

limitada. É uma obra impregnada de referências históricas e enquadrada numa linhagem musical muito bem definida alargando as fronteiras do novo e do moderno. Neste fazer se manifestam os materiais ao longo dos tempos. A reutilização sucessiva e simultânea dos mesmos ergue o novo. A identidade encontra-se nos objetos, a unidade nos princípios de manipulação do proposto, sendo que, e no nosso entender, o seu sonoro, em *Autómatos da Areia*, *Lendas de Neptuno* e *Oceanos*, se projeta como modulação contínua de elementos, de uma mônade, manifestação do arquétipo água, tão próximo afinal do ser português.

Simultaneamente, a forma como desenvolve algumas das suas estruturas a nível rítmico e temporal, a forma como elabora e estratifica os seus conteúdos linguísticos e imagísticos, a forma como concebe, transforma e diversifica os seus coloridos sonoros e a violência de alguns dos gestos musicais e de alguma da gestualidade compositiva que necessita para realizar os seus intentos, ou seja, o sucesso na veiculação das realidades que constrói e leva a perceber pelo público, revelam um ser imbuido do saber e fazer de um mundo em transformação.

Esta diversidade apresenta-se, não só ao nível da forma, como dos conteúdos. Criativo, Cândido Lima transmuda-se constantemente na obra de arte sendo que, e através do ato de criar, surge sempre igual, contudo, sempre diverso. Se olharmos ao conjunto da sua obra, a diversidade e multiplicidade de formas e cores apresenta-se também nas diversas formas que utiliza para disseminar o seu pensar. Assim,

As palavras ditas à volta destas obras, mesmo neste contexto, são o menos importante, porque nenhuma chave pode revelar o último sopro de uma obra de arte, por mais modesta que seja. Estas palavras podem orientar, mas nunca substituirão a própria essência da criação musical, a natureza da sensibilidade, da emotividade, da "situação" e da "circunstância" do emissor e do receptor, do compositor e do ouvinte. Nenhuma ferramenta de análise o conseguirá! (Lima, 2003, p. 23).

No entanto, e como nos diz Boulez:

A bem da verdade, no coração de qualquer evolução do pensamento musical encontra-se a escritura; não se pode escapar desta a não ser sob o risco de precariedade e de obsolescência (Boulez, 1989, p. 377).

Permitimo-nos dizer que de toda a criação musical.

## Notas

[1] Salientamos o interesse que manifesta mas também o uso que faz de diversos meios como o computador, o sintetizador analógico VCS3, ou o UPIC por exemplo, meios disponíveis na altura e que se revelam fundamentais na construção das obras em análise.

[2] Em particular as artes plásticas, o teatro e a arte multimédia.

[3] Relativamente a este aspecto em particular, o compositor refere duas peças: *Polignos em Som e Azul* (1988-89; para 16 instrumentos e fita magnética) e *Toiles I* (1977-78; para orquestra de cordas). Em relação a *Toiles*, Cândido Lima diz que foi pensada atendendo ao plástico e ao sonoro, ao espaço e ao visual, ao carácter pictural de uma partitura, onde o traço se revela som, e o som imagem, onde o ouvinte

se perde na noção de tempo e viaja nas imagens que lhe chegam de imaginários outros que não o seu.

[4] Neste sentido, Xenakis cria em Paris o EMAMu – Equipe de Mathématiques et d'Automatique Musicales em 1966 que se tornará o CEMAMu – Centre d'Études Mathématiques et Automatiques Musicales em 1972, em parceria com a École Pratique des Hautes Études. Este centro investiga nos domínios da síntese de som, da psico-acústica, da informática, da pedagogia e da composição musical. Graças a uma equipa de pesquisadores pluridisciplinar, constitui um instrumento interdisciplinar para a extensão da composição musical a outros domínios do conhecimento, permitindo a generalização dos procedimentos de produção musical através dos meios técnicos disponíveis. No CEMAMu, Xenakis cria o UPIC – Unité Polyagogique du CEMAMu – um sistema informático gráfico. Graças a este sistema, o compositor unifica o processo de composição: a micro-composição – síntese do som, e a macro-composição – o todo, fundem-se sobre o mesmo princípio, o mesmo método – o gráfico.

## Bibliografia

- Azguime, Miguel, Entrevista a Cândido Lima, 2004.
- Boulez, Pierre (1989), *Jalons (Pour une décennie)*, Paris: Christian Bourgois Éditeur.
- Lima, Cândido (2002), "Livre. Sem Limites (Quase...)", in *Cândido Lima*, Porto, ed. Pedro Junqueira Maia, Porto: Atelier de Composição.
- Lima, Cândido (2003), *Origens e Segredos da Música Portuguesa Contemporânea – Música em Som e Imagem*, Porto: Edições Politema.
- Maia, Pedro Junqueira (2002), *Cândido Lima*, Porto, Porto: Atelier de Composição.
- Menezes, Flo (1996), Um Olhar Retrospectivo sobre a História da Música Electroacústica, *Música Electroacústica – História e Estética*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Poussier, Henri (1970), *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*, Bruxelles: Éditions de l'Institut de Sociologie, Université Libre de Bruxelles.
- Schaeffer, Pierre (1952), *À la recherche d'une musique concrète*, Paris: Éditions du Seuil.
- Schaeffer, Pierre (1973), *La musique concrète*, Paris: Presse Universitaires de France.

computador UPI-C e fita magnética). No catálogo de obras, Cândido Lima lista um conjunto de duas obras denominadas *Oceanos*. A primeira intitula-se *Oceanos Cósmicos* (1975-76-79, para orquestra e fita magnética). Segundo refere:

os princípios em que se apoia esta composição são os que provêm, por analogia, da noção de topologia, ramo das matemáticas que estuda as transformações das figuras sem perda das suas características essenciais. [No caso de *Oceanos*] trata-se de uma modulação das massas sonoras, da pulsação rítmica e da estratificação de vários níveis de composição quanto à geração do som (electrónica tradicional – som linear – e informática – som massa), e quanto à arquitetura, formada por dois grandes planos: a pulsação ininterrupta que se transforma sem perda da sua individualidade, e, as grandes massas de sons, ora estáticas, ora em movimento que se transformam de forma contínua [...]. [As grandes massas de som] escondem, submersos, espaços e micro organismos que estão na origem da obra: um filamento aleatório descendente (um nome escrito musicalmente), um motivo de dois sons repetido ao longo de intervalos de 3ª, um som, ao mesmo tempo ascendente e descendente [...](Lima, 2002, p. 99).

Por outro lado, constatamos, no conjunto destas obras, uma dissensão clara relativamente ao que o compositor vinha a desenvolver ao nível da sua produção musical para o universo puramente instrumental ou vocal. Aquilo que a tecnologia podia trazer e fomentar enquanto sonoro foi aqui agarrado e reforçado como objecto de arte. Nota-se, no entanto, uma limitação clara ao nível da progressão de um discurso veiculativo que perpassa a capacidade de determinação das estruturas formais da obra; a construção de um objecto fruível nas dimensões propostas, só possível graças ao engenho tecnológico que, no entanto, não se sobrepõe ao engenho arte. E assim:

Com efeito, na busca dos materiais que se identificassem directamente com as matérias, restava ao músico concreto a única alternativa de se livrar das convenções próprias da música escrita, na qual a matéria (ou seja, o instrumento musical tradicional) era abstraída e se anulava em favor do material – ou ainda (considerando-se o factor *timbre* como componente fundamental do material), na qual o instrumento se anulava enquanto fenómeno causal para aí constituir um factor estrutural intrínseco do material.

Para a música concreta, matéria e material constituiriam apenas um único aspecto da mesma coisa. Contrariamente às leis da escrita musical, para as quais a matéria engendra o material para *informar* a obra – cujo processo de concretização, para se atingir este último estágio, evoca um caminho percorrido pela ideia musical até à sua realização acabada, que vai da matéria à forma por meio do material e das suas evoluções –, a música concreta, procurava anular não somente o instrumento enquanto fenómeno causal, mas sobretudo o material em si, devido à sua identificação absoluta com a matéria, renunciando-se à forma e às suas significações (Menezes, 1996, p. 26).

E Lima, o que faz? Utilizando o instrumento e a fita, o som concreto e o transformado informará ele a obra? Engendrará a matéria o material nas palavras de Menezes e no fazer do músico concreto? Renunciará ele à forma?

Sabemos que a tipologia de sons não se distancia muito daquela proposta em *Autómatos da Areia*, conferindo unidade e continuidade entre as duas obras na produção do autor. A unidade e a identidade transparecem, por

outro lado também, na reutilização de obras (na totalidade ou em parte) ou em objetos sonoros de natureza diversa, presentes em outras obras do autor. A continuidade parece aqui absoluta, e a circularidade também. A presença avassaladora do sonoro pode interpretar-se numa tentativa de dominar o ouvinte que, como que imerso num oceano de som, se dilui a pouco e pouco no imaginário e nas sensações que assim se propõe vivenciar. Sublinhamos que a obra se propõe sobretudo para quem a frui; se determina no tempo e no espaço de uma fruição; e que cada momento frutivo é único e irrepetível. Assim sendo quais dos conteúdos emergentes afinal influenciam mais a fruição da obra? Os do autor ou os dos fruidores? Afinal quem constrói? Quem propõe? E quem define? E a identidade, quem a manifesta ou determina?

### Conclusão

A obra de Cândido Lima é as mais das vezes problemática e profundamente livre. Os seus processos criativos são caracterizados pelas ideias de unidade e de identidade. Para o compositor, a obra tem que possuir uma “conexão matizada” como referimos, ou, por outras palavras, uma unidade sonora conseguida através da diversidade e, ao mesmo tempo, da identidade. A obra tem que ser coerente em termos de identidade e esta identidade tem que ser transparente. De acordo consigo é absolutamente imperativo que o ouvinte formule uma noção de identidade ao apreciar uma peça sua. Fruindo e analisando as primeiras obras eletroacústicas de Cândido Lima percebemos que essa identidade se expressa nas obras e se percebe na sua respectiva fruição. Manifesta-se não só nas técnicas como nos materiais, de modo perceptível relativamente não só ao conteúdo musical mas também à sua forma. As obras referidas neste artigo emergem de um núcleo duro de matérias que foram sucessivamente propostas, analisadas, decompostas, recompostas, reavaliadas e submersas em mundos sonoros aparentemente diversos do original. Contudo, a identidade nunca é traída, bem como a sua unidade. A obra surge num ato de construção e composição baseado na responsabilidade de se declarar como tal.

No dizer do compositor:

criar, [...], é um acto puro de liberdade e de responsabilidade, onde os limites se estabelecem por códigos de ética pura e de princípios normativos impostos pelos próprios mecanismos da linguagem e do comportamento psicológico do indivíduo. Para mim, compor, não é um acto de combate público, é um acto de combate interior. Compor, como acto de competição ou de concorrência, valor tão impregnado no ser humano, está nos antípodas do caminho que foi, e será, o meu acto criativo. Se a minha natureza produz arte que pode gerar conflito, será da sua essência provocá-lo por forças de trajecto interior do indivíduo e do trajecto exterior dos que rodeiam esse trajecto interior. A expressão musical é, para mim, um acto livre que não se submete às construções e normas da sociedade, quaisquer que elas sejam: tendências, escolas, instituições, grupos, círculos, sistemas, políticas, pressões, censuras, economias, mecenas, protectores (encomendadores...): o risco da liberdade inata e das fronteiras entre a essência do indivíduo e a existência do indivíduo” (Lima, 2003, s.p.).

A sua obra é, por isso, repleta de aparentes contradições seguindo uma linha composicional definida mas nunca

de características completamente diferentes: texturas, timbres, ritmos, etc. Mais tarde, para a inauguração dos Novos Paços do Concelho de Matosinhos, Cândido Lima cruzou as duas obras, isto é, misturou *Toiles IV* (inédita na época) com a obra original, ou obra-mãe, *Mare-a-Mare* (Lima, 2002, p. 91),

reutilizando, reavaliando, reafirmando, reagrupando e reformulando os espaços sonoros e plásticos dos seus materiais. A nível discursivo o seu desenvolvimento faz-se de forma bastante lenta e gradual contribuindo para o estatismo das estruturas musicais propostas. Do ponto de vista sonoro, o universo fruído está datado relativamente à tipologia de sons propostos pelo autor, bem como às técnicas de criação, definição e manipulação do som e do discurso musical. O ato criativo massivo, a continuidade, o glissando, o relevo textural criado pela manipulação dinâmica sobressaem, sendo fruto não só de uma intenção, como de uma aniquilação expressiva. O homem revela-se aqui sujeito ao poder e aos limites técnicos e expressivos da máquina. E nós perguntamos se não é na superação dos limites que se advinha o génio. Não é, afinal, no saber utilizar-se que a inteligência se mostra? Em *Lendas de Neptuno*, bem como nas outras obras em estudo, o arquétipo água domina. Segundo o compositor, sabemos que: “de uma série de obras que têm como tema a água como manifestação simbólica (*Oceanos, Autómatos de Areia, Meteoritos, A-mèr-es, Mar-a-mare*), *Lendas de Neptuno* impôs-se à posteriori como uma paisagem nítida do mundo subaquático dos grandes oceanos”. Cândido Lima afirma que sente esta música como “um *écran* onde passam as cenas da vida real ou imaginária” como que num “painel sonoro” que nos envolve em torno do mar. “Como um documentário ou uma reportagem, mesmo se é integralmente na sua essência uma obra abstrata” (Lima, 2002, p. 91-92). Neptuno, equivalente latino do deus grego Poseidon, “é o senhor dos mares e das águas calmas [...]. O mar como mito, paisagem ou espaço onde se desenrolam o maravilhoso e o trágico, é o cenário de marinheiros e de pescadores [...]. um dos arquétipos com que nasce e durmo é o mar” (Lima, 2002, p. 91). O mar, fonte de vida, fecunda e imensa, onde a descoberta e a fluidez das águas descobrem paisagens únicas e mutantes a cada instante com a luminosidade translúcida dos raios do sol em mares de sal, é o quadro cinético, onde o prisma de cores se revela na imaginação do autor. Recordações de uma África distante, como que (ir)real juntam-se-lhe. E dessa inquietude se renova no sublime e na outorga de si ao mundo, presente nas obras que, pétalas orvalhadas são o retrato das perdas, das lágrimas cerradas em duras recordações. A fluidez líquida das águas transparece obra. A continuidade a isso conduz, assim como a natureza dos materiais projetados instrumentalmente ou em fita. E essa fluidez induz o autor num discurso onde a confluência de materiais de origens diversas se transforma pelo uso de instrumentos de auxílio à criação musical vindos de outros domínios que não o musical. Assim, e

das várias fases de misturas da macro-composição [o compositor salienta] o recurso à transformação que geradores electrónicos impuseram à música original composta ao computador – *Mare-à-Mare*, sendo a mistura definitiva, resultado da combinação da obra-mãe com a transfiguração que dela foi feita – *Toiles IV*. As vagas que emergem de grandes massas sonoras têm as suas raízes

numa visceral ligação às artes do espaço, o que conduz à plasticidade (tactilidade) do som (Lima, 2002, p. 92).

O compositor socorre-se destes elementos e desta sobreposição de técnicas para fazer renascer uma obra única onde o espaço é um elemento preponderante na definição de um discurso novo e original, reutilizando, reescrevendo, reafirmando, dizendo. Simultaneamente trabalha o som ao nível da micro e da macroestrutura, pois que não só cria o som génese como, e depois de o trabalhar seja de forma individual ou em camadas sucessivas, assoma ao nível máximo de modificação da estrutura primeira da obra. No dizer do autor,

foram percorridos vários níveis ou graus de micro e de macro-composição, desde a síntese do primeiro som digital e analógico, passando sucessivamente por camadas intermédias até às etapas finais de misturas e de espacialização. [Cândido Lima interessou-se] tanto pelo som em si, enquanto matéria bruta ou neutra, como pelos processos composicionais da sua elasticidade no devir musical. Aqui, a música é interpretada como energia, como velocidade, como movimento puro enquanto dimensões em si (Lima, 2002, p. 92).

O som torna-se assim o germen criador de estruturas sonoras e musicais usadas para formalizar o conjunto das obras tanto ao nível dos seus conteúdos como da forma seguindo no nosso entender o pensar de Menezes.

Utilizando-se de objetos sonoros concretos provenientes dos mais diversos contextos e, em consequência, irrevogavelmente evocadores de situações significantes, a aventura concreta pretendia, apesar de todo reconhecimento potencial, constituir uma música essencialmente não-referencial, na qual nos encontraríamos defronte da recusa absoluta de toda e qualquer linguagem (Menezes, 1996, p. 22).

E assim se manifesta a plasticidade do som aliada ao condicionamento dos espaços e ao desenho de formas musicais, bem como da intenção criativa e expressiva do seu autor. De complexidade variável, as suas obras exigem do ouvinte a inclusão para as perceber e fruir. E assim surge também a inovação em espaços de criação mais tradicionais onde

descobrir as fronteiras entre a liberdade e a submissão aos modelos e aos sistemas – gramaticais e tecnológicos –, descobrir onde está a subversão do determinismo e da racionalidade, é um desafio [que o autor] coloca ao ouvinte, ao analista [e a ele próprio] (Lima, 2002, p. 92).

Um desafio a todo aquele que se interessa por arte no espaço contemporâneo que já vem de longe. Para Schaeffer já nos anos 40 e 50:

Mesmo quando o material do ruído me garantia uma certa margem de originalidade em relação à música, eu era... reconduzido ao mesmo problema: privar o material sonoro de todo contexto, dramático ou musical, antes de conferir-lhe uma forma (Schaeffer, 1952, p. 46)

## Oceanos

Oceanos, segundo a mitologia grega, é o primeiro deus das águas. A obra que Lima nos propõe foi composta entre 1978 e 1979, para fita magnética, e tem a duração de 26'25". Na sua apresentação, surge como transformação da obra *Toiles II* (1978-80; música para

### **Autómatos de Areia**

Obra composta entre 78 e 84, com a duração de 11'20", apresenta, segundo o compositor,

configurações automáticas programadas e não programadas [...] ordenadas com sons estáticos e pequenas texturas escritas ao computador. Curtas fórmulas no registo "médio" e "grave" (electrónico), sons e configurações no registo agudo (computador) intercalam-se com longos fios sonoros, estes também no registo sobre agudo, obtidos pelo baloiçar e pelo friccionar de quatro seixos ao longo das cordas de um piano; como distinguir o som mecânico e o som concreto (o piano e os seixos), o som analógico (o sintetizador) e o som digital (os computadores) é um desafio para o ouvinte. Cada uma destas interações resulta da improvisação e do controle prévio, pelos potenciômetros, na electrónica, em primeiro lugar, pelo domínio do "contraponto", no trabalhar dos seixos, depois pela escolha final e pelo controle das misturas, sucessivamente" (Lima, 2002, p. 89).

Assim se dá corpo a uma obra que desenvolve uma estrutura estático-pontilhista numa estrutura estático-contínua construída com base no som glissando. Segundo Shaeffer entramos no domínio de perda de significação por parte da matéria sonora. Como o próprio afirma:

Se extraio um elemento sonoro qualquer e o repito sem me preocupar com a sua *forma*, mas fazendo com que a sua *matéria* varie, anulo praticamente esta forma, e ele perde sua significação; somente sua variação de matéria emerge, e com ela o fenómeno musical (Schaeffer, 1973, p. 21).

Posteriormente desenvolvida num continuum estático, a harmonia resultante destaca-se numa frequência dominante que agrupa todas as outras num centro polarizador. Este centro aglutinador cristaliza as forças criadoras e geradoras do movimento abrindo caminho à inovação e à polarização criativa. *Autómatos de Areia* permite que o autor nos traga a inconstância na constância, a tensão na distensão, o som e o ruído, a harmonia e a enarmonia num continuum criativo, onde a sucessão de estádios sonoros se concretiza de forma contínua e gradual. O discurso nunca se estabelece num abrupto sonoro. A clareza e sutileza das estruturas assomam dos princípios técnicos e estéticos que o autor patenteia em toda a sua produção artística. A tensão cumulativa desenvolve estados de ansiedade crescente que não ultrapassam todavia o suportável. O somoro criado é tenso, não possibilitando um estado de deleite relaxado. A natureza sonora do objecto não o permite pois que o som-ruído é integrado e assumido enquanto veículo de uma interação expressiva e artística, do tipo homem-máquina. O erro é aqui manifesto objecto, e como o autor afirmou: "não recuso, integro" (Lima, 2002, p. 89). Por outro lado leva-nos a pensar que o autor revela uma forma de estar compatível com as afirmações de Pousseur pois através do uso de sons concretos parte para o uso e aplicação de formas de utilizar o som pré-gravado mais ousadas e definidoras de um espírito inquieto e criativo. Para Henri Pousseur:

A "música concreta" tem o grande e incontestável mérito de chamar a atenção tanto sobre as possibilidades gerais dos meios electroacústicos, conhecidos já antes mesmo da guerra, mas sim sobre os novos horizontes musicais tornados acessíveis a ela pela invenção da *gravação magnética*. Ela mostra assim que os meios de reprodução

sonora podem servir a fins menos previsíveis, a percursos mais criativos. (Pousseur, 1970, p.102)

No nosso entender para Lima também.

### **Lendas de Neptuno**

De uma maneira geral, os processos de *Lendas de Neptuno*, [obra de 1987, com a duração de 11'12"] seguiram o mesmo percurso, mas, aqui, o compositor agiu da seguinte maneira: em primeiro lugar escreveu uma série de páginas de música no computador (UPIC-A), de que resultou uma pequena peça de 8 minutos (1978), que, com 8 instrumentos, constitui a obra *Mare-a-mare* (1980)" (Lima, 2002, p. 91).

Estreada nos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, sob a direção de Cândido Lima e Jorge Peixinho ao piano, esta obra reflete mais uma vez os princípios de unidade e a identidade enquanto meios de construção e definição de obra que transparecem nas obras em análise. Permitimo-nos esta afirmação pois a unidade e a identidade transparece na maneira como o compositor determina uma e outra obra, definindo e redefinindo materiais que surgem de um núcleo base não mutante, assim como na forma como emprega a obra primeira para determinação da seguinte. O compositor não pretende, no nosso entender, restituir a obra original modificando certos detalhes, mas reinventá-la guardando a mesma distribuição dos espaços, embora tendo por base um movimento gerador musical diferente.

Unificadas por uma estrutura que unifica e determina a importância de cada uma no interior do todo, as interações surgem graças às similitudes melódicas, rítmicas e tímbricas, determinando a conciliação de elementos musicais diversos, assim como a sua sobreposição e transmutação. A sua manifestação em conjuntos instrumentais múltiplos origina, em função das características de cada instrumento, ou meio de criação, diferentes hierarquias, e consequentemente, estratos de significação. Lima procura sempre a coerência, a unidade e a identidade. Através da citação, no caso autocitação, realiza um conjunto de obras que integram o antigo e o novo, o reconhecível e o inatingível, o processo e a emoção.

Por outro lado o computador, por princípio, não compõe. É o compositor presente em todos os momentos da escrita musical que elabora a obra musical. A obra que assim nasce, será o produto de um homem criador atento aos novos meios de informação e comunicação e cuja originalidade e individualidade de pensamento permanecem suas. Instrumento de auxílio à elaboração desta obra, o sistema UPIC, foi concebido por Iannis Xenakis quando o compositor pesquisa não só nos domínios da música por computador mas, e também, nos domínios da síntese sonora [4]. Neste contexto, surge a componente electrónica da primeira obra *Mare-à-Mare* (1978-80; para fita magnética e 8 instrumentos – fl, cl, trp, vl, vla, vc e pno), o visual determinando e influenciando a produção do sonoro e do musical. A plasticidade do som e do sonoro não se concretiza agora somente ao nível das suas estruturas internas mas, e também, nas suas determinações visuais. Em finais dos ano 80,

a "partitura" do computador é injetada novamente no sintetizador analógico VCS3, de que resultou uma nova obra

irrequieto busca resposta nas diversas manifestações artísticas do seu tempo, interessa-se pelos meios audiovisuais e pela música electroacústica como forma de atingir o irrepetível em termos de criação. Assim, aparecem na sua obra exteriorizações que denotam o gosto pelas artes no geral [3]. São leituras que resultam de relações especiais de sons e espaços e os transformam em várias das suas dimensões. Nesta relação, e em particular para *Toiles*, o autor refere que

foi pensada enquanto obra sonora, enquanto espaço sonoro e espaço plástico. Tem uma série de rolos em forma de pergaminhos com várias partituras, com a linear, a 3 dimensões, com 5 cores para destrinçar as 5 famílias das cordas...mas foi pensado, de facto, como se eu pudesse estar ao mesmo tempo a escrever em pauta e em clave e ao mesmo tempo a desenhar aquilo e a fazer uma espécie de Kandinskiana ou talvez Mondriana ou aquele outro... [pensamos nós que se refere a Malevitch] que é uma espécie de quadro branco a partir do qual se iriam fazendo iluminações na partitura... (Azguime, 2004, s.p.)

O conjunto das obras revela-se fundamental para o nosso trabalho, sendo que algumas são reutilizadas, manipuladas, transformadas, reescritas, ou não, nas obras que agora nos propomos tratar. Assim, e do seu conjunto, verificamos que *Toiles II* (1978-80; música por computador (UPIC-I, fita magnética) aparecerá em *Oceanos*, e *Toiles IV* (1978-80; música por computador UPIC – I e II, síntese analógica) em *Lendas de Neptuno*. *Toiles III* (1978-81; música por computador UPIC-II, fita magnética) permanecerá, originalmente, como peça autónoma, sendo que o seu processo criativo contempla a determinação também de um espaço visual, pictural e plástico.

Enquanto ser criador, o Homem comunica com o seu semelhante na moldagem de pensamentos e ideias, na criação de utopias e quimeras que se juntam em espaços comuns de audições internas e externas, na confluência de seres que se aglutinam e conjugam para a emanção de sons singulares e originais. A plasticidade da partitura, representando a fluidez do gesto criador, faz renascer o Homem enquanto criador. E a plasticidade surge na interligação de sons, de cores que renascem e se transformam, moldam, adaptam e se transfiguram nos desejos da criação. E o movimento transcorre destas ações enérgicas cujos movimentos se entrelaçam em telas e teias cujos fios são as palavras ocultas dos pensamentos inquietos de um pensador de emoções. Despontam assim obras onde “a fluidez, a moldagem, a contração e a dilatação em todos os sentidos, surge como uma extensão das transformações clássicas” (Lima, 2002, p. 88).

Modular (moldar) o movimento de *Oceanos*, modular (moldar) um feixe de sons em *Autómatos de Areia*, modular (moldar) vagas de som em *Lendas de Neptuno*; com botões, com potenciômetros, com lápis eletromagnético, com tábuas gráficas. Moldar o movimento, moldar o som sinusoidal o complexo, modelar uma textura ou uma massa sonora e dominar o mundo que se esconde nas técnicas e nas artes da harmonia e do contraponto (Lima, 2002, p. 89).

eis o que Cândido Lima procurou e enfrentou. E o homem/criador revela-se, mostra o dom que possui de conceber. Nele, e relativamente à construção e definição da obra deste autor, procuramos a unidade e a identidade num conjunto específico de obras. Também o compositor,

almejando o reconhecimento da descoberta, do uso primeiro da técnica, se determina em obras singulares e originais (à época, e sobretudo, em contexto nacional).

Por outro lado o uso de sons concretos e a sua transformação ao longo do seu dizer artístico leva, no nosso entender, aquilo que Menezes em seguida expressa:

A bem da verdade, o que se tem aqui é o esboço de uma necessária dialéctica entre *Matéria e Forma*, dialéctica cujas relações serão preconizadas por Schaeffer em vista de uma concepção “concreta” da música. Ao realçar o processo que consiste em repetir um elemento sonoro até à perda de sua identificação e, com essa, de sua identidade, e cujo método não é nada mais nada menos que o da *saturatione semantica* (*saturatione semantica* de Fernando Dogana) ao qual se refere Fónagy no domínio da linguagem verbal, Schaeffer afirma que “todo fenómeno sonoro pode, pois, ser visto (assim como as palavras da linguagem ou pela sua significação relativa, ou por sua substância própria. Enquanto predomine a significação, e na medida em que se opere sobre esta, há literatura, não música”. Para que se possa “esquecer a significação”, isolando o “fenómeno sonoro em si”, Schaeffer descreve-nos duas operações preliminares: “Distinguir um elemento (ouvi-lo em si, por sua textura, sua matéria, sua cor)”; e repeti-lo. Repita duas vezes o mesmo fragmento sonoro: não haverá mais evento sonoro, haverá música (Menezes, 1996, p.18).

A reutilização de materiais, produzida a partir de leituras distintas e transformadas é uma constante nos grandes autores do século vinte. Cândido Lima não foge a esta regra e algumas das suas obras são disso o exemplo. Segundo o autor,

os materiais de *Lendas de Neptuno* e de *Autómatos de Areia* repousaram em arquivo ao longo de 10 anos, aparentemente irrecuperáveis, como aconteceu com *Meteoritos* (1973-74) para piano e fita magnética. Reouvidos, foram assumidos pelo compositor como um documento, como um risco, como uma aventura. Essas obras constituem uma espécie de manifesto sobre a problematização do fenómeno sonoro face à pureza absoluta das técnicas recentes: pela subversão da infalibilidade tecnológica por fenómenos periféricos, parasitas, ou por acidentes que a própria máquina gera ou recebe, e que o homem rejeita como fator negativo de organização estética [...]. Impurezas fundiram-se e fragmentaram-se em personagens, num desafio à alta fidelidade dos meios de sínteses, de produção e de difusão, pela recuperação e integração de resíduos, de restos, de detritos, de fugas de som [...]. [Parafraseando Picasso que afirma “se não procuro encontro”, Cândido Lima diz “não recuso, integro”] (Lima, 2002, p. 89).

Neste sentido, o homem é um ser mutante cujo entendimento de si e do mundo se altera em face do conhecimento que possui. Assim, o real e o ilusório, o belo e o torpe, a apropriação ou rejeição dos objetos artísticos na obra de arte resultam da leitura que o autor tem de si e do outro, da evolução que lhe é impressa no sonho e nas realizações que faz da obra e da arte. E o belo altera-se, o feio integra-se e a obra renasce em dizeres ocultos, ditames da criação. Vejamos como perscrutar unidade e identidade no ambiente dinâmico e diverso em que se constroem e se definem as obras propostas.

### 3.4 Autómatos da Areia (1978/84), Lendas de Neptuno (1987) e Oceanos (1978/79) de Cândido Lima: como o som concreto se torna outro nos primeiros trabalhos electroacústicos do compositor

**Maria do Rosário da Silva Santana** Unidade de Investigação para o Desenvolvimento do Interior, Instituto Politécnico da Guarda, Portugal

**Helena Maria da Silva Santana** INET-MD, Universidade de Aveiro, Portugal

#### Abstract

*The work of Cândido Lima and his creative process are imbued with the principles of unity and identity who spend all their production. For him, the work has to have a "nuanced link", a sound unit achieved through diversity and simultaneously identity, it is imperative that the listener can develop a sense of identity while enjoying a piece yours.*

*Through the works - Automatic Sand (1978/84), Neptune Legends (1987) and Oceans (1978/79) - we aim to show how this correlation is manifested in its early examples of electroacoustic works as well as the various techniques and discursive compositional proposes that these musical pieces shows. These works are part, according to the author, of "a series that has its origins in the fine arts and the ongoing transformation processes (topology) [whereas here] music is interpreted as energy, such as speed, as pure movement, as "beings" in itself". To characterize these beings from a technical point of view, stylistic and aesthetic allow us to contextualize these works not only in the author's production, as national production, defining the processes and means of building unity and identity on these musical pieces. Understand the nature of its sound as well. Lima has a sound nature arising from the use of concrete sounds. Understand how handles is also our goal and our proposal.*

**Keywords:** *Automatic Sand, Neptune Legends, Oceans, Cândido Lima, Contemporary Portuguese music*

#### Introdução

Depois da audição e análise, estudo e reflexão, de diversas obras de Cândido Lima, verificamos que a construção de um universo sonoro de autor, leva o compositor a uma demonstração de lealdade não só à noção de sensorialidade, como a um conjunto de ideias e ideais enquanto ser pensante e questionador do universo que o rodeia. Neste ser e fazer, entra em diálogo com o público através da obra que, por ele escrita, é, de forma inquestionável, destinada a ele. Desta forma, a obra é, exteriormente, um processo de impressões e agitações, choques que se descrevem na perturbação que se cria a nível cerebral, e na necessidade que o compositor tem de exteriorizar esses elementos, partilhando-os com o público; partilha interiormente ligada a inúmeros processos mentais que se exteriorizam como bastante complexos entre si. A sua obra como que está, assim, carregada de aparentes contradições, que seguem uma linha composicional bem definida mas nunca limitada. Saturada de referências históricas e enquadrada dentro de uma linhagem musical própria, a sua obra impele as fronteiras do novo e do moderno, construindo-se outra. E assim se

vão exteriorizando ideias, formas e materiais ao longo da sua produção artística. De notar a reutilização sucessiva que nos é proposta de uma forma contínua. Revelando-se no novo, o material não perde a sua identidade, pois que

a combinatória no sentido lato e estrito, o indeterminismo e o controlo na sua ampla aceção convivem com estruturas livremente tratadas ao longo do devir musical. A fenomenologia do som, a monadologia como filosofia do intervalo, do som-timbre e da cor, da espacialização e do tempo teatral e cinematográfico, tudo coexiste com técnicas diversas oriundas da prática musical específica e de outros domínios (Lima, 2002, p.79).

transpondo-se na obra em quadros expressivos de inigualável beleza e rigor. É nestes quadros que o autor mostra a sua mestria na construção de estruturas musicais tendo por base um só intervalo que, assim, surge como monada definidora de toda a estrutura musical da obra. É nestes quadros obra que o autor espelha o conhecimento das técnicas compositivas mais tradicionais como a repetição, a variação ou a transposição, mas também a derivação ou a mutação, e as combina com princípios de construção oriundos de outros ramos do conhecimento como as ciências nomeadamente a biologia, a física, a matemática, etc.

*Autómatos da Areia (1978/84), Lendas de Neptuno (1987) e Oceanos (1978/79)* enquadram-se na sua "época das Telas". Esta referência alude a um conjunto de obras que se apoia no conjunto das obras denominadas de *Toiles*, e que para o autor são "painéis que se cruzam, como os tranquilos tapetes aquáticos dos mares de Bissau, memórias de 1966 a 1968" (Lima, 2002, p.88), altura em que permaneceu na Guiné, na Guerra do Ultramar. Se esta realidade surge, ora oculta ora manifesta, em toda a sua produção musical, não podemos escamotear o seu interesse pelo sempre novo, pelos "novos meios" de produção e manipulação sonora, pela tecnologia de uma forma geral [1] e pelas outras artes [2]. Assim se expressa e se espelha o autor, utilizando, desbravando, aprisionando, entregando não só sons, como cores, identidades, alteridades, tanto de si, como em si, e no outro, do outro... É neste fazer artístico, ou musical, que a relação se dá e a interação se exprime, na unidade e na identidade que aqui apontamos como elementos de análise, conduzindo uma dialética que, aqui expressa, se pretende esclarecedora para o entendimento da obra de Cândido Lima.

#### Como o som concreto se torna outro nos primeiros trabalhos electroacústicos do compositor

Concomitante com a sua expressão musical nas três obras referidas, Cândido Lima, cujo espírito criador

# Índice | Index

a tecnologia ao serviço da criação musical .....	5
technology as a tool for creating music .....	6
<b>I. Síntese   Synthesis</b> .....	<b>7</b>
1.1 The Power of Digital Sound Synthesis – a personal view .....	8
1.2 Some recollections of the early days of computer music .....	14
1.3 Instruments Obedient to His Thought: Edgard Varese's sound ideals and the actual capabilities of electronic resources he had access to .....	24
1.4 A Pure Data Spectro-Morphological Analysis Toolkit for Sound-Based Composition .....	31
<b>II. Som e Imagem   Sound and Image</b> .....	<b>39</b>
2.1 Vertiges de l'Image: a personal account on an audiovisual improvisation project .....	40
2.2 Low Cost, Low Tech – composing music with electroacoustic means, not being an electroacoustic composer .....	47
2.3 Som, corpo, movimento e cena na trilogia de solos "música do pensamento" para piano semi-preparado e técnicas expandidas de Joana Sá .....	51
2.4 Poème électronique: Uma obra hipertextual .....	59
2.5 Particle system .....	65
<b>III. Composição e ruído   composition and noise</b> .....	<b>68</b>
3.1 Concealed Rhythmic Interactions Between Live-Electronics and Instrument in "Spacification" .....	69
3.2 E se o ruído estruturar a forma? .....	74
3.3 Quando os dialetos da língua portuguesa europeia falada se transformam em elementos composicionais .....	81
3.4 Automatos da Areia (1978/84), Lendas de Neptuno (1987) e Oceanos (1978/79) de Cândido Lima: como o som concreto se torna outro nos primeiros trabalhos electroacústicos do compositor .....	89
<b>IV. Espacialização   Spatialization</b> .....	<b>95</b>
4.1 Polytopes de Iannis Xenakis; determinações arquiteturas de som, luz e cor .....	96
4.2 A interação relacional existente entre o espaço construído e o espaço percebido no discurso da música electroacústica, sob a visão de filósofos do século XX .....	102
4.3 Parametric loudspeakers array technology: a 4th dimension of space in electronic music? .....	109
4.4 Spatial Hearing and Sound Perception in Musical Composition .....	116
4.5 Why Yet Another Sound Spatialisation Tool? .....	126
4.6 Introducing the Zirkonium MK2 System for Spatial Composition .....	130
<b>V. Interpretação/performance   Interpretation/performance</b> .....	<b>137</b>
5.1 Desiring Machines – A Decentred Approach to Interactive Composition .....	138
5.2 Instalação Sonora: Transformação A Partir Dos Contextos Espaciais .....	143
5.3 Performance instrumental aliada à música electroacústica: transformações na relação intérprete-composição .....	149
5.4 New advancements of the research on the augmented wind instruments: Wind-back and RasoFlute .....	155
5.5 Soundgrounds: An approach to the evolutionary aesthetics of computer mediated music performance .....	164
<b>VI. Outras áreas   Other fields</b> .....	<b>169</b>
6.1 A inversão das distâncias [1] – do som do corpo ao corpo do som .....	170
6.2 <i>Forme Immateriali</i> by Michelangelo Lupone: structure, creation, interaction, evolution of a permanent adaptive music work .....	176
6.3 "Breakfast Serialism" for laptop orchestra and improvisers: A study on twelve-tone indeterminacy using computer mediation .....	184
6.4 From live to interactive electronics. Symbiosis: a study on sonic human-computer synergy .....	190