Sonoro*, visto que foram criados sons abstratos como forma de representar os *sons imaginados* do *Dicionário* (capítulo 2.3.2). Os sons utilizados para criar cada um dos objetos sonoros associados aos *sons concretos* dependeu da relação/interação que pode ou não ter sido criada com estes no momento da captação sonora. Portanto, não existe uma regra relativamente aos tipos de som ou à quantidade de sons que foram gravados para cada uma destas palavras.

Em baixo, é apresentado o modo como as *Tabelas de Classificação Semântica-Sonora* referentes aos *sons concretos* estão organizadas, dando o exemplo da palavra “*aquecedor*”. Aqui, para além da palavra ser associada aos seus “significados”, “sinónimos”, “conceitos opostos” e “conceitos

relacionados”, são também descritos os vários tipos de relação que se estabeleceram com os vários tipos de *objetos-aquecedores* (através da gravação dos sons de forma ativa - “aquecedor a óleo elétrico a ser ligado/desligado” - e gravações dos sons de forma passiva - “ventoinha do aquecedor elétrico”<sup>16</sup>).

Palavra	Significado	Sinónimos	Conceitos Opostos	Conceitos Relacionados
Aquecedor	1. Aparelho para aquecer		arrefecedor, esfriador	calorífero, radiador, calefator, esquentador, irradiador
Sons concretos	aquecedor a óleo elétrico a ser ligado/desligado   aquecedores a funcionar   aquecedores a abanar   ventoinha do aquecedor elétrico   textura dos aquecedores   som de um aquecedor a ser arrastado			

Figura 17 - Tabela de Classificação Semântica-Sonora referente à palavra “aquecedor”.

### 2.3.2 Tabelas de Classificação Semântica-Sonora de sons imaginados

*Sons imaginados remetem a palavras que descrevem conceitos não materiais.*

Os *sons imaginados* remetem a palavras que descrevem conceitos que não têm materialidade e que por isso não possuem sons associados. Estes foram sujeitos a uma análise mais metódica comparativamente à análise realizada para os *sons concretos*. Primeiro, à semelhança do que foi realizado para os *sons concretos*, cada uma das palavras que corresponde a *sons imaginados* foi associada, nas *Tabelas de Classificação Semântica-Sonora*, aos seus “significados”, “sinónimos”, “conceitos opostos” e “conceitos relacionados”. Seguidamente, de forma a descrevê-las sonoramente foram acrescentadas categorias à *Tabelas de Classificação Semântica-Sonora* relacionadas com a descrição sonora do som como “Ritmo”, “Estilo, Caráter, Expressão”, “Altura”, “Timbre” e “Dinâmica”. A estas categorias foram associados conceitos sonoros que Schaeffer apresentou no ensaio *Solfejo do Objeto Sonoro* (Schaeffer, 1996), conceitos musicais que Bennet resumiu no livro *Elementos básicos da Música* (Bennet, 1990), conceitos enumerados no estudo *Speaking about sounds: a tool for communication on sound features* (Carron et al., 2017), bem como outros conceitos que considere pertinentes para descrever sonoramente cada uma das palavras correspondentes a *sons imaginados*. Posteriormente, a partir da análise desses conceitos, foram compostos sons, objetos sonoros, para cada uma das palavras, criados a partir da captação e manipulação sonora, seguindo alguns princípios da música concreta. Alguns dos termos e expressões musicais utilizadas nestas *Tabelas de Classificação Semântica-Sonora* encontram-se expostos no Anexo A.

<sup>16</sup>A gravação passiva e ativa é explicada mais detalhadamente no capítulo 2.7.

Tomemos como exemplo a palavra “pressa”. Para descrever sonoramente a palavra “pressa” utilizei termos musicais que achei que melhor descreviam essa palavra: “ritmo feito de espaços”, termo retirado do livro *Solfejo do Objeto Sonoro*; “curto” e “agitado”, conceitos presentes no livro *Elementos básicos da Música*; “desagradável”, termo retirado do estudo *Speaking about sounds: a tool for communication on sound features*; entre outros. “Ritmo feito de espaços”, segundo Schaeffer, refere-se a um ritmo feito de “distâncias entre pontos de ataque” (Schaeffer, 1996, p. 16). Como associei “pressa” à ideia de corrida, considerei que o ritmo deveria ser “feito de espaços” de forma a representar os “passos dessa corrida”. Segundo a definição presente no *Dicionário Priberam* pressa é, entre outras coisas, a “qualidade do que é rápido” («pressa», 2008). Associando essa ideia a *algo que não fica muito tempo no mesmo sítio*, considerei que o carácter do som tinha de ser “curto” e “seco”. Pelo facto de a pressa ser também definida como “Aperto, dificuldade”, considerei que o timbre do som deveria ser “desagradável”. Todas estas associações foram realizadas de forma totalmente subjetiva. Todas as definições e palavras associadas à palavra “pressa”, bem como todos os termos sonoros utilizados para descrever essa palavra estão reunidos na *Tabela de Classificação Semântica-Sonora* apresentada em baixo.

Palavra	Significado	Sinónimos	Conceitos Opostos	Conceitos Relacionados
<b>Pressa</b>	1. Necessidade ou desejo de acabar ou de chegar pronto 2. Grande necessidade de obter algo 3. Qualidade do que é rápido 4. Impaciência ou precipitação 5. Grande actividade ou trabalho intenso 6. Aperto, dificuldade	celeridade, rapidez, velocidade	demora, lentidão, morosidade, vagar, calma, paciência,	aceleração, passos, aflição, angústia, ânsia, aperto, arrebatamento, atabalhoamento, azáfama, barafunda, celeridade, desassossego, dificuldade, freima, impaciência, necessidade, precipitação, premência, rapidez, roda-viva, urgência, corrida
<b>Ritmo</b>	muito marcado   depressa   feito de espaços   irregular   cada vez mais rápido			
<b>Estilo, Carácter, Expressão</b>	agitado   com vivacidade   destacado   curto   seco			
<b>Altura</b>	sons graves   sons médios			
<b>Timbre</b>	áspero   som branco   desagradável			
<b>Dinâmica</b>	mf - mezzo forte			

**Figura 18** - Tabela de Classificação Semântica-Sonora referente à palavra “pressa”.

### 2.3.3 Tabelas de Classificação Semântica-Sonora de palavras ambivalentes

A maior parte das palavras presentes no *Dicionário Sonoro* possuem uma diversidade grande de significados associados, e como tal, muitas dessas palavras podem ser classificadas como *sons concretos* e como *sons imaginados*. “Estendal” é o exemplo de uma dessas palavras ambivalentes que, para além de possuir um significado relacionado com o *objeto-estendal*, tem também um significado figurativo: “exibição ostentosa” («estendal», 2008).

Palavra	Significado	Sinónimos	Conceitos opostos	Conceitos Relacionados
Estendal	1. Estrutura, geralmente feita de corda ou de varas metálicas, onde se coloca a roupa para secar (ex.: pendurar a roupa no estendal).Ver imagem = VARAL 2. [Figurado] Descampado. 3. Larga explanação de coisas ou assuntos. 4. Exibição ostentosa. = ALARDE			

Figura 19 - Parte da Tabela de Classificação Semântica-Sonora referente à palavra “estendal”.

Uma das hipóteses de análise deste tipo de palavras seria escolher apenas um dos significados a que a palavra se refere e excluir todos os outros significados. No caso da palavra “estendal” poderia ser analisado apenas o significado percebido como “mais relevante” que poderia ser: “estrutura, geralmente feita de corda ou de varas metálicas, onde se coloca a roupa para secar” («estendal», 2008). A outra hipótese seria analisar todos os significados associados a cada palavra e realizar-se um som a partir da sobreposição dessas múltiplas interpretações.<sup>17</sup>

Inicialmente, foi desenvolvida a primeira estratégia, porém esta revelou-se linguisticamente menos interessante, já que as palavras passariam a representar apenas alguns dos seus significados, o que resultaria em frases com um potencial linguístico bastante limitado. Como tal, o projeto foi-se abrindo para acolher os múltiplos significados de cada uma das palavras. Como mostrado em cima, na figura 19, a palavra “estendal” tem inúmeros significados diferentes. Como tal, é necessário fazer uma análise completa de todos esses significados: significados associados a *sons concretos* e significados associados a *sons imaginados*. Todas as *Tabelas de Classificação Semântica-Sonora* relativas a palavras ambivalentes, presentes no *Dicionário Sonoro*, contemplam o tipo de análises referentes tanto a *sons concretos* como a *sons imaginados*, como está exemplificado na figura em baixo.

<sup>17</sup> Durante a concepção prática do *Dicionário Sonoro*, por vezes deu-se o caso de não ser possível gravar determinados objetos-materiais associados a definições de certas palavras. Tal aconteceu, por exemplo, com um dos significado da palavra “galho”, que entre outras definições está associada a: “chifre de alguns ruminantes; corno” («galho», 2025). Não sendo possível gravar um som de um “chifre”, esse som não constou na interpretação sonora da palavra “galho”. No entanto, tratando-se de casos excepcionais, pretende-se que, mesmo na ausência de certas interpretações sonoras para uma determinada palavra, o som que lhe é atribuído continue a referir-se a todas as suas definições.

Palavra	Significado	Sinónimos	Conceitos Opostos	Conceitos Relacionados
Estendal	1. Corda ou armação onde se estende a roupa lavada para secar 2. Lugar onde se pendura roupa, redes, etc., para secar 3. Local das tipografias onde se seca o papel de impressão 4. [Figurado] Alarde; ostentação 5. [Figurado] Exposição de coisas; explanação fastidiosa 6. [Figurado] Confusão de objetos espalhados; desarrumação			varal, enxugadouro, secadoiro
Sons concretos	estendal a abrir   estendal a chiar   estendal a abanar   molas a prender roupa no estendal			
Ritmo	acelerando   multiplicidade de ritmos   com vivacidade   apressado   assimétrico   métrica desigual			
Estilo, Caráter, Expressão	agitado   confusão   expressivamente   com energia   firmemente			
Altura	sons graves   sons médios   sons agudos			
Timbre	brilhante			
Dinâmica	f - forte			

Figura 19 - Tabela de Classificação Semântica-Sonora referente à palavra “estendal”.

## 2.4. Os sons no contexto da composição sonora

Uma das intenções do projeto *Dicionário Sonoro* é estabelecer uma ligação entre linguagem verbal e música. Cada palavra foi traduzida em som, objeto sonoro, e, portanto, transformar uma frase verbal numa frase musical passaria, teoricamente, por justapor os objetos sonoros criados para cada uma das palavras dessa frase. Porém, de forma a manter alguma liberdade na articulação sonora entre os objetos sonoros, estes foram sujeitos a algumas modificações consoante os diferentes contextos musicais onde foram inseridos<sup>18</sup>.

P. Schaeffer, cita as ideias de Malmberg, escritor sueco, que afirma que uma vogal nunca é pronunciada da mesma forma em diferentes palavras (Malmberg em Schaeffer, 2017, p. 226). Portanto, partindo desta ideia, no *Dicionário Sonoro* o objeto sonoro varia sonoramente dependendo do contexto frásico em que se insere. Os objetos sonoros poderão mudar de extensão temporal, ganhar ou perder certas características e a sua ordem no contexto da frase poderá ser alterada. Na *Instalação IV*, que será apresentada no capítulo 3.6.4, as frases musicais, verbais e visuais não são expostas de

<sup>18</sup> Exemplos de frases musicais criadas no âmbito do *Dicionário Sonoro*:  
<https://www.dropbox.com/scl/fo/jmgmtm7f15t5teoj07w5qu/AF65eRslQAMxjdiOWeTGjG0?rlkey=ke52brdjh7egmsl1ypdzhba7ju&dl=0>

forma sequencial como acontece com a linguagem verbal. As unidades sonoras aparecem por vezes de forma simultânea, por vezes de forma sequencial, mas em que a sequência se esbate e os sons se sobrepõem. Por isso, os sons, objetos sonoros, no contexto de uma frase sonora, são encarados como matéria-prima que poderá ser moldada e alterada consoante as intenções estéticas. O objetivo é que neste projeto seja dada igual importância à intenção linguística e à intenção estética. O espectador poderá consultar o *Dicionário Sonoro Livro* e perceber os dispositivos de apresentação do projeto estando completamente consciente da sua ligação à significação, ou por outro lado, poderá ignorar completamente as intenções linguísticas e focar-se nas intenções estéticas. Encarar este *Dicionário* somente segundo a sua ligação linguística, poderia levar a um desprezo pela concepção *estética musical* do mesmo — uma língua falada não tem que ser bela, não tem que soar bem, tem apenas de cumprir o seu propósito: ser compreendida. Como tal, ainda que este projeto esteja intrinsecamente ligado à questão linguística, não se poderá colocar de lado a questão estética. O espectador tem que ser encarado como um estrangeiro quando ouve uma música numa língua que não conhece — a estética musical passa a ter mais relevância do que o significado da mesma.

No contexto do *Dicionário Sonoro* foram criados dois tipos diferentes de frases. Por um lado, foram criadas frases com o objetivo de contar uma pequena história/narrativa e, por outro lado, foram geradas frases aleatórias<sup>19</sup> desprovidas de sentido lógico aparente.

## 2.4.1 Problemáticas e regras na criação de frases

### **Tipo de palavras existentes no *Dicionário Sonoro*:**

**Palavras originais:** cem palavras, que foram captadas a partir do percurso circular realizado nas Caldas da Rainha.

**Palavras extra:** *palavras extra* que são adicionadas ao *Dicionário* quando se criam frases a partir das *palavras originais*.

**Palavras derivadas:** palavras que surgem de pequenas variações das *palavras originais*.

Um dos objetivos do *Dicionário Sonoro* consistiu na criação de pequenas frases a partir das cem *palavras originais*<sup>20</sup> captadas para o *Dicionário Sonoro Livro*. Porém, de forma a alargar o número de combinações possíveis entre as várias palavras, foi necessário adicionar outros tipos de palavras ao *Dicionário*. Como as frases tinham também o objetivo de serem expostas sob a forma de instalação,

---

<sup>19</sup> A dessincronização dos diferentes televisores, na *Instalação IV*, levou à criação de frases aleatórias (*capítulo 3.5.4*).

<sup>20</sup> Exemplos dos objetos sonoros criados para as *palavras originais* no âmbito do *Dicionário Sonoro*:

<https://www.dropbox.com/scl/fo/b5muvhiptoq0sdttwobs/AE6Nb-nFLtLDtMplt3jTQVQ?rlkey=qi8mcn045j9klxpgnifxyasbc&dl=0>

estabeleceu-se uma restrição quanto à sua dimensão: foi definido que cada frase teria que ser composta no máximo por cinco *palavras originais*.<sup>21</sup>

Exemplos de frases criadas a partir do *Dicionário Sonoro*:

### 1 - Antigo arbusto guarda silêncio

### 2 - Ninguém está com pressa no horizonte

A primeira frase apresentada em cima é formada apenas por *palavras originais*<sup>22</sup> do *Dicionário Sonoro*. Porém, à segunda frase foram adicionadas *palavras extra*, entre as *palavras originais* do *Dicionário*. As *palavras extra*, que podem ser verbos, pronomes e preposições, foram também dispostas no *Dicionário Sonoro Livro*, num capítulo à parte, e sujeitas ao mesmo processo de análise semântica-sonora feita com o intermédio das *Tabelas de Classificação Semântica-Sonora*. A essas palavras foi associado um som mais simplificado (por exemplo, som de uma batida, som comprido, som curto, duas batidas, três batidas, som grave<sup>23</sup>).

As *palavras originais* do *Dicionário Sonoro* podem também, dependendo da frase em que se inserem, sofrer ligeiras modificações. Poderão mudar de masculino para feminino, de presente para passado, de singular para plural, entre muitas outras alterações. Essas palavras são chamadas de *palavras derivadas*.

Note-se as seguintes frases:

### 1- Antigo arbusto guarda silêncio

### 2- Antigos arbustos guardavam silêncio

A primeira frase é realizada apenas com *palavras originais* existentes no *Dicionário Sonoro*. E, por outro lado, a segunda frase, é composta apenas por *palavras derivadas*. Como as *palavras derivadas* resultam de modificações feitas às *palavras originais*, a unidade sonora atribuída à *palavra derivada*

---

<sup>21</sup> As frases criadas a partir do *Dicionário Sonoro Livro* desde logo tinham o objectivo de serem expostas em vários contextos, nomeadamente em instalações artísticas. Como tal, foi definido que essas instalações poderiam “revelar” ao mesmo tempo um certo número de elementos, que corresponderiam a palavras. Foi então delimitado que poderiam ser expostas na mesma sequência, através de televisores ou projeção, cinco elementos. Como as frases, criadas a partir do *Dicionário Sonoro Livro*, foram concebidas com o auxílio de *palavras extra* (p.e), foi determinado que as *palavras extra* seriam encaradas como secundárias no contexto das instalações. Portanto, no contexto do projeto *Dicionário Sonoro*, as *palavras extra* podem ser agregadas ao núcleo da *palavra original* (p.o) ou *palavra derivada* (p.d). Claro, que dependendo de cada uma das frases, a distribuição das palavras por cada elemento varia. No mesmo elemento pode existir uma *palavra extra*, uma *palavra original/palavra derivada*, duas *palavras extra*, uma *palavra original/palavra derivada* e uma *palavra extra*, mas não poderão ser agregadas duas *palavras originais/palavras derivadas*. Exemplo 1: elemento 1 - antiga (p.d); elemento 2 - árvore (p.o); elemento 3 - guarda (p.o); elemento 4 - silêncio (p.o). Exemplo 2: elemento 1 - lâmpada (p.o); elemento 2 - com (p.e), pressa (p.o); elemento 3 - fica (p.e); elemento 4 - sem (p.e); elemento 5 - luz (p.d).

<sup>22</sup> As *palavras originais* correspondem às palavras que se encontram a negrito.

<sup>23</sup> Exemplos dos objetos sonoros criados para *palavras extra* no âmbito do *Dicionário Sonoro*:

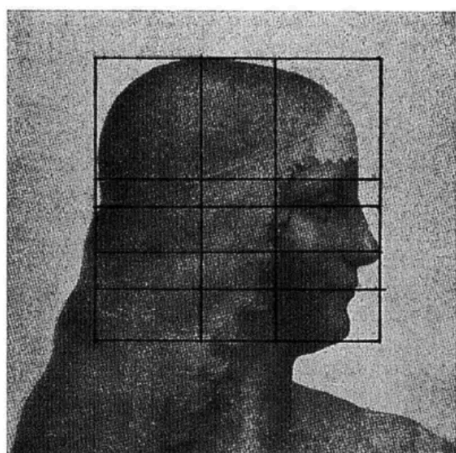
<https://www.dropbox.com/scl/fo/rdp5rexw4lnbn7ong9ow/AMcUvpU5WgOEI4H7HOHHcRo?rlkey=gu946krwjewnijgrfd4r4p6&dl=0>

deve surgir de uma leve alteração feita à unidade sonora correspondente à *palavra original*: colocar o som mais lento, ou mais rápido, fazer um corte no início ou no final do som, entre outras estratégias musicais<sup>24</sup>.

## 2.5 Imagens gráficas do Dicionário Sonoro

Cada entrada do *Dicionário Sonoro* para além de ser associada a uma unidade sonora, objeto sonoro, é também associada a uma imagem gráfica. Para uma das instalações artísticas, foi criado um *Dicionário Sonoro Livro* em que as imagens gráficas resultaram da tradução dos traços da onda sonora em representações gráficas azuis simplificadas (estratégia explorada na *Instalação II* - capítulo 3.6.2<sup>25</sup>). Porém, os resultados visuais revelaram-se bastante semelhantes entre si. Como tal, foi desenvolvida uma metodologia mais livre, ligada a uma intuição própria da prática artística, como forma de traduzir a palavra em imagem gráfica que de certa forma, para mim, melhor representasse a palavra<sup>26</sup>. Portanto, a criação dessas imagens gráficas não foi sujeita a uma análise metodológica fixa, tal como aconteceu com a criação dos sons do *Dicionário Sonoro*.

A tradução realizada de palavras para som, por um lado, relaciona-se com as metodologias apresentadas por Kandinsky no livro *Ponto, Linha e Plano*. E, por outro lado, a tradução realizada de palavra para imagem gráfica segue de alguma forma as ideias de “tradução” mais livre de Miró e de Munari.



**Figura 20** - Aqui, Munari, traduz a forma de uma cara num quadrado (Munari, 2011, p. 44).

<sup>24</sup> Exemplos dos objetos sonoros criados para *palavras derivadas* no âmbito do *Dicionário Sonoro*:

<https://www.dropbox.com/scl/fo/bihry3jdmuyjucyv2k75x/ABg8mv3GiuTuAr4jB0qupfI?rlkey=k6y13o7h0l8i2uq1fqkeix2pc&dl=0>

<sup>25</sup> *Dicionário Sonoro Livro* criado para a *Instalação II*:

<https://www.dropbox.com/scl/fi/b3zd3olrsi9kd166sl3n1/Diccionario-Sonoro-Instala-o-II.pdf?rlkey=rt7ai2e0xgose5fymkj0dhnjd&dl=0>

<sup>26</sup> *Dicionário Sonoro Livro* presente criado para a *Instalação IV*:

<https://www.dropbox.com/scl/fi/119ax5mlapdcpuuy7t20/1.-Diccionario-Sonoro-Livro.pdf?rlkey=juwppsieu2zc5f7fuy938s5r&dl=0>

# REDE

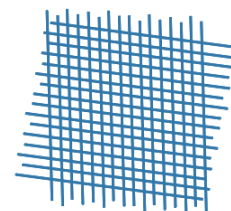


Figura 21 - A palavra “rede”, que corresponde a um objeto-material, foi traduzida numa imagem gráfica (página 87 do *Dicionário Sonoro Livro*).

# RESTRITO



**Figura 22** - A palavra “restrito”, que não corresponde a um objeto-material, foi traduzida numa imagem gráfica (página 89 do *Dicionário Sonoro Livro*).

## 2.6 A ideia de tradução no projeto *Dicionário Sonoro*

Um dos focos centrais do projeto *Dicionário Sonoro*, que acompanha os vários desdobramentos artísticos do projeto, é a ideia de *tradução artística*. A tradução artística é utilizada neste projeto como um método artístico que permite transformar *elementos* noutros *elementos*. Estando a tradução intrinsecamente ligada à ideia de criatividade e de subjetividade, no âmbito do projeto *Dicionário Sonoro*, foram realizadas um conjunto de traduções sucessivas apoiadas na ideia de ganho criativo aliado à ideia de tradução. “A interpretação, tal como a tradução, é uma pluralização e renovação adicional da paisagem criativa” (Alvim, 2022, p. 116).

**Tradução 1** - tradução de um local físico para palavras;

**Tradução 2** - tradução de palavras para unidades sonoras;

**Tradução 3** - tradução de unidades sonoras e palavras para imagens gráficas (que criaram partituras gráficas);

**Tradução 4** - tradução de partituras para performance;

A ideia de *tradução* está presente em inúmeras fases do projeto. O projeto começa com uma tradução de um local físico para palavras: o “conteúdo” que rodeava as três casas situadas nas Caldas da Rainha foi traduzido em palavras (**tradução 1**). Depois, foi realizada uma segunda tradução que transformou as palavras “recolhidas” em unidades sonoras, objetos sonoros (**tradução 2**). De seguida, os objetos sonoros e palavras foram traduzidos em imagens gráficas e conseqüentemente em partituras gráficas (**tradução 3**). E, por fim, foi realizada uma tradução das partituras gráficas para uma performance realizada ao vivo (**tradução 4**).

## 2.6.1 Do concreto ao abstrato e do abstrato ao concreto

Diversos elementos do projeto *Dicionário Sonoro* passaram por sucessivas cadeias de transformação, alternando continuamente entre o *concreto* e o *abstrato*. Neste contexto, a noção de “concreto” pode ser associada à referencialidade, enquanto a de “abstrato” remete à perda ou ausência de uma ligação direta com um referente concreto. Seguidamente estão expostas correntes de traduções artísticas, presente no projeto *Dicionário Sonoro*, feitas à luz da ideia de *abstrato e concreto*.

### 2.6.1.1 Primeira corrente de transformação

Concreto (gravação) – abstrato (manipulação) – abstrato (partitura) – concreto (performance)

**Tradução 1** - concreto em abstrato — sons concretos (gravações sonoras) são transformados em sons abstratos (objeto sonoro)

**Tradução 2** - abstrato em abstrato — sons e palavras são transformadas em imagens gráficas e partituras visuais (linguagem abstrata)

**Tradução 3** - abstrato em concreto — a partitura gráfica, abstrata, é tornada concreta através da performance

Esta primeira sequência *concreto-abstrato-abstrato-concreto* une a corrente de transformação *concreto-abstrato*, presente na música concreta, e a corrente *abstrato-concreto*, presente no tipo de música, como a música clássica, que utiliza partituras que são interpretadas numa performance ao vivo (correntes expostas no capítulo 1.3.2.3).

Esta primeira corrente, presente no *Dicionário Sonoro*, começa com a gravação de sons concretos, que depois, através da escuta reduzida e da manipulação sonora, perdem a sua ligação com o referente e tornam-se abstratos, sendo encarados como objetos sonoros. Dessa forma, as unidades sonoras que compõem o *Dicionário Sonoro Livro* configuram-se como unidades sonoras acusmáticas. Depois, esses sons abstratos, que correspondem a palavras, são transformados em imagens gráficas, que unidas formam partituras gráficas, que são também abstratas. Posteriormente, é devolvida a referencialidade aos objetos sonoros através da performance. Durante a performance, realizada no âmbito da Instalação IV (capítulo 3.6.4), a referencialidade é restituída, uma vez que são criadas novas unidades sonoras, para cada palavra, diante da plateia — para interpretar a palavra “galho” eu, enquanto performer, gravei o som de várias interações com esse objeto-material numa *loop-station* (como explicado no capítulo 3.6.4.2). Portanto, ao vivo o espectador consegue aceder ao processo de criação das unidades sonoras e consegue perceber a relação existente entre unidade sonora e referente.

### 2.6.1.2 Segunda corrente de transformação

Concreto (gravação) – abstrato (manipulação) – concreto (instalações artísticas e *Dicionário Sonoro*)

**Tradução 1** - concreto em abstrato — sons concretos (gravações sonoras) são transformados em sons abstratos (objeto sonoro)

**Tradução 2** - abstrato em concreto — sons abstratos são transformados em concretos através da associação das unidades sonoras a palavras no *Dicionário Sonoro Livro* e de palavras e/ou vídeos performáticos em algumas das instalações artísticas.

A primeira transformação de *concreto* em *abstrato* é equivalente à explicada no subcapítulo anterior (2.6.1.1): primeiro, os sons, criados a partir da gravações de sons concretos, são transformados em sons abstratos, em objetos sonoros, através da escuta reduzida e da manipulação sonora. Depois, pretendeu-se devolver a referencialidade aos objetos sonoros por meio de vários dos desdobramentos artísticos criados no âmbito do projeto *Dicionário Sonoro* — nomeadamente através do *Dicionário Sonoro Livro* e de instalações artísticas. Em cada uma das entradas do *Dicionário Sonoro Livro* a referencialidade é devolvida ao objeto sonoro devido à associação estabelecida entre unidade musical e palavra. Depois, no âmbito das *Instalações II* e *IV* a referencialidade é devolvida através da associação das unidades sonoras a palavras e também a vídeos performáticos (capítulo 3.6.4.3). Os vídeos performáticos demonstram a interação de um performer - que, neste caso, fui eu - com um

objeto-material. A associação que é criada, nas *Instalações II e IV*, entre unidade sonora e objeto-material faz com que o som se torne novamente referencial.

## **2.7. A estética sonora do *Dicionário Sonoro***

*Qualquer som como musical*, foi o princípio que regeu a concretização estética do *Dicionário Sonoro*. Encarar todos os sons como musicais significa o aparecimento de inúmeras possibilidades sonoras com características acústicas completamente distintas. Através da análise da *Tabela de Classificação Semântica-Sonora* foram criados objetos sonoros. Esses objetos sonoros, por sua vez, foram criados a partir de gravações sonoras. Algumas das gravações foram realizadas de forma passiva, sem que houvesse intervenção ou interação com a fonte sonora. Outras, foram realizadas de forma ativa, havendo intervenção humana durante o processo de gravação, à semelhança do que acontece com os instrumentos musicais tradicionais (por exemplo, foi criado um ritmo com o botão de ligar de um aquecedor). Como já foi mencionado anteriormente, muitas das gravações, posteriormente, foram sujeitas a uma edição e manipulação sonora, assemelhando-se à prática artística de Schaeffer, que considerava que os sons gravados poderiam ser editados de forma a que, em último caso, pudessem perder completamente a ligação ao som inicial.

### 3. Apresentação e discussão dos resultados

*Humilde estendal guarda jardim*

Nos subcapítulos seguintes, serão apresentados os diversos objetos artísticos desenvolvidos no âmbito do projeto *Dicionário Sonoro*, que vão desde o *Dicionário Sonoro Livro* - elemento que impulsionou o desenrolar do projeto - até às instalações que permitiram agrupar e relacionar muitas das manifestações artísticas criadas ao longo do projeto<sup>27</sup>.

#### 3.1. *Dicionário Sonoro Livro*

O *Dicionário Sonoro Livro*<sup>28</sup> é o epicentro deste projeto-tese. Foi a partir deste *Dicionário* que todo o projeto foi desenvolvido. Em cada entrada do *Dicionário Sonoro Livro* encontram-se as *Tabelas de Classificação Semântica-Sonora* de cada uma das cem *palavras originais*, das *palavras extras* e das *palavras derivadas*. E cada página do *Dicionário* tem também uma correspondência sonora, que pode ser consultada a partir de um *QR Code*, e uma correspondência visual.

No *Dicionário Livro*, também estão expostas, sob forma de lista, as frases verbais criadas a partir das palavras do *Dicionário*. O *Dicionário Sonoro Livro* poderá funcionar como um objeto artístico autónomo, ou poderá funcionar como um guia orientador dos múltiplos dispositivos de apresentação do projeto.

---

<sup>27</sup> Objetos artísticos desenvolvidos no âmbito do projeto *Dicionário Sonoro*:

[https://www.dropbox.com/scl/fo/guqfx8jmmq9alr2wddnd5/AHXbbI8EZYh02v\\_rbB-Q154?rlkey=n8r44alz7dj8qiof2pgwncrfp&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fo/guqfx8jmmq9alr2wddnd5/AHXbbI8EZYh02v_rbB-Q154?rlkey=n8r44alz7dj8qiof2pgwncrfp&dl=0)

<sup>28</sup> *Dicionário Sonoro Livro* desenvolvidos no âmbito deste projeto-tese:

<https://www.dropbox.com/scl/fo/9a6r7yl5adgaeg9byyeti/ADPHBIs6ArBisPOt1jxggEo?rlkey=zoevays3lt427mg8t8anfxubc&dl=0>

## 3.2 Frases e narrativas

Ao longo do desenvolvimento do projeto *Dicionário Sonoro* foram criadas diversas frases e pequenas narrativas<sup>29</sup>, das quais se extraíram frases curtas — compostas no máximo por cinco *palavras originais*<sup>30</sup>. Essas frases foram depois traduzidas em frases musicais e usadas em diversas das manifestações artísticas criadas no âmbito do projeto *Dicionário Sonoro*. Neste subcapítulo demonstram-se alguns exemplos das narrativas e das frases criadas.

A. Seguidamente encontra-se a *narrativa I* criada a partir de *palavras originais* do *Dicionário Sonoro*, *palavras derivadas* e *palavras extra*.

“Um idoso alto e agitado guardava o silêncio num enorme recipiente avermelhado. Movimentava-se silencioso com uma enxada e um jornal. Os intensos zumbidos, de quem no horizonte com pressa trabalhava, agitavam a quietude e o silêncio do idoso.”

A.1. Em baixo, encontram-se as frases retiradas da *narrativa I* (no máximo com 5 *palavras originais*). Algumas das frases podem ser expostas individualmente, no âmbito das instalações artísticas (como é o caso das frases salientadas em baixo), outras terão que ser expostas em sequência.

**Um idoso alto e agitado**  
**guardava o silêncio num recipiente,**  
num enorme recipiente avermelhado.

**Movimentava-se silencioso**  
com uma enxada e um jornal.

Os intensos zumbidos,  
de quem no horizonte  
**com pressa trabalhava,**  
agitavam a quietude  
e o silêncio do idoso.

---

<sup>29</sup> Frases e narrativas desenvolvidas no âmbito do projeto *Dicionário Sonoro*:  
<https://www.dropbox.com/scl/fo/4j463lysf3xjshjakbd2/AA8CQq4NZEW-ZkBzDjBFLcg?rlkey=zky1z5ofu8d5klxe5fy9h3wks&dl=0>

<sup>30</sup> Como explicado anteriormente, as frases criadas a partir do *Dicionário Sonoro* têm que ter no máximo cinco *palavras originais* devido à sua ligação com a instalação artística (Instalação I, Instalação II e IV - capítulo 3.6.1., 3.6.2. e 3.6.4).

**A.2.** As frases extraídas da narrativa 1 são compostas por *palavras originais*, *palavras derivadas* e *palavras extra*. Em baixo, as palavras são distribuídas pelas diferentes categorias.

**Palavras originais:**

Idoso

Alto

Agitado

Silêncio

Enorme

Recipiente

Avermelhado

Enxada

Jornal

Horizonte

Pressa

Quietude

**Palavras derivadas:**

Guardava (*palavra original*: guarda)

Movimentava-se (*palavra original*: movimento)

Silencioso (*palavra original*: silêncio)

Intensos (*palavra original*: intenso)

Zumbidos (*palavra original*: zumbido)

Trabalhava (*palavra original*: trabalho)

Agitavam (*palavra original*: agitado)

**Palavras extra:**

Um

E

O

Num

Com

Uma

Os

De

Quem

No

A

Do

**B.** Seguidamente encontra-se a *narrativa 2* criada a partir de *palavras originais* do *Dicionário Sonoro*, *palavras derivadas* e *palavras extra*:

“Vento sensível zumbia pela dobradiça, as folhas reluziam com o brilho do sol, os galhos com pressa movimentavam-se com o vento. Na terra densa, os arbustos e árvores agitavam-se. Mas, o trabalhador, de enxada e uniforme, que quente, mas com frio trabalhava, tinha pressa do silêncio.”

**B.1.** Em baixo, encontram-se as frases retiradas da *narrativa 2* (no máximo com 5 *palavras originais*). Algumas das frases podem ser expostas individualmente, no âmbito das instalações artísticas (como é o caso das frases salientadas em baixo), outras terão que ser expostas em sequência.

**Vento sensível zumbia pela dobradiça,**

As folhas reluziam

com o brilho do sol,

**os galhos com pressa**

**movimentavam-se com o vento,**

na terra densa

**arbustos e árvores agitavam-se.**

Mas o trabalhador de enxada

e uniforme, que quente,

mas com frio trabalhava,

**tinha pressa do silêncio.**

**C.** Seguidamente, encontram-se outros exemplos de frases criadas com o *Dicionário Sonoro*.

Enorme sol,<sup>31</sup> luzes quentes

Antigo arbusto guarda silêncio

Antiga árvore guarda silêncio

Cadeiras ao vento

Enorme movimento no chão frio

Vedação com folhas agita o sol

Lâmpada com pressa fica sem luz

---

<sup>31</sup> Os sinais de pontuação foram excluídos das instalações artísticas.

Panela no chão, cadeira na terra  
Ninguém está com pressa no horizonte  
Grade antiga guarda o sol  
Idoso instável agita arame  
Humilde estendal guarda jardim  
Frio intenso leva pressa  
Cesto com folhas agita o sol  
Lixo no jardim, galhos no alcatrão  
Um zumbido alto e agitado

### 3.3 Objetos Sonoros

Os objetos sonoros<sup>32</sup>, que foram associados às palavras do *Dicionário Sonoro* e usados como base para a criação das frases/composições musicais nos vários desdobramentos do projeto, possuem durações variadas entre 1 segundo e 12 segundos. Essas unidades sonoras foram concebidas a partir de princípios estéticos e teóricos de Pierre Schaeffer e John Cage, sendo desenvolvidas por meio de manipulação sonora com recurso a estratégias como sobreposição, cortes sucessivos, inversões de fase, alterações de tom, equalização, aplicação de reverb, entre muitas outras estratégias sonoras.

### 3.4. Imagens e partituras gráficas

As imagens e as partituras gráficas<sup>33</sup> podem funcionar como um objeto autónomo ou como um objeto de auxílio à performance ao vivo (como será demonstrado no capítulo 3.6.4.2). A cada palavra e unidade sonora foi associada uma imagem gráfica, caracterizada pela cor azul e forma simples, que conjugada com outras imagens gráficas formam partituras. As imagens gráficas remetem para as *Tabelas de Classificação Semânticas-Sonoras* com instruções, que, no fundo, descrevem, utilizando conceitos musicais, as características do som que o intérprete/performer tem de tocar no âmbito de uma performance.

---

<sup>32</sup> Objetos Sonoros criados no âmbito do projeto *Dicionário Sonoro*:

<https://www.dropbox.com/scl/fo/uhayntxffgy802omji67n/AM9hud8EVqjSsWZKlbecKos?rlkey=lqa851lge58wtwlvnpbth83vo&dl=0>

<sup>33</sup> Imagens e partituras gráficas criadas no âmbito do projeto *Dicionário Sonoro*:

<https://www.dropbox.com/scl/fo/c4scwo3bo63jwoc4dpznz/AGAtVGgwKXQq619aHPr8ux0?rlkey=17il2f6jqtqtb3ytslmevyk&dl=0>

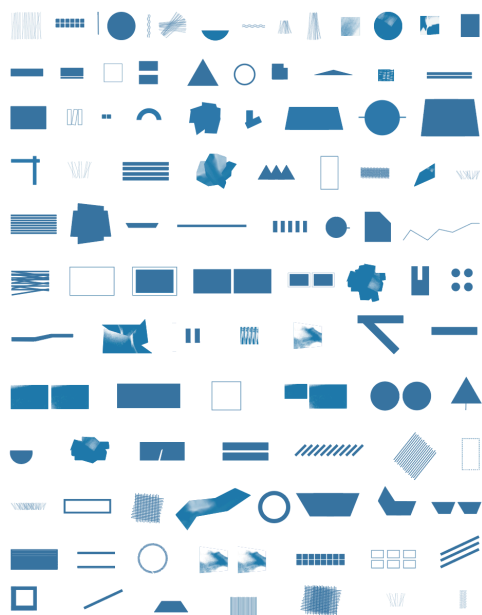


Figura 23 - Imagens gráficas do *Dicionário Sonoro Livro*.

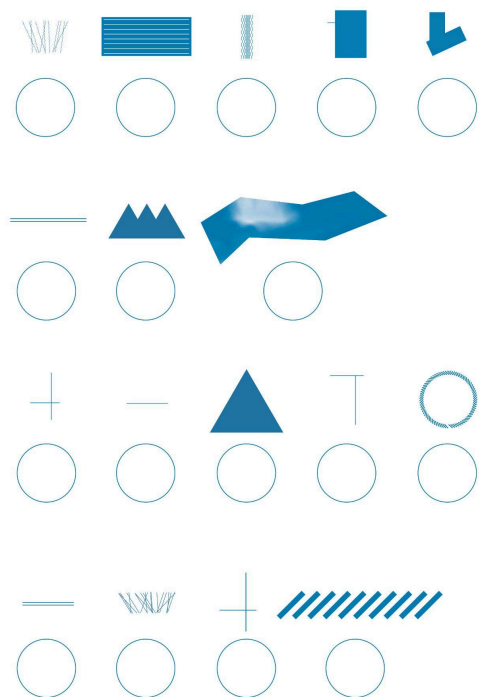


Figura 24 - Partitura gráfica do *Dicionário Sonoro Livro* criada para a *Instalação IV*. Os círculos simbolizam a quantidade de *loops* que o performer tem de fazer para interpretar cada uma das frases.

### 3.5 O Som das Coisas

Sinopse: Três casas no meio de um parque de estacionamento são o pano de fundo de centenas de objetos degradados e dispersos: garrafas espalhadas pelo chão, frigoríficos antigos dispostos lado a lado, conjunto de painéis dentro de uma reentrância de pedra. O documentário experimental *O Som das Coisas* leva o espectador por uma viagem imersiva e incomodativa entre esses objetos e os seus sons.

*O Som das Coisas*<sup>34</sup> é um filme documental experimental realizado a partir do *ponto de partida* (capítulo 2.1) do projeto *Dicionário Sonoro*. O filme é um exemplo dos múltiplos desdobramentos artísticos do projeto, servindo também para contextualizar o local que espoletou o início do projeto e demonstrar as potencialidades sonoras do *Dicionário Sonoro*.

O filme foca-se nos objetos que rodeiam três casas degradadas localizadas no meio de um parque de estacionamento nas Caldas da Rainha. Este documentário pretende retratar o cenário insólito dessas três casas focando-se nos objetos localizados em posições estranhas e absurdas que parecem quase fabricadas artificialmente — frigoríficos antigos dispostos lado a lado, painéis amontoados no chão, conjunto de painéis dentro de uma reentrância de pedra, cadeiras quase desfeitas à frente de uma das casas, entre muitos outros cenários. A situação grotesca que rodeia as casas parece opor-se à organização e racionalidade existente no parque de estacionamento formado por linhas retas e paralelas.

O documentário inicia-se com planos fixos de objetos localizados em locais inusitados. A sobriedade de planos vem acompanhada de sons também mais simples, sem muita edição sonora — captados no *ponto de partida* que deu origem ao projeto. Num segundo momento, essas filmagens desprendem-se da rigidez e são dotadas de movimento — os movimentos de câmara vão de encontro aos objetos e exploram, em grandes planos, todos os pormenores de cada um deles. À medida que aparecem esses planos de pormenores, a composição sonora, criada aqui a partir de sons do *Dicionário Sonoro*, torna-se mais imersiva e ao mesmo tempo incomodativa.

A frase “*Ninguém está com pressa no horizonte*”<sup>35</sup>, que foi criada através da junção de palavras existentes no *Dicionário Sonoro*, é a única forma de linguagem verbal que surge no documentário para além do título e créditos. De seguida, as imagens vão se tornando cada vez mais bruscas e o filme é substituído por fotografias que criam um ambiente de tensão. A tensão presente no documentário,

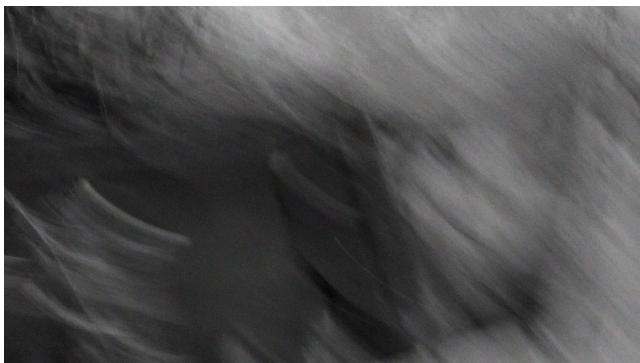
---

<sup>34</sup> Filme documental *O Som das Coisas* criado no âmbito do projeto *Dicionário Sonoro*:

<https://www.dropbox.com/scl/fo/hjr79mb8qcwub0s7wiade/AD1Co0Puv4yypRbFtoxsIKw?rlkey=1d8k3fm9otk41bd7tmwlrlocy&dl=0>

<sup>35</sup> As palavras “está”, “com” e “no” são *palavras extra*.

que também é transmitida através do som, vai-se intensificando drasticamente e culmina com uma imagem do parque de estacionamento, que foi sempre invisível ao longo do filme. Durante os créditos finais é revelado o formato de uma das casas que é rodeada pelos objetos que aparecem neste documentário.



**Figura 25** - *Stills* retiradas do filme *O Som das Coisas*.

## 3.6 Instalação

A instalação<sup>36</sup> foi encarada como o expoente máximo do projeto *Dicionário Sonoro* por poder conjugar vários dos desdobramentos artísticos do projeto num mesmo espaço físico. Seguidamente, serão apresentadas as várias experiências de instalações que foram realizadas de forma a explorar as várias possibilidades de exposição e de concretização do projeto.

### 3.6.1 Instalação I

LAMBDA

Céu de Vidro, Parque D. Carlos I

3 a 19 de Novembro de 2022

Título: Dicionário Sonoro

A primeira experiência de instalação do projeto *Dicionário Sonoro* foi realizada no âmbito do *LAMBDA — Mostra de Ondas Sonoras e Visuais* no Céu de Vidro no Parque D. Carlos I entre os dias 3 e 19 de Novembro de 2022<sup>37</sup>.

Para esta primeira experiência foi realizado um único vídeo que foi projetado numa das paredes do espaço, que conjugava som, imagens gráficas e palavras. Foram criadas diversas frases para esta primeira instalação, a partir das palavras do *Dicionário Sonoro Livro*, que tanto podiam ser representadas no vídeo através da palavra escrita, como através de imagens gráficas. Enquanto algumas palavras eram reveladas, o resto das frases eram completadas com essas imagens gráficas. Como tal, o espectador só conseguiria decifrar a frase inteira se consultasse o *Dicionário Sonoro Livro*<sup>38</sup> que estava exposto na instalação. As composições sonoras, criadas a partir das frases, por norma eram ouvidas antes das imagens gráficas e palavras serem projetadas e mantinham-se uma vez que estes fossem revelados. O *Dicionário Sonoro Livro*, presente na instalação, era um *Dicionário Parcial* que apenas continha as palavras que tinham sido utilizadas para a concretização desta primeira instalação (composto por *palavras originais*, *palavras derivadas* e *palavras extra*).

---

<sup>36</sup> Instalações artísticas desenvolvidas no âmbito do projeto *Dicionário Sonoro*:  
<https://www.dropbox.com/scl/fo/zj48nvmnimekocjr8d0v4/AMIGHyvMhH6J8IEWG07aqBs?rlkey=yft8t9showpqlpel9w04sqalx&dl=0>

<sup>37</sup> *Instalação I* desenvolvida no âmbito do projeto *Dicionário Sonoro*:  
<https://www.dropbox.com/scl/fo/qv0qjd3kemjct15kg73j1/APhDdGtNVQ5ryIz13F9Wlmo?rlkey=qrg1sitnz78uq9p2fxnvpntenk&dl=0>

<sup>38</sup> O projeto *Dicionário Sonoro* foi sofrendo inúmeras mudanças ao longo da sua concretização (como demonstrado em vários subcapítulos dos capítulos 2 e 3). Como tal, o *Dicionário Sonoro Parcial* presente nesta *Instalação I* e o *Dicionário* realizado para a *Instalação II*, tal como os sons e imagens gráficas utilizadas nessas instalações diferem das usadas noutras versões do projeto.

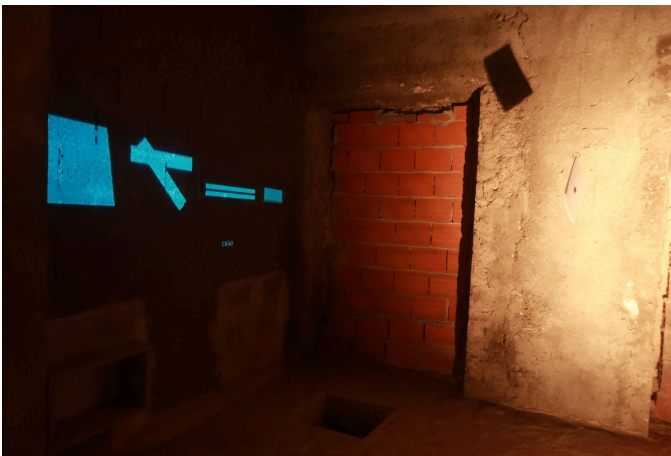
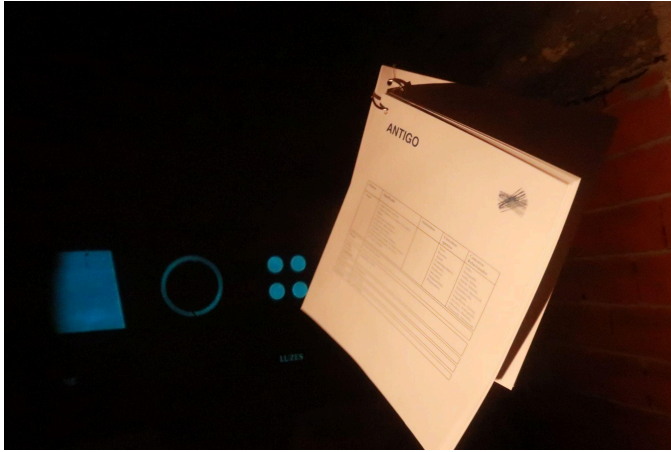


Figura 26 - Fotografias da *Instalação I* realizada no âmbito da LAMBDA.

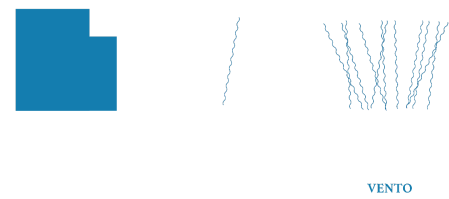
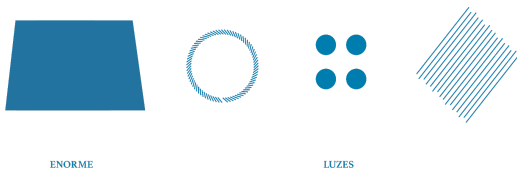


Figura 26 - Exemplo das imagens que foram projetadas na sala de instalação.

### 3.6.2 Instalação II

Experiência digital, teórica e física realizada num espaço privado

Janeiro de 2023

Título: Dicionário Sonoro

Através de uma mistura de elementos físicos, teóricos e digitais, foi desenvolvida a *Instalação II*<sup>39</sup>. Nesta segunda experiência, a projeção única foi substituída por cinco televisores, que foram dispostos lado a lado e onde se podiam ver e ouvir não só imagens gráficas<sup>40</sup>, palavras e unidades sonoras, mas também vídeos performáticos (explicados no capítulo 3.6.4.3). O conteúdo de cada um dos televisores, em cada momento, representava uma palavra (ou duas, caso uma fosse uma *palavra extra* ou caso fossem duas *palavras extra*) e criava simultaneamente relações de significado com os outros televisores.

O conteúdo dos televisores foi criado de forma a que houvesse dinâmicas sonoras e temporais que iam variando ao longo da instalação. Primeiro, os televisores revelavam uma ou outra palavra, unidade sonora, imagem gráfica ou vídeo performático *solto*. Depois, esses vários elementos começaram a aparecer em simultâneo. Todas essas interações e elementos, que iam surgindo nos televisores, revelavam pequenas frases/histórias criadas a partir do *Dicionário Sonoro Livro*.



<sup>39</sup> *Instalação II* desenvolvida no âmbito do projeto *Dicionário Sonoro*:

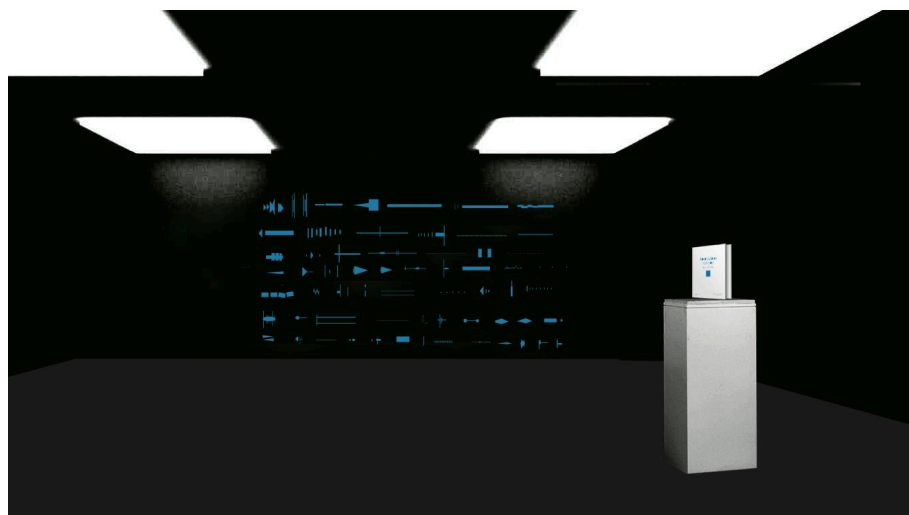
[https://www.dropbox.com/scl/fo/uc167bwsmcplsfy9f35/AE11WQumb\\_3k0roY1CzHens?rlkey=rqhn139ocshn81p0v8omhtyng&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fo/uc167bwsmcplsfy9f35/AE11WQumb_3k0roY1CzHens?rlkey=rqhn139ocshn81p0v8omhtyng&dl=0)

<sup>40</sup> Para esta instalação foram criadas imagens gráficas que resultaram da tradução dos traços da onda sonora em representações gráficas azuis simplificadas.



**Figura 27** - Stills retirados da experiência digital e física realizada no âmbito da *Instalação II*.

Durante a concepção teórica da *Instalação II*, foi idealizado também que numa das paredes estivessem expostas as cem imagens gráficas do *Dicionário Sonoro*, correspondentes às cem *palavras originais* do *Dicionário*, ordenadas por ordem alfabética. E que, em cima de um púlpito, estivesse exposto o *Dicionário Sonoro Completo* que podia ser consultado.



**Figura 28** - Experiência digital realizada com o intuito de testar as possibilidades de apresentação das imagens gráficas e do *Dicionário Sonoro Livro*.

### 3.6.3 Instalação III

Exposição de Finalistas

ESAD

3 a 7 de Maio de 2023

Título: Dicionário Sonoro

Em Maio de 2023, no âmbito da Exposição de Finalistas da ESAD, foi realizada uma terceira instalação-experiência<sup>41</sup>. Esta, no entanto, focou-se apenas numa das vertentes do projeto *Dicionário Sonoro*: na exploração das potencialidades sonoras do *Dicionário*. Para esta experiência foram seleccionados alguns sons, criados a partir do *Dicionário Sonoro*, e, a partir daí, foi realizada uma composição sonora. O objetivo desta instalação era dar maior relevância às potencialidades sonoras do *Dicionário Sonoro* e colocar em segundo plano as potencialidades verbais. No entanto, o *Dicionário Sonoro Parcial*, composto pelas palavras utilizadas nesta instalação, foi exposto à entrada da sala como forma de contextualizar a instalação.

Para esta instalação foi criada uma composição sonora recorrendo a recursos musicais como repetição, ritmo, cadência e tom. A composição sonora não seguiu qualquer lógica frásica e verbal, seguiu, sim, uma lógica musical. Esta obra foi idealizada para ser ouvida e experienciada em quadrfonia para permitir que o espectador pudesse experienciar o som de forma mais imersiva. Como forma de integrar esta composição nas quatro colunas dispostas em quadrado, alguns dos sons com durações mais longas iam passando por cada uma das colunas, outras vezes cada uma das colunas transmitia sons diferentes e ocasionalmente apenas uma das colunas transmitia som.



<sup>41</sup> *Instalação III* desenvolvida no âmbito do projeto *Dicionário Sonoro*:  
[https://www.dropbox.com/scl/fo/igo0s8tvj243q280jo0is/AHJ4m\\_g-O4pFTtdr60VLMQo?rlkey=i2ygfwyv2v5xtlf9k1s6zmqli&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fo/igo0s8tvj243q280jo0is/AHJ4m_g-O4pFTtdr60VLMQo?rlkey=i2ygfwyv2v5xtlf9k1s6zmqli&dl=0)



**Figura 29** - Fotografias da *Instalação III* realizada no âmbito da Exposição de Finalistas da ESAD.

### 3.6.4 Instalação IV

Casa do Comum

R. da Rosa, Lisboa

29 e 30 Maio de 2024 (performance dia 29 de Maio às 18:00)

Título: O Som das Coisas

Subtítulo: Dicionário Sonoro - Instalação Audiovisual

Sinopse: Palavras que são sons, que são imagens gráficas, que são vídeos.

Nos dias 29 e 30 de Maio de 2024 foi exibida, na Casa do Comum, uma instalação<sup>42</sup> que conjugou elementos visuais, sonoros e performáticos<sup>43</sup>. A sala, escolhida para a realização desta instalação, era

---

<sup>42</sup> *Instalação IV* desenvolvida no âmbito do projeto *Dicionário Sonoro*:

<https://www.dropbox.com/scl/fo/29yzh5fboh3htjb3b82fl/AOySPwHj9MYQa-UnKAPyyPg?rlkey=twesyjk6fcukn2xrvs0d4ibde&dl=0>

<sup>43</sup> Inicialmente, a ideia era que o documentário experimental *O Som das Coisas* pudesse ser exposto na *Instalação IV*, sem som, juntamente com os outros elementos do projeto. Assim, o som emitido pelos cinco televisores tornar-se-ia também o som do filme. E, deste modo, o filme iria estabelecer outras relações de significados com os sons que iriam inundar a instalação. Idealmente o filme não estaria a ser projetado continuamente, mas sim de forma intermitente, de maneira a que sempre que fosse projetado tivesse uma “banda sonora”

fornada a azulejos brancos, sendo que alguns deles tinham elementos decorativos pintados a azul. A cor azul e branca da sala, desde logo, pareceu combinar com as imagens gráficas presentes no *Dicionário Sonoro Livro* e na instalação. Como tal, este local pareceu ideal para receber a instalação *Dicionário Sonoro*.

Encostados a uma das paredes da instalação foram dispostos cinco televisores lado a lado. Imediatamente à frente dos televisores, encontrava-se uma mesa cheia de objetos pousados (recipientes, folhas, galhos, entre outros), uma *loop station* e uma partitura visual. E, encostada a uma terceira parede, do lado direito de quem entrava na sala, encontravam-se, pousadas em cima de um escadote, páginas soltas do *Dicionário Sonoro Livro*. As páginas soltas correspondiam às palavras que iam aparecendo nos televisores. Um fenómeno bastante interessante, observado durante a instalação, é que, vários espectadores encararam estas páginas do *Dicionário Sonoro Livro* como *folhas de sala* da instalação, consultando-as e guardando-as.

Numa primeira parte da instalação, com duração de cerca de dez minutos, os televisores mostravam palavras, ou elementos que representavam essas palavras, de forma espaçada. Depois, os vários elementos começaram a sobrepor-se cada vez com mais frequência. Juntos, os elementos, presentes nos diferentes televisores, revelavam frases. As frases podiam ser construídas a partir de palavras, unidades sonoras, imagens gráficas ou vídeos performáticos. Numa segunda parte da instalação, com duração aproximada de dez minutos, os elementos artísticos que representavam as palavras apareciam de forma mais pausada e lenta. Os dois momentos iam-se alternando ao longo da duração total da instalação.

Durante a instalação, procurei escapar à racionalidade linguística, explorando territórios ligados à aleatoriedade. No início da instalação, os televisores, autónomos entre si, encontravam-se dessincronizados — cada televisor estava num minuto diferente. Por isso, as frases criadas, a partir da combinação dos elementos presentes em cada um dos televisores, eram imprevisíveis e totalmente aleatórias, desligando-se da ideia de comunicação e de linguagem lógica. Aqui a ideia de aleatoriedade assumiu claramente um papel preponderante. A composição, que aparecia nos televisores, tornou-se imprevisível e eu, enquanto compositora, deixei de ter controlo sobre o conteúdo da instalação. Depois, os televisores foram sincronizados por mim, que assumi o papel de performer nesta instalação.<sup>44</sup>

O projeto *Dicionário Sonoro*, para além de ter permitido realizar várias instalações artísticas interdisciplinares, permitiu também a exploração de uma dimensão performativa que foi explorada no âmbito da *Instalação IV*.

---

diferente. Porém, o filme *O Som das Coisas* acabou por ser excluído desta instalação por considerar que tornaria a instalação mais confusa, com elementos a mais.

<sup>44</sup> Inicialmente, esta ação pretendia ser feita “nos bastidores” da instalação, mas como a sala esteve aberta ao público mesmo durante a montagem, este momento foi encarado como parte da instalação.

A performance foi realizada com o intermédio de uma *loop station*. O *loop* foi escolhido como recurso musical central da performance pelo facto da repetição ter a potencialidade de tornar qualquer som mais musical: “a repetição atua como uma força de musicalização. E a repetição pode “musicalizar” mais do que apenas a fala — o looping também torna sequências aleatórias de tons, assim como trechos de sons ambientais, mais musicais” (Margulis, 2019, p. 59). Ao iniciar a performance, eu, enquanto intérprete, entrei na sala de instalação e desliguei o som emitido por cada um dos televisores. Depois, coloquei-me atrás da mesa e comecei a fazer uma interpretação sonora das palavras que apareciam nos televisores, utilizando os objetos que se encontravam em cima da mesa. A *loop station* utilizada na performance, uma *boss 505*, possuía cinco *loops* independentes. Cada um dos *loops* representava um dos televisores. A partitura visual pousada em cima da mesa servia como guia orientador da performance. Assim que a performance acabou, voltei a ligar o som dos televisores e saí da sala de instalação. Um dos objetivos desta instalação era o de unir a ideia de reprodução musical através de altifalantes - que permite a utilização de sons com características musicais infinitas - e a ideia de performance — que permite restaurar a conexão do intérprete com o espectador.





Figura 29 - Fotografias da *Instalação IV* realizada na Casa do Comum.

### 3.6.4.1 Televisores

Os cinco televisores, tornaram-se o foco central desta instalação. Por cada um dos televisores, ao longo da duração total da instalação, passaram inúmeras palavras, imagens gráficas, unidades sonoras e vídeos performáticos que, em cada momento, criavam relações com as outras palavras, imagens gráficas, unidades sonoras e vídeos performáticos, que iam aparecendo nos outros televisores. Por vezes, estes ecrãs, em conjunto, revelavam só um elemento, por vezes mostravam vários elementos. O espectador poderia consultar o *Dicionário Sonoro Livro*, presente na sala, como forma de tentar compreender o lado semântico da instalação.

### 3.6.4.2 Performance

Inicialmente, a performance<sup>45</sup> foi concebida para ser realizada por cinco performers, cada um deles responsável por interpretar o conteúdo exibido em cada um dos televisores. No entanto, essa ideia foi colocada de lado e os cinco performers deram lugar a um performer com uma *loop station*. A performance foi realizada com o apoio de partituras gráficas, que podiam ser interpretadas pelo performer de forma bastante aberta e livre, ainda que sempre apoiadas nas indicações presentes nas *Tabelas de Classificação Semântica-Sonora*. Portanto, o performer, que no caso da *Instalação IV* fui eu, não tinha que imitar o objeto sonoro, criado para cada uma das palavras, presente no *Dicionário Sonoro*. Tinha sim, durante a performance, de criar uma nova unidade sonora, a partir da interpretação individual e subjetiva das *Tabelas de Classificação Semântica-Sonora* e das partituras gráficas. Dependendo das escolhas musicais realizadas durante a performance, a mesma partitura poderia ser interpretada sempre de forma diferente fazendo com que o resultado da performance fosse indeterminado. Exigir uma reprodução exímia da unidade sonora, criada para cada uma das palavras do *Dicionário Sonoro Livro*, como se os músicos fossem máquinas, seria absurdo no contexto deste projeto.

“Devemos reconhecer seu aspecto concreto e apreciar as “regras de execução” que marcam a extensão e os limites, o grau de liberdade que permitem ao intérprete. É absurdo criticar (...) a chamada imprecisão da execução instrumental, que exigiria a perfeição técnica esperada das máquinas, sob o pretexto de que a melhor música é a mais precisa” (Schaeffer, 2017, p. 28).

A performance, no âmbito da *Instalação IV*, foi realizada da seguinte forma:

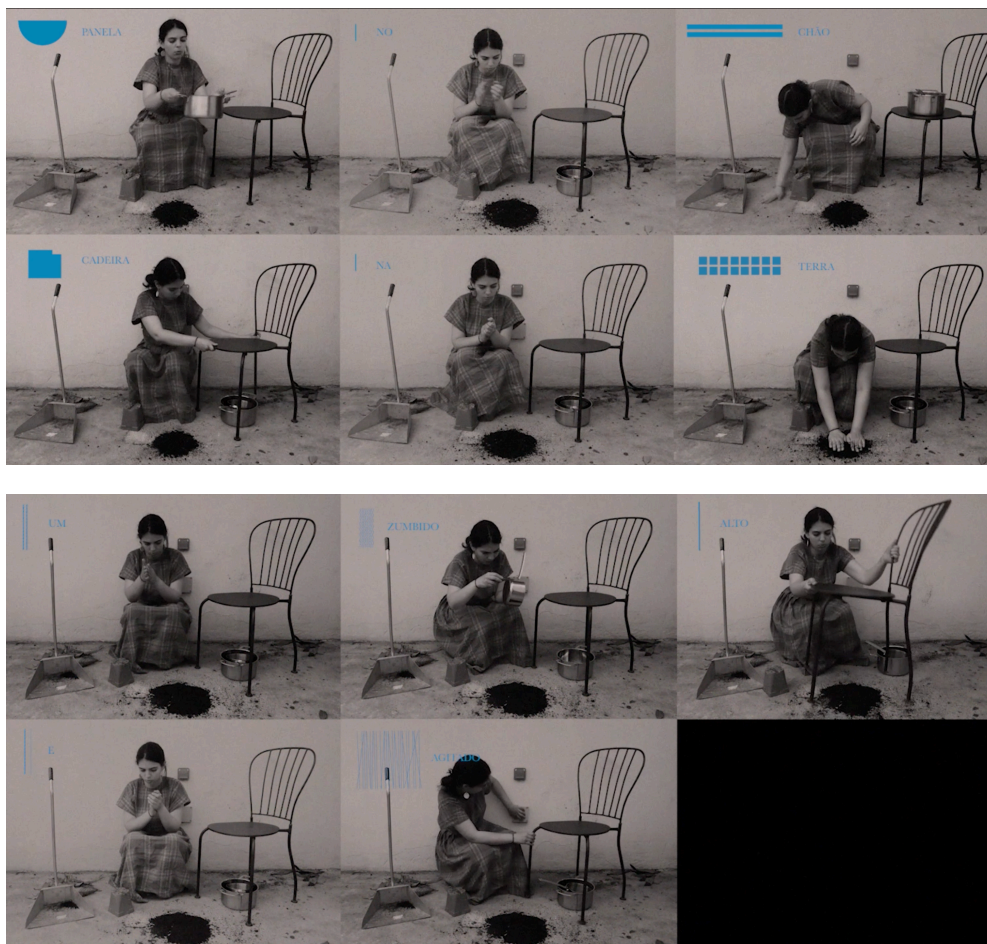
- 1 - O som proveniente de cada um dos televisores foi desligado; nos televisores permaneceram apenas as palavras, imagens gráficas e vídeos performáticos;
- 2 - Diversos objetos estavam colocados numa mesa diretamente à frente dos televisores. Esses objetos correspondiam a objetos-materiais cujos sons foram gravados como matéria para a criação dos sons que estavam presentes na instalação (como recipientes, painéis, galhos, entre muitos outros). Com esse conjunto de objetos, eu, enquanto performer, tinha que interpretar a palavra, ou as várias palavras, que apareciam nos televisores. A *loopstation* era composta por cinco *loops*, cada um correspondente a um dos televisores: no loop 1 seria interpretada a palavra correspondente ao televisor 1, no loop 2 a palavra correspondente ao televisor 2, e assim sucessivamente. Para orientar a minha performance, dispunha de uma partitura gráfica que indicava visualmente as palavras que tinha

---

<sup>45</sup> Performance desenvolvida no âmbito do projeto *Dicionário Sonoro*:  
<https://www.dropbox.com/scl/fo/rbdkp2d50ootw3nyznm0/AE9m7UG13Y3gQ6RgVq8BMq4?rlkey=8jiko3ufwipt7fif5sf0pd7ae&dl=0>

de interpretar. No entanto, tinha de estar completamente sincronizada com o *tempo* dos televisores: assim que aparecesse uma nova imagem gráfica, palavra ou vídeo performático no televisor, eu teria que interpretar essa nova palavra. Quando a palavra a interpretar correspondesse a um *som concreto*, eu tinha que realizar o som dessa palavra utilizando o próprio objeto-material ao qual a palavra se referia. Caso a palavra a ser interpretada correspondesse a um *som imaginado*, cabia-me a mim escolher, entre os objetos disponíveis, aqueles que, para mim, melhor representassem a palavra do ponto de vista sonoro, seguindo sempre os conceitos definidos nas *Tabelas de Interpretação Semântica-Sonora*

Como forma de explorar o potencial da performance ao vivo, foram realizados pequenos vídeos-ensaio<sup>46</sup>. Cada um dos rectângulos apresentados na figura abaixo corresponde a uma palavra distinta do *Dicionário Sonoro*. Juntas, as palavras, formam frases.



**Figura 29** - Stills dos vídeos-ensaio realizados com o objetivo de explorar o modo como a performance ao vivo poderia ou não funcionar.

<sup>46</sup> Vídeos-ensaio desenvolvidos no âmbito do projeto *Dicionário Sonoro*: <https://www.dropbox.com/scl/fo/g19gh1an5k0ga0rsbemll/ALbbDIGQCMUB8P0ksxLRXCY?rlkey=apb7jwlsoxj9oo809xumx8yfr&dl=0>

### 3.6.4.3 Vídeos Performáticos

De forma a devolver a referencialidade às unidades sonoras<sup>47</sup>, que a perderam devido à escuta reduzida e à manipulação sonora, algumas das unidades foram associadas a vídeos performáticos<sup>48</sup> durante as *Instalações II e IV* (capítulos 3.6.2 e 3.6.4, respetivamente). Os vídeos performáticos a preto e branco, que apareciam nos televisores da instalação, pretendiam demonstrar as relações que se estabeleceram com determinados objetos-materiais no momento em que os seus sons foram gravados. Num dos vídeos, é demonstrada uma interação com um *recipiente* — uma das palavras presentes no *Dicionário Sonoro*. No entanto, enquanto o vídeo performático é exibido, o som que se ouve na instalação não é o som real dessa interação, mas sim o som correspondente ao objeto sonoro criado para essa palavra (“recipiente”). Portanto, nesses vídeos, há uma desassociação intencional entre movimento e som. Ao mesmo tempo, é estabelecida uma associação entre objeto sonoro e objeto-material, devolvendo assim ao objeto sonoro a referencialidade que este tinha perdido.

---

<sup>47</sup> Esta ideia está explicada mais aprofundadamente no capítulo 2.6.1.2

<sup>48</sup> Vídeos performáticos desenvolvidos no âmbito do projeto *Dicionário Sonoro*:

<https://www.dropbox.com/scl/fo/hdikgvlbc6tkxqwg2pbvk/AFyHDh6O02xAuC9Vf5necSk?rlkey=0ql9fqvnnx1xhthd3fv2h1pha&dl=0>

# Conclusão

## *Um zumbido alto e agitado*

O projeto *Dicionário Sonoro* concilia diversas disciplinas, entre as quais, linguagem e música, e foi criado segundo métodos artísticos pessoais baseados nas ideias de tradução artística, indeterminação e aleatoriedade. Dentro desses métodos, a tradução artística acabou por ter um destaque maior durante a concretização deste projeto, tendo sido utilizada como método artístico por meio da qual diversos objetos artísticos foram criados. Ainda que todos esses temas se tenham cruzado e sobreposto na concretização prática do *Dicionário Sonoro*, apresentada no capítulo 2 e 3 (*Metodologia e Apresentação e Discussão de Resultados*, respectivamente), cada um deles foi previamente analisado e escrutinado no capítulo 1 (*Enquadramento Teórico e Artístico*).

No capítulo *Enquadramento teórico e artístico* - subdividido em três subcapítulos - foram apresentados, então, os conceitos fundamentais que sustentaram o desenvolvimento do projeto. No primeiro subcapítulo *Campo da Linguagem*, foram explorados conceitos ligados à linguagem, com base nas ideias de Ferdinand Saussure e Jean-Jacques Nattiez; nas reflexões presentes no livro de Milan Kundera *A Insustentável Leveza do Ser*; bem como em noções relevantes provenientes do latim. No segundo subcapítulo *Campo da Tradução* foram expostas ideias relacionadas com tradução e tradução artística com base em pensamentos de autores como Walter Benjamin, Armine Matevosyan e Nazeny Hovakimian, Ferruccio Busoni, Diogo Alvim e André Bazin; e com base em obras artísticas de Wassily Kandinsky, Joan Miró e Bruno Munari. Por fim, no subcapítulo *Campo da Estética*, foram exploradas inúmeras ideias relevantes para a concepção estética do *Dicionário Sonoro*. Num primeiro momento, refletiu-se sobre os critérios que definem o que pode ou não ser considerado “música”. De seguida, foram apresentadas as ideias de Pierre Schaeffer relacionadas com a música concreta, objeto sonoro e escuta reduzida, bem como as propostas teóricas e musicais de John Cage relacionadas com os sons do quotidiano e partituras gráficas. Para além disso, foram exploradas ideias relacionadas com a música absoluta e a música programática, que abordam a importância ou não da ligação da música à linguagem verbal. E, posteriormente foram expostos os conceitos de aleatoriedade e indeterminação, com base em obras de John Cage e Alison Knowles, que utilizavam o acaso como elemento estruturante no processo artístico. Por fim, foram analisadas diversas obras artísticas que refletem esteticamente os conceitos teóricos e artísticos que foram relevantes para a concepção prática do *Dicionário Sonoro*.

Ao longo deste projeto-tese *Dicionário Sonoro* é notado um confronto evidente entre linguagem verbal e estética musical. O projeto move-se à volta da questão da linguagem. Essa ligação à linguagem vai desde a captação de palavras no *ponto de partida* do projeto, da análise de palavras em *Tabelas de Classificação Semântica-Sonora*, à criação de frases a partir dessas mesmas palavras. Por sua vez, todas essas palavras e frases foram traduzidas em sons e frases musicais e estão presentes em vários dos desdobramentos artísticos do projeto: no filme, na instalação, na performance e no *Dicionário Sonoro Livro*. Devido a esta ligação intrínseca do projeto com a linguagem verbal, este poderia ser interpretado somente à luz da ideia de significação linguística. Porém, isso representaria exigir ao espectador a aprendizagem de uma nova linguagem. O espectador pode, ao deparar-se com o projeto, entendê-lo meramente segundo a sua estética musical, e interpretar o lado sonoro do projeto somente como música, como música absoluta. Portanto, encarar este *Dicionário* somente segundo a sua ligação linguística, poderia levar a um desprezo pela concepção estética musical do mesmo. Portanto, no projeto *Dicionário* houve a tentativa de equilibrar estes dois mundos. O projeto propõe, assim, uma experiência aberta, em que o espectador é convidado tanto a escutar quanto a interpretar. Esta experiência aberta possibilita ainda que o espectador explore as sucessivas correntes de transformação ao qual vários elementos do projeto *Dicionário* foram expostos: o *ponto de partida* do projeto sofreu múltiplas traduções até à sua forma “final” — performance realizada no âmbito da *Instalação IV*. Para além disso, estas cadeias de transformação sucessivas navegaram também entre elementos abstratos e elementos concretos: os sons abstratos sofreram inúmeras alterações até se tornarem concretos através da performance, da instalação artística e do *Dicionário Sonoro Livro*. Assim, o *Dicionário Sonoro* afirma-se não só como um território fértil para a experimentação artística, mas também como um território que convida o espectador a estabelecer novas interpretações e relações de significado entre os diversos elementos do *Dicionário Sonoro*.

O projeto *Dicionário Sonoro* começou com a concretização de um *Dicionário*. Porém, rapidamente se expandiu e desdobrou em diversas manifestações artísticas - como frases musicais, imagens e partituras gráficas, instalações artísticas, performance e filme - acabando por crescer muito mais do que o esperado. Por isso mesmo, o *Dicionário Sonoro* não se encontra acabado, faz parte da própria natureza do projeto expandir-se e encontrar outras formas de se apresentar. Devido a esta ideia de projeto-vivo, o projeto pode expandir-se ainda mais. Porque não expandir este projeto para arquitetura? Ou para pintura? Este projeto vive precisamente desta ideia de crescimento e da procura de um limite artístico que pode não existir. A partir de outras derivas e outros métodos poderão também ser criados outros *Dicionários Sonoros Parciais*. O projeto poderia continuar de forma infinita. Porém foi necessário perceber quando é que o projeto *Dicionário Sonoro*, no âmbito deste projeto-tese, teria o seu fim. O projeto parou na *Instalação IV*, mas certamente irá continuar, e provavelmente, com formas inesperadas.

# Bibliografia

- Alves, M. B. (2017). Entre a casa, o mar e a galeria. Os objetos animados de Salette Tavares. *MIDAS*, 8. <https://doi.org/10.4000/midas.1251>
- Alvim, D. (2022). String Quartet – Reconfiguring an Old Typology. *Old is New – The Presence of the Past in the Music of the Present (CESEM International Conference Proceedings)*, 1, 112–120.
- Breton, A. (1969). *Manifestoes of Surrealism*. University of Michigan Press.
- Bazin, A. (1967). *What is Cinema? Vol. I*. University Of California Press.
- Benjamin, W. (2018). *Linguagem, Tradução, Literatura*. Autêntica Editora.
- Bennet, R. (1990). *Elementos Básicos da Música*. Jorge Zahar Editor.
- Brown, E. (2008). On December 1952. *American Music*, 26(1), 1–12.
- Buchloh, B. H. D., Fabio, L., Fulton, L., Higgins, H. B., Jacquín, M., Pluot, S., Knowles, A., Quasha, G., Moss, K., Robinson, J., Stiles, K., & Woods, N. L. (1965). *By Alison Knowles, A Retrospective (1960-2022)*. University of California, Art Museum and Pacific Film Archive.
- Busoni, F. (1911). *Sketch of A New Esthetic of Music*. G. Schirmer.
- Cayley, J. (2006). *Grammablepsy: Essays on Digital Language Art*. Bloomsbury Academic.
- Campos, G. (1986). *O que é a tradução*. Editora Brasiliense.
- Carron, M., Rotureau, T., Rotureau, T., Misdariis, N., & Susini, P. (2017). Speaking about sounds: A tool for communication on sound features. *Journal of Design Research*, X(Y).
- Chion, M. (2009). *Guide To Sound Objects. Pierre Schaeffer and Musical Research*. Music, Technology and Innovation Research Centre (MTIRC), Université De Montfort.
- Downes, S. (2014). *Issues in the Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*. Routledge.
- Ehleiter, R. (2024). *Catálogo: Mirtha Dermisache: To be Read*. Freie Universität Berlin, A—Z Space for Experimental Graphic Design, oxfordberlin, Legado Mirtha Dermisache.
- Estendal. (2008). Em *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*.  
<https://dicionario.priberam.org/estendal>
- Evarts, J. (1968). The New Musical Notation: A Graphic Art? *Leonardo*, 1(4), 405–412.
- Galho. (2025). Em *Infopédia Dicionários Porto Editora*.  
<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/galho>
- Garate, D. (2025). The Role of Palaeolithic Cave-Art: Estimating Social Investment in Symbolic Expressions Through the Making Cost. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 27.
- Haskins, R. (2024). *John Cage*. Edições Colibri.
- Iacovcich, S. (2021, Abril). Mileece, how to translate plant signals into immersive soundscapes. *Clot Magazine*, Revista Online.  
<https://clotmag.com/interviews/mileece-translating-plant-signals-into-immersive-soundscapes>

- Kandinsky, W. (1970). *Ponto, Linha, Plano*. edições 70.
- Karl, G., & Robinson, J. (2015). Yet Again, 'Between Absolute and Programme Music'. *British Journal of Aesthetics*, 55(1), 19–37.
- Knoeferle, K. (2012). Using customer insights to improve product sound design. *Marketing Review St. Gallen*, 29(2), 47–53.
- Kundera, M. (1994). *A Insustentável Leveza do Ser*. Editores Reunidos.
- Laranjeira, M. (1989). *Do sentido à significância: Em busca de uma poética da tradução [Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo]*. Repositório Aberto da USP: <https://repositorio.usp.br/item/001350181>
- Lavy, M. M. (2001). *Emotion and the Experience of Listening to Music A Framework for Empirical Research [Tese de doutorado, University of Cambridge]*. Repositório Aberto da University of Cambridge: <https://www.repository.cam.ac.uk/items/b369a215-3dbd-4eaf-830f-4415cf8eef33>.
- Lejeune, D. (2012), *The Radical Use of Chance in 20th Century Art*. Rodopi.
- Lourenço, F. (2020). *Latim do Zero*. Quetzal.
- Magritte, R. (1929). *C'est n'est pas une pipe* [Obra de Arte].
- Matevosyan, A., & Hovakimian, N. (2014). The Semiotic Interpretation of Joan Miro's World of Signs. *Armenian Folia Anglistika*, 101-2 (12)), 112–120.
- Melzer, A. H. (1973). The Dada Actor and Performance Theory. *ARTFORUM*, 12(4), 51–57.
- Messeri, R. L. (2021). *Exposição: Joan Miró Signos e figurações Signs and figurations [catálogo de exposição]*. Serralves Museu de Arte Contemporânea.
- Munari, B. (2011). *The Square, Discovery of the square*. Maurizio Corraini.
- Nattiez, J.-J. (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton University Press.
- Panda, R. E. S. (2019). *Emotion-based analysis and Classification of audio music [Tese de doutorado, Universidade de Coimbra]*. Repositório aberto da Universidade de Coimbra: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/87618>.
- Pressa. (2008). Em *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. <https://dicionario.priberam.org/pressa>
- Rühse, V. (2019, Agosto). *Alison Knowles's "Bean Rolls": The influence of mycological and aesthetic discussions with John Cage on early women's Fluxus aesthetics*. RE:SOUND 2019 – 8th International Conference on Media Art, Science, and Technology (RE:SOUND 2019), Aalborg University in Aalborg, Dinamarca.
- Russolo, L. (1986), *The Art of Noises*. Pendragon Press.
- Saussure, F. de. (2006). *Curso de Linguística Geral*. Editora Cultrix.
- Schaeffer, P. (1996). *Solfejo do Objecto Sonoro*. INA - GRM.
- Schaeffer, P. (2017). *Treatise on Musical Objects, An Essay across Disciplines*. University Of California Press.

- Smith, T. (2011). One and Three Ideas: Conceptualism Before, During, and After Conceptual Art. *e-flux Journal*, 29. <https://www.e-flux.com/journal/29>
- Vieira, A. L. V. da S. P. (2020). *John Cage, a obra indeterminada [Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa Faculdade de Letras]*. Repositório Aberto da Universidade de Lisboa: <http://hdl.handle.net/10451/43960>.

# Anexo A - termos e expressões sonoras utilizadas para descrever sons

Neste *Anexo* encontram-se vários termos e expressões sonoras utilizadas para descrever sons. Estes conceitos, no âmbito do *Dicionário Sonoro*, foram usados nas *Tabelas de Classificação Semântica-Sonora* e foram retirados dos textos *Solfejo do Objeto Sonoro* (Schaeffer, 1996), *Elementos básicos da Música* (Bennet, 1990) e *Speaking about sounds: a tool for communication on sound features* (Carron et al., 2017). Seguidamente, são apresentados alguns dos termos musicais presentes nas obras referidas anteriormente.

## A - Conceitos musicais resumidos no livro *Elementos básicos da Música* de Roy Bennet.

### A.1 - Termos relacionados com andamento (Bennet, 1990, p. 20).

<i>grave</i> sério, grave – em geral muito vagaroso	Termos que indicam <b>mudança de andamento</b>
<i>lento</i> lento	
<i>largo</i> largo, muito vagaroso	<i>accelerando (accel.)</i> acelerando, aumentando a velocidade
<i>larghetto</i> não tão largo	
<i>adagio</i> calmo – em geral bastante va- garoso	<i>stringendo</i> apressando
<i>andante</i> em passo tranqüilo, andando	<i>allargando</i> alargando
<i>andantino</i> menos vagaroso que o andante	<i>rallentando (rall.)</i> afrouxando
<i>moderato</i> moderadamente	<i>ritardando (rit.)</i> atrasando, retardando
<i>allegretto</i> não tão depressa quanto	<i>ritenuto (riten.)</i> retardando, em geral subitamente
<i>allegro</i>	<i>meno mosso</i> menos movimentado, mais devagar
<i>allegro</i> depressa, animado	<i>più mosso</i> mais movimentado, mais depressa
<i>vivace</i> com vivacidade	
<i>presto</i> muito depressa	<i>a tempo</i> ou <i>tempo primo</i> retomar o andamento original
<i>prestissimo</i> o mais depressa possível	

### A.2 - Termos relacionados com indicações de dinâmica (Bennet, 1990, p. 20).

<i>pianissimo (pp e ppp)</i> muito suave	<i>crescendo (cresc.)</i> cada vez mais forte
<i>piano (p)</i> suave	
<i>mezzo piano (mp)</i> moderadamente suave	<i>decrescendo (decrec.)</i> cada vez mais suave
<i>mezzo forte (mf)</i> moderadamente forte	<i>diminuendo (dim. ou dimin.)</i> cada vez mais suave
<i>forte (f)</i> forte	<i>sforzando (sf ou sfz) e forzato (fz)</i> ênfatizando o som, acentuando a nota
<i>fortissimo (ff e fff)</i> fortíssimo	
<i>fp</i> forte, seguido de piano súbito	

A.3 - Termos que descrevem estilo, caráter e expressão (Bennet, 1990, p. 21).

<i>agitato</i> agitado	<i>ped (pedale)</i> usar o pedal direito do piano
<i>animato</i> animado	<i>pesante</i> pesadamente
<i>appassionato</i> apaixonadamente	<i>piacevole</i> agradavelmente
<i>ben</i> bem ( <i>ben marcato</i> bem marcado)	<i>pizzicato</i> pinçado com o dedo (cancelado por <i>arco</i> , arcada)
<i>brillante</i> brilhantemente	<i>risoluto</i> resolutamente
<i>cantabile</i> cantando, de modo expressivo	<i>rubato</i> ("roubado") com grande liberdade de andamento
<i>con</i> com ( <i>con brio</i> com vigor; <i>con fuoco</i> com fogo; <i>con moto</i> com movimento; <i>con spirito</i> com espírito)	<i>scherzando</i> brincando, gracejando
<i>deciso</i> com decisão, firmemente	<i>semplice</i> com simplicidade
<i>divisi</i> dividido	<i>sempre</i> sempre
<i>dolce</i> docemente	<i>senza</i> sem
<i>doloroso</i> dolorosamente	<i>simile</i> similarmente
<i>energico</i> com energia	<i>sordino</i> surdina ( <i>con sordini</i> com surdinas; <i>senza sordini</i> sem surdinas)
<i>espressivo</i> expressivamente	<i>sostenuto</i> sustentado
<i>giocoso</i> jocoso	<i>sotto voce</i> em voz baixa, fracamente
<i>giusto</i> justo, exato ( <i>tempo giusto</i> no andamento exato)	<i>staccato</i> destacado, curto e seco
<i>glissando</i> deslizando	<i>tacet</i> ficar em silêncio (plural: <i>tacent</i> )
<i>grazioso</i> gracioso	<i>tenuto</i> sustentado, apoiado
<i>legato</i> ligado	<i>tranquillo</i> tranqüilo, calmo
<i>leggiero</i> com ligeireza, agilmente	<i>tre corde</i> soltar o pedal doce do piano
<i>maestoso</i> majestoso	<i>tutti</i> todos os instrumentos tocando
<i>martellato</i> martelado	<i>una corda</i> ("uma corda") usar o pedal doce do piano
<i>marcato</i> marcado	<i>vivo</i> com vivacidade
<i>mesto</i> triste	
<i>misterioso</i> misterioso	

A.4. Termos relacionados com contrastes musicais (Bennet, 1990, p. 44).

<b>altura</b> sons agudos contrastados com sons graves	<b>harmonia</b> consonante/dissonante
<b>dinâmica</b> forte/fraco	<b>modulação</b> mudança de tonalidade
<b>andamento</b> rápido/vagaroso	<b>formação</b> pequena/grande (por exemplo, solo contra coro na orquestra)
<b>modo</b> maior/menor	<b>timbre</b> dentre muitas possibilidades: timbres agudos e brilhantes contra os que são sóbrios e profundos
<b>ritmo</b> dentre muitos: um de desenho regular e pouco marcado por oposição a outro entrecortado ou bastante acentuado	<b>tessitura</b> densa/espçada: pesada/ligeira: <i>legato/staccato</i> etc., ou ainda homofônica/polifônica etc.
<b>tempo</b> ou <b>métrica</b> alteração do compasso (por exemplo, uma mudança de $\frac{3}{4}$ para $\frac{4}{4}$ )	... e algumas vezes o som por oposição ao <b>silêncio</b>
<b>caráter</b> alegre/triste; fioso/calmo: ligeiro/solene etc.	

## A.5 - Termos usados para descrever frases musicais (Bennet, 1990, p. 86)

Melodia	Ritmo	Tessitura	Harmonia
conjunta (construída com notas contíguas)	métrica uniforme	monofônica (que tem só o canto)	consonante
disjunta (construída com intervalos muito espaçados)	métrica desigual	homofônica (que tem acordes ou acompanhamento + canto)	consonante, mas temperada com dissonâncias
extensão ampla, abrangendo os registros alto e baixo	nenhuma métrica sincopado	polifônica/contrapontística	muito dissonante
pequena extensão	muito marcado	angulosa, entrecortada, staccato	calma, repousante
frases bem definidas	não interrompido	densa, pesada	tensa, agitada
lírica, fluente	uso de ostinato	rarefeita, leve, transparente	acordes de muitas notas
fugidia, imprevisível			acordes de poucas notas
ausência total de melodia			notas

## B - Conceitos utilizados por Schaeffer no livro *Solfejo do Objeto Sonoro* para descrever sons.

### B. 1 - Ritmo feito de espaços/ritmo abstrato (Schaeffer, 1996, p. 14)

Este ritmo é abstracto; é feito de espaços [isto é, de distâncias entre pontos de ataque]. Falta-lhe ser habitado pela duração, tal como faltava a incarnação do timbre à partitura esquemática de BACH. As durações irão formar o ritmo tal como o timbre colora as alturas:

**Ritmo Abstracto** — ritmo “feito de espaços”, isto é, de distâncias entre pontos de ataque. Veja-se a noção de sistema de pontos de tempo (“time point system”) desenvolvida por Milton BABBIT.

### B. 2 - Outros termos musicais (Schaeffer, 1996, p. 39)

**pseudo-ataque** — um ataque secundário.

**som duplo** — compõe-se (no vibrafone) de um choque metálico muito breve e de uma ressonância tornada linear pela construção deste instrumento.

**C - Lista de 59 termos usados para descrever o timbre retirados do livro *Speaking about sounds: a tool for communication on sound features* (Carron et al., 2017, p. 13).**

<i>Occ.</i>	<i>Eng. word</i>	<i>French word</i>	<i>Occ.</i>	<i>Eng. word</i>	<i>French word</i>	<i>Occ.</i>	<i>Eng. word</i>	<i>French word</i>
29	Soft	Doux	9	Light	Léger	6	Uneven*	Irrégulier*
28	Dull	Sourd, mat	9	Noisy	Bruité	6	Deep	Profond
21	High	Aigu	9	Muffled	Feutré	6	Narrow	Etriqué
21	Loud	Fort	9	Large	Large	6	Tonal	Tonal
19	Low	Grave	9	Strong	Puissant	6	Cold	Froid
19	Sharp	Aiguisé, incisive	9	Resonant*	Résonant*	6	Near	Proche
19	Rough	Rugueux	8	Thin	Mince	5	Piercing	Perçant
18	Bright	Brillant	8	Long*	Long*	5	Strident	Strident
16	Smooth	Lisse	8	Continuous*	Continu*	5	Irregular*	Irrégulier*
15	Clear	Clair	8	Dark	Sombre	5	Vibrating	Vibrant
15	Round	Rond	8	Quiet	Calme	5	Constant*	Constant*
15	Rich	Riche	8	Clean	Net	5	Aggressive	Agressif
14	Nasal	Nasal	8	Calm	Calme	5	Heavy	Lourd
14	Full	Plein	8	Harsh	Rêche	5	Complex	Complexe
13	Hard	Dur	7	Shrill	Criard	5	Dynamic*	Dynamique*
11	Weak	Faible	7	Short*	Court*	5	Natural	Naturel
10	Slow*	Lent*	7	Powerful	Puissant	5	Empty	Creux
10	Fast*	Rapide*	7	Metallic	Métallique	5	Far	Lointain
10	Even*	Régulier*	7	Open	Ouvert	5	Edged	Tranchant
10	Warm	Chaud	6	Ringling	Sonnant			

Notes: Occurrence for each word is indicated. Words with a \* were identified as temporal descriptors and were added to the temporal selection (cf. Table 4).