



GEOGRAFIAS CULTURAIS DA MÚSICA DO SOM E DO SILÊNCIO

(eds.)
ana francisca azevedo
beatriz helena furlanetto
carlos alberto augusto
miguel bandeira duarte

**GEOGRAFIAS
CULTURAIS
DA MÚSICA
DO SOM E DO SILÊNCIO**

(eds.)
ana francisca azevedo
beatriz helena furlanetto
carlos alberto agosto
miguel bandeira duarte

Apresentação

O livro que aqui se apresenta nasceu em 2018 do encontro entre um conjunto de artistas e cientistas cuja fundamental motivação foi a paixão pelo fenómeno musical na sua relação com a experiência de paisagem. Deste encontro resultou uma proposta de trabalho que continha vários desafios, entre eles, o questionar de uma origem ou essência locativa para cada cultura musical, a exploração das veredas emocionais que se organizam em cada imaginação geográfica, e, talvez o maior deles, a tentativa de superação de uma tradição de aprisionamento da ideia de paisagem à dimensão puramente visual: da paisagem óptica à paisagem háptica. Desse encontro resultaram uma conferência internacional, um livro e um grupo de trabalho muito mais forte, que logo depois se lançou na preparação de uma segunda conferência e de um segundo livro, planeados para 2020. Resultou ainda, a confirmação de que estávamos perante uma área de conhecimento com vazios tão profundos que por si só reclamava todo o nosso esforço. O carácter interdisciplinar dessa experiência inicial, deu lugar a um projecto de carácter mais transdisciplinar passível de abarcar o complexo tema das configurações espaciais da música, do som, e do silêncio. Como referimos

no breve texto de apresentação da publicação que resultou desse encontro; se a música faz espaço, produz viagens no tempo e no sentido, também ela resulta de uma profunda relação com os lugares tornados expressão. A entrada na ideia de paisagem, núcleo duro da Geografia Cultural, não dispensa mas antes reclama a conjugação atenta de todos os sentidos envolvidos na sua experiência pois, como salienta Alessandro Dozena, os sons se expressam como uma linguagem espacial, embora sejam igualmente linguagem das coisas e dos homens.

O aparelho epistemológico da moderna ciência geográfica descuroou, em grande medida, o concerto dos sentidos. Porém, sobretudo a partir das duas últimas décadas do século passado, tornou-se claramente perceptível a contestação das barreiras edificadas dentro e fora dos tradicionais domínios do conhecimento, através da consolidação de campos de estudos com esta preocupação central. Umhas décadas antes, a preocupação de R. Murray Schafer com os sons que interessavam para restaurar o equilíbrio do mundo recolocava a ideia de paisagem nos *doldrums*.

A geografia como evento sonoro. A sua obra como geógrafo permanece até hoje subestimada.

Preocupado com este rifte na produção do conhecimento científico, Carlos Alberto Augusto convoca-nos para os desafios da teoria da complexidade e da política acústica, quando autores como Daniel Sui alertam para a mudança no pensamento geográfico refletida nos discursos académicos que começam a transferir notoriamente os valores da visualidade para a auralidade. De facto, a 'natureza' do som é implacável relativamente à tentativa de edificar barreiras. A produção de conhecimento, nestes termos, configura uma relação constituída por vozes dissonantes que irradiam de posicionalidades diferentes e fracturadas, colocadas em plano de equivalência. Trata-se de perceber noções basilares como a de fluxo sónico, que ganha concrecência numa dinâmica relacional de planos de foco diversos, de diferentes taxonomias sonoras e de escalas espaço-temporais variáveis, como explica João Castro Pinto.

Daqui é estabelecido um pacto do encontro assente na ideia de cultura como estrutura de sentimentos partilhados, em que todas as instâncias envolvidas no acto de comunicação são mobilizadas e a metáfora

de fronteira funciona como modo de apelar ao movimento das margens, zona de contacto habitada por sujeitos móveis. Espaço intersticial eivado de tensões onde se negociam identidades múltiplas, desvelado por Mohammed Boubezari atento aos modos de ocupação do espaço público e às condições de constituição de um movimento revolucionário, tendo em conta o papel fulcral das manifestações sonoras e as condições antropológicas sensíveis da sua emancipação, até às condições sanitárias do seu silenciamento momentâneo.

O lugar em que os silêncios emergem e se apropriam dos corpos para possibilitar a sua reconstrução.

O trabalho do silêncio enquanto prática de hibridação cultural, lugar de intercepção entre o material e o imaterial, é um trajecto de enunciação de criaturas mais do que humanas envolvidas na produção de significados. Para a pianista Margareth Milani, os infinitos traçados ou trajetórias que delineamos e que são mediados pela partitura (um mapa coreográfico com limitações e incompletude gráfica), expõem parte da sensibilidade do compositor e parte da sensibilidade do performer, que, amalgamadas, constituem uma interpretação musical fundada na experiência carnal. Do impulso corpóreo nascem movimentos, plenos de vida e intensidade, possibilitando a criação de formas, nuvens de sentido e intencionalidades que se cruzam e ecoam no mesmo espaço e ao mesmo tempo. A música, o som e o silêncio ligam os corpos, configuram e desconfiguram sistemas simbólicos, accionam os arquivos da memória para nos catapultarem no inverosímil agora-já, antes do depois em que nos projectamos. Como salienta Lovering, a música não é apenas um hobby para o fim de um dia de trabalho, o consumo de um entretenimento ou uma porta pessoal que abrimos para o sublime.

Ainda que possa ser todas essas coisas, a música é um profundo exercício através do qual vemos o(s) nosso(s) mundo(s) e nos situamos a nós próprios na relação com os outros. A arte musical convoca as esferas do consciente e do inconsciente, do pensamento e do sentimento, do imaginário e do simbólico, instaurando novas modalidades de compreensão e de relacionamento com o mundo, afirma Beatriz Furlanetto. Ao potencializar a racionalidade e sensibilidade humanas, a música integra as dimensões

interna e externa do ser e constitui-se uma forma de conhecimento que se estende ao próprio sentido da vida. Os percursos de abertura do sentido de lugar, reconceptualizado no quadro de uma turbulenta espacialidade, não dispensam o som e a música, como o silêncio e o ruído, para articulação das relações entre sujeitos e sentidos, como esfera de possibilidades de existência.

Reflectindo uma miríade de contaminações, o sentido de lugar emerge de uma complexa rede de relações que é estabelecida entre o espaço-tempo das práticas quotidianas e o espaço-tempo da narrativa artística. Daqui se reconfigura a experiência da realidade material imediata em que operam subjectividades residuais. Rodrigo Paglieri convida; vamos rumo aos espaços sonoros e narrativos da paisagem em caminhadas de longa distância e duração, ao encontro do Outro político, social e cultural, verdadeiro agente dos territórios existenciais. Esta é a paisagem nómada com os seus movimentos de desterritorialização, narrativa sonora e cartográfica em que o reconhecimento do lugar de fala é o motivo da viagem. Formulação alternativa a uma concepção tradicional de prática científica que busca uma objectividade neutra, inviolável e descorporizada. A concepção de prática científica como conhecimento situado estriba na ideia de conhecimento como processo enraizado na fisicalidade ou organicidade da matéria, dos corpos e artefactos, um conhecimento parcial, nunca total, completo, finalizado ou radicado em doutrinas de objectividade inocente. Como lembra Dona Haraway, num momento em que os desafios da experiência respondem às novas condições estabelecidas pelo desenvolvimento da sociedade da informação, da cibernética e da biotecnologia, o repensar das fontes de posicionamento remete para a releitura e reescrita da experiência em direcção a guiões alternativos de navegação. Tal como aliás nos mostram os designers sonoros Nils Meisel, Mariana Seça, Amílcar Cardoso e Pedro Martins, indagando o som na era dos media computacionais. Reflectindo sobre as condições dos *auditory displays*, os autores afirmam que o significado intrínseco de um artefacto surge da união entre um organismo e o seu ambiente, sendo por isso mediado pelas interações corpóreas desse organismo inserido nesse ambiente. Num sentido diverso, da busca generativa dos circuitos de transferência das culturas cantantes esmagadas

pelas sociedades industriais e pelas máquinas de registo, Luís Pipa revela as memórias do compositor Luiz Costa presentes na sua obra; o meu pai passeava muito pela aldeia e ouvia as mulheres a cantar enquanto lavavam as roupas nos tanques comunitários que eram alimentados por fontes de água corrente; esta melodia deverá ser mais flexível, como um canto popular. Sobre a experiência de natureza na música, o compositor Carlos Assis, aborda o jardim como espaço sagrado e domínio de reflexão, um fiel da balança que oscila entre as amargas consequências do reducionismo técnico-científico e a proliferação de um comportamento reacionário e teimoso que encontra num vazio e superficial espiritualismo uma frágil tábua de salvação. Os seus aspectos simbólicos conduzem-nos à percepção das relações que estabelecemos conosco, com os outros e com a terra.

Dispositivos de produção do conhecimento, sentimentos, emoções e histórias, os corpos não podem ser pensados como entidades fechadas pois o seu carácter é iminentemente relacional.

Encarados paralelamente como entidades ouvintes e cantantes, os corpos rejeitam definições ou construções monolíticas, dado que ao produzir espacializações da experiência instauram a carne do mundo. E se, nas suas congeminações, Merleau-Ponty recorre à ideia de carne do mundo como modo de elevar a invisibilidade ao mesmo estatuto ontológico da visibilidade, desestabilizando noções tradicionais de um sujeito observador e coerente implicado com as operações das imagens reflexivas e questionando as representações modernas do mundo com recurso à materialidade e carnalidade do imaginário, então o som e o silêncio levam bem mais adiante este desafio. A análise da história da subjectividade na 'cultura ocidental', tem mostrado que as posições de sujeito são construídas muito mais através de discursos sobre os corpos do que de discursos dos corpos, percorridos por sons e silêncios das mais diversas ordens.

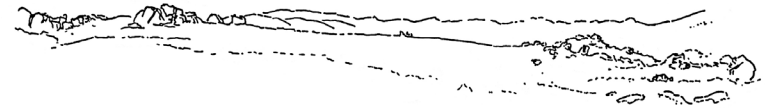
O capítulo de Filipa Magalhães é disto testemunho. Como modo de exercer o controlo disciplinar, a descorporização dos sentidos, do prazer e do desejo, associa-se aos processos interligados de identificação e desidentificação da carnalidade da experiência. Daqui decorrem processos de identificação que apresentam constituição frágil e contraditória, funcionando como meios de estigmatização do Outro sobre

o qual se recolocam as características embaraçadas ou rejeitadas pelo Eu. A desgeografização dos corpos como política de lugar não dispensa a revisão crítica do trabalho da música, do som e do silêncio na morfologia da paisagem.

Para Francisco Monteiro, tentar compreender ambientes, locais, projeções folclóricas e expressividades marcantes nas culturas atuais, implica a recuperação de obras desconhecidas, por vezes anónimas, que desafiam preconceitos geográficos correntes. Estudos que requerem uma demorada apneia que nos prepare para a inspecção das estratégias de proliferação de textos, paisagens sonoras e musicais registados nos corpos para que desempenhem o seu lugar na árvore do desconhecimento.

Decorrente dos processos de desnaturalização epistemológica das categorias dos sujeitos e dos sentidos, este livro resultou da necessidade de exploração de outros modos de leitura e escrita cultural alojados nas intercepções dos corpos e na explicitação das posicionalidades de escritores, poetas, compositores, tocadores, investigadores, cantores, artistas; homens e mulheres do terreno e do trabalho. Neste sentido, Ricardo Barceló mostra que é possível realizar uma interpretação efetiva de uma canção através da sua transcrição, passando por visões artísticas diferentes de diferentes intérpretes, e que a peça resultante possui, um pouco da região e da personalidade de cada um deles, que se revela nas escolhas realizadas, desde a primeira palavra até à última nota. Inspirados por muitos outros que antes de nós trilharam caminho por estes campos, discutimos hipóteses de substituição de uma cultura da verdade transcendental por uma cultura dos factos contingentes, passível de integrar uma polissemia de vozes e figuras implicadas no acto de conhecimento. Em *Letter to Landscape* Carl O. Sauer escrevia; (o) espírito da paisagem é tranquilo, observador, com sensibilidade e muitas vezes subtil. A seu modo, este livro, carinhosa e rigorosamente desenhado por Miguel Bandeira Duarte, reúne um conjunto de cartas à paisagem, também elas implicadas com a superação das convenções de auto-invisibilidade e de auto-silenciamento que percorrem a sua história.

Afinal, como diz Luísa Costa Gomes no capítulo de abertura, chegar a esse lugar que é a língua o livro é a experiência que funda a relação de todo o leitor com o livro que lê.



passagem musical cativadora, abre-se em nós um universo interior, pois estes funcionam como catalisadores para despoletar diversas emoções. Talvez o mais importante de tudo para o nosso tema de estudo é saber que foi possível realizar uma interpretação efetiva de uma canção através da sua transcrição para guitarra clássica, mesmo passando por visões artísticas diferentes como as de Silva Valdés, Fabini, Rapat e Carlevaro ao longo de vários anos, e que a peça resultante possui, muito provavelmente, um pouco da personalidade de cada um deles, que se revela nas escolhas realizadas, desde a primeira palavra até à última nota.

Fados, Tangos e outros Encantos: Identidades e Desenvolvimentos Musicais no Património dos Séculos XIX e XX Português e Sul-americano

Francisco Monteiro

Tanto o fado como o tango são tipos musicais do séc. XIX com eventual origem em locais do *bas-fond* urbano de Lisboa e Buenos Aires. Transformaram-se e apareceram com roupagens diferentes, em locais diferentes, com encantamentos e imaginários muito marcados e específicos. Em diversas bibliotecas públicas de Portugal, Brasil e Argentina encontram-se exemplos de fados e tangos do séc. XIX. Cotejados com as investigações históricas, etnográficas e analíticas já publicadas, oferecem perspectivas algo inesperadas destas movimentações sociais: a origem eventualmente comum e a ascendência ibérica e afro-americana, a indiferenciação com outras músicas/danças da moda no séc. XIX, a rejeição ou aceitação social como dado importante na difusão local e transatlântica, a eventual transformação em música nacional ou mesmo internacional, os exemplos de fados e tangos transformados em música erudita. Entre fados, tangos e outros encantos, dançados em prostíbulo e salões, cantados após as garraíadas, batidos ao desafio ou desafiando os destinos e os poderes, transcritos na sua liberdade intensa por uma escrita musical por vezes desafiante, tocados ao piano em cafés, salas e salões diversos, tenta-se compreender comparativamente

ambientes, locais, projeções folclóricas, expressividades marcantes nas culturas atuais portuguesa, argentina, uruguaia e brasileira, e tenta-se a recuperação de obras desconhecidas, por vezes anónimas, que desafiam os preconceitos geográficos culturais. Esta investigação resultou no texto analítico e crítico que se apresenta e no estudo, recuperação e gravação de obras para piano do séc. XIX referentes a fados e tangos.

Tangos e Fados - proximidades e afastamentos

As situações superficiais e imediatas do tango e fado são claras: o tango é de Buenos Aires, alargando-se para o chamado *Rio de la Plata*, fundamentalmente para Montevideo, e nasceu nos bairros de imigrantes do que eram os arredores das cidades. O fado é de Lisboa essencialmente dos bairros da Mouraria, Alfama, Bairro Alto e Madragoa, existindo também o fado de Coimbra como género irmão ou paralelo. São comuns as referências – algo nacionalistas – a “tango argentino”, opondo-se a outros tangos de alguma maneira diferentes ou de origem noutras latitudes. O fado, pelo contrário, parece estar bastante restrito em termos geográficos, mas também é entendido – e combatido – como canção nacional portuguesa. Bastantes textos históricos e analíticos sobre fado e, sobretudo, sobre tango, em especial os da primeira metade do XX, foram escritos por amantes e apaixonados dos respetivos temas ou mesmo por detratores destas músicas/danças. Encontram-se testemunhos pessoais ou de terceiros, por vezes baseados em crenças antigas, nem sempre existindo um esforço dos autores para procurar e mostrar de maneira crítica dados bibliográficos concretos, ou esquecendo outros tidos como menos oportunos. Mas, por vezes, o leitor e investigador atual, solicitado pela paixão dessas escritas, é transportado para uma curiosidade mais profunda, para uma vivência – para uma convivência assíncrona, distante no tempo – dessas mesmas paixões e desses ambientes, difíceis num trabalho mais asséptico, menos apaixonado, meramente fundamentado em fontes primárias e comprovadas. São importantes, ainda, textos de tendências sociopolíticas e estéticas diversificadas, tentando dirigir – diria manietar – em especial o tango, mas também o fado e os estudos sobre os mesmos para campos ideológicos específicos, salientando o seu lado nacional, ou as características

raciais, ou as populares, as vertentes mais eruditas ou, pelo contrário, mais marginais destes géneros: há tangos sem negros e tangos quase só com negros; há fado como canção nacional, fados nacionalistas, fados de salão, fados proletários e fados como música degenerada; há tango argentino e tangos outros, mesmo que feitos na Argentina, porque não se enquadram nos modelos inicialmente propostos. Entre estes autores mais antigos há exceções e esforços interessantes, destacando-se a “História do Fado”, de Pinto de Carvalho¹ e, no mundo do tango, o livro de Vicente Rossi *Cosas de Negros*, de 1953,² bem como os estudos já bem mais atuais³ de Carlos Vega.⁴ Estudos mais recentes de índole académica,⁵ dão-nos uma análise baseada em documentos, por vezes posicionando-se numa perspetiva interdisciplinar crítica relativamente aos próprios discursos. E, tratando-se de música, há ainda as partituras – manuscritas e publicadas – que vão aparecendo em bibliotecas, constituindo outro tipo de documentos exigindo uma contextualização e análise específicas e, ainda, a sua interpretação, transformando-as em música ouvida e/ou gravada para audição posterior. Mas a historiografia e as partituras parecem, por vezes, contar histórias diferentes. O presente trabalho procura compreender as origens, os sítios e as viagens, as características e as transformações do tango e do fado iniciais através do estudo crítico de documentação histórica e analítica diversificada, comparando-a com exemplos musicais essencialmente do século XIX, presentes em bibliotecas nacionais em Portugal, Espanha, Brasil, Argentina e Uruguai e em publicações diversas.⁶

De onde provém o Tango

Desde logo aparecem tangos em toda a segunda metade do século XIX em Espanha, oriundos do tango andaluz como tipo especial de flamenco, com as características presentes neste mesmo género musical. Mas também nos são dados a conhecer outros tangos, simplesmente denominados “tango”, ou *tango americano*, *tango americano de salon*, *tango habanero*, *tango cubano* e outros, por vezes como redução para piano de peças de zarzuelas,⁷ outras como peças autónomas para piano, em vários casos ligadas a algum tipo

7. de Landa, E. C. (1993). Tango «de ida y vuelta». *Revista de Musicología - separata*, VII. *Música Popular de las Américas* (Vol. XVI-1993-W 4), 1–23.

de africanismo por via cubana⁸ ou mesmo da própria África.⁹ Aparecem tangos, também no século XIX, em Portugal¹⁰ e no Brasil¹¹. O título *tango criollo* aparece algo mais tarde, nas últimas décadas do século XIX e início do XX, essencialmente como título em peças na Argentina. No que respeita a Buenos Aires, é relevada pela literatura tradicional a humilde origem do tango em bares e bordéis do final do século XIX, eventualmente com forte influência de afroamericanos¹²; ou, de acordo com Carlos Vega¹³; como uma maneira de dançar as músicas da moda, *Boleros*, *Foxtrot*, entre outros, com os característicos *cortes y quebradas*. Sofreu uma evolução muito conturbada durante a passagem do século XIX/XX: emigrou desses bordéis (*casas de chinas, quecos*) dos então arredores operários de Buenos Aires para os salões parisienses por volta de 1910, depois alargando-se a toda a Europa e América do Norte. O tango é, então, dança global da moda, composta em múltiplas latitudes. Retornou logo depois à Argentina, mas sempre envolto em algum tipo de polémica, de crítica moralista e de censura, de relações políticas, adaptando-se e perdendo características menos aceitáveis pela sociedade (textos, movimentos de dança, andamentos, etc.), tornando-se num género musical e de dança que atravessa todas as classes sociais, desde as classes menos desfavorecidas até à classe média e alta de Buenos Aires, também comum na restante Argentina e Uruguai¹⁴. Como música, segundo

8. Há um tango Lukumi de 1888.

9. Aparece um tango Mozambique de 1869.

10. Tal como se pode verificar nas publicações diversas presentes na Biblioteca Nacional de Portugal referentes a teatro musical, a partituras de banda e até a um manuscrito para piano datado entre 1850 e 1880.

11. Sampaio, L. P. (2010). O papel do piano para a vida musical e cultural do Rio de Janeiro desde o final do século XIX. *Revista eletrónica de musicologia, Volume XIII*, 11.

12. Rossi, V. (2002).

13. Vega, C. (1977), pp.11-19.

14. Andrews, G. R. (2007). *América Afro-Latina, 1800-2000*. Editora da Universidade Federal de São Carlos. de Landa, E. C. (1993). Tango «de ida y vuelta». *Revista de Musicología - separata, VII. Música Popular de las Américas* (Vol. XVI-1993-W 4), 1-23.; Martin, P. (2014). El Tango Instrumental Rioplatense: Aproximaciones a un análisis musical comparativo de los estilos renovadores en la llamada «Época de Oro». In C. Aharonián (Ed.), *El tango ayer y hoy* (1a edición, pp.87-140). CDM, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, MEC Ministerio de Educación y Cultura.; Vega, C. (1977).

literatura diversa mais recente, o tango desenvolveu-se na miscigenação e simultaneidade de diferentes influências (o tango da Andaluzia¹⁵, *Habanera* e outros tangos de zarzuela, *Candombe*, *Canción ranchera*, *Bolero*, *Milonga*, *Foxtrot*, Valsa, canção popular, etc.)¹⁶ mantendo até aos nossos dias algumas destas características influências nos seus 3 ramos essenciais: tango (métrica binária, semelhante a uma marcha), milonga (mais ritmada, semelhante ao *tango criollo*, também binária, mais afroamericana e popular) e *vals* (como as diversas valsas europeias, a 3 tempos). Originalmente tocado por flautas, guitarras, ou mesmo pelos *organitos* – instrumento automático, portátil, de manivela – na passagem do século apropriou-se do bandoneon, sendo hoje este um símbolo do próprio tango. Mas o seu início e desenvolvimento na Argentina, no séc. XIX, também é marcado por figuras de classes abastadas. Talvez a mais importante, pelo que se entende de investigações consultadas, seja Eloísa d’Herbil de Silva (1847-1943). Foi uma menina prodígio de origem andaluza (Cádiz), insigne virtuosa pianista de carreira internacional: tocou para Franz Liszt, para a Rainha Victoria (Reino Unido) e em múltiplos concertos em salas muito conceituadas. Compositora, antes dos 20 anos já tinha composições suas publicadas em Espanha. Passou alguns anos em Cuba e casou-se com um magnata argentino (Guillermo Román). Pessoa importante em Buenos Aires, musical e socialmente, Eloísa D’Herbil de Romany (nome de casamento) compõe, entre muitas outras peças, canções, danças e tangos para piano¹⁷. Ainda ignorada na historiografia¹⁸, o seu atrevimento para a época é assinalável: parece que

15. Talvez não só o tango do género flamenco, mas também os diversos tangos compostos e tocados em Espanha, em especial na Andaluzia.

16. Goldman, G. (2010). Prácticas musicales afro en el Río de la Plata: Continuidades y discontinuidades. Em A. Albert Recasens Barberà (Ed.), *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el en el espacio sonoro iberoamericano* (pp.163-172). Akal.; Rosboch, M. E. (2006). *La rebelión de los abrazos: Tango, milonga y danza: imaginarios del tango en sus espacios de producción simbólica: la milonga y el espectáculo* (1a. ed). Universidad Nacional de La Plata, p.55; Melgarejo, A. S. (sem data-b). *Nuevos cultores del tango*.

17. Colodrero, C. P. (2011). De la Gaditana Eloísa D’Herbil a la almeriense Remedios Martínez Moreno. Siete mujeres andaluzas dedicadas a la música em la época de la Restaruración. 22. *separata*, 16 (4), 21-47.; Gesualdo, V. (s.d.). *Eloísa de Silva, la primera mujer compositora de tangos*. todotango.; *La historia del tango* (página 2). (s.d).

18. Como mulher, espanhola e aristocrata, não se enquadra nos modelos

compôs um dos primeiros *tangos criollos* – o paradigmático *El Queco* – ou, pelo menos, escreveu em partitura esse e outros tangos, cantados nas ruas de Buenos Aires ou mesmo por grupos de militares. O texto é ilustrativo¹⁹

Queco, que me voy pa'l Bajo.
Queco, que no vuelvo más.
Queco, que me voy pa'Europa,
Queco, tendéme la ropa.
China, que me voy pa'l queco.
China, dejáme pasar.
China, que me voy del hueco.
China, y no vuelvo más.²⁰

A evolução e a demanda de tangos em espetáculos de música e dança, em casas onde se dançava, na rádio e em filmes de grande circulação, deram um enorme impulso ao desenvolvimento das orquestras típicas e aos cantores em Buenos Aires²¹. Símbolo dessa evolução é Carlos Gardel (1890-1935), cantor e compositor, nome maior que se tornou em símbolo internacional do próprio tango. Mas mais do que os compositores, são as orquestras de Buenos Aires que, ao longo do século XX, vão respondendo às necessidades e gostos do momento e fazendo arranjos muito diferentes desses tangos cujas origens, por vezes, se perdem: as grandes orquestras e orquestradores adaptam as peças ao momento^{22/23} e definem a evolução do tango em toda a primeira metade do século XX, até à decadência dos anos 60/70. Então, outras músicas/danças internacionais entram na moda e

historiográficos do tango ainda vigentes.

19. *El Queco letra*. (2016, Setembro 21). fattiditango.

20. *El Queco* ou mesmo *El Quico*, referindo-se a um chefe militar da época. Em *lunfardo*, o linguajar específico das classes mais desfavorecidas de Buenos Aires, *China* significa menina ou, neste contexto, prostituta; *Queco* significa prostíbulo.

21. Martin, P. (2014).

22. Como exemplos veja-se o tango *La Melodía del Corazón* (de Fioravanti di Cicco e Héctor Artola), usando no refrão a melodia do Estudo op.10 nº3 de Chopin, e *Ojos negros que fascinan* (Francisco Canaro) a partir da muito popular *Ochi Chernye*, canção russa de origem dúbia.

23. Vega, C. (1966).

ocupam o seu lugar, as casas de espetáculos com orquestras ao vivo foram desaparecendo por falta de público, bem como os bailes (milongas) e as grandes orquestras. Deve referir-se ainda, o aparecimento de Astor Piazzolla (1921-1992), bandoneonista em orquestras típicas famosas nos anos 40/50, músico que procurou e desenvolveu uma educação musical erudita, e que se autonomizou artística e esteticamente. Piazzolla, que ainda conheceu Gardel em Nova Iorque, compõe a partir de final de 1950 algo que deixa de ser tango para dançar mas música para concerto com profundas raízes no tango e na música tradicional argentina. As más-línguas – não referenciáveis – ainda dizem hoje que Piazzolla não conseguia dançar devido a um problema de mobilidade numa perna: tal facto o teria levado, quando compositor em autonomização, a fazer uma música onde a dança não seria mais o principal objetivo nem sequer um dado importante.

Fados e fadunchos

Os fados desenvolveram-se nas tavernas e *bas-fond* da Lisboa oitocentista, ligado ao fandango ribatejano, à marginalidade, convergindo ainda nas elites sociais²⁴. A má-vida da fadistagem é relatada e cantada de diversas maneiras, sendo o fadista um tipo social marcado no séc. XIX com vestes próprias, comportamentos específicos geralmente negativos, cúmplice da marginalidade, do proxenetismo, do crime²⁵ e, muitas vezes, de eventos relacionados com toiradas (largadas de toiros, a chegada das manadas para os espetáculos, garraaiadas, etc.). Relata-se os primeiros fados já em 1846²⁶, fruto de misturas variadas de *lundus* (plural de *lundun*, também *landum*, *lundu*, etc.), género que se confunde com as modinhas que circulavam entre o Brasil e a metrópole, de forte influência africana mas também europeia (canções e árias de ópera italianas, danças/canções populares)²⁷. O fado foi dançado, parece ter consistido num curioso rodear – bambolear,

24. Carvalho, P. (1903). *História do Fado* (Empreza da História de Portugal). Livraria Moderna, pp.223-24; Nery, R. V. (2004). *Para uma história do fado*. Público: Corda Seca.

25. Muito próximo, aliás, do tanguero.

26. Carvalho, P. (1903), p.28.

27. Carvalho, P. (1903), p.230;

Nery, R. V. (2004). *Para uma história do fado*. Público: Corda Seca, pp.41-86.

gingar – à volta de um personagem central que suportaria pernasas dos outros dançarinos²⁸. Em princípio dançado somente por homens, existem relatos da participação feminina, dançado de maneiras mais convencionais, a dois, ou mesmo a solo meneando-se a fadista sensualmente ao som da música²⁹. Mas a dança não parece ter sido o motor fundamental do fado. O fado é marcado pelo canto, pelo ambiente, pelo sentido ora nostálgico ora desafiante, pelo sentimentalismo e pela ousadia a diversos níveis (amoroso, social e político), ousadia essa originariamente (e miticamente) figurada nas trocas e amores entre duas personagens que estão na origem do fado: a prostituta (e fadista) Severa e o Conde de Vimioso, por volta de 1870.³⁰ O fado como música, sempre em métrica binária, foi (e é) cantado, improvisado ao desafio (à desgarrada, próximo da música ribatejana), mas também como *fado corrido* (mais rápido, ritmado, próximo do fandango, algo burlesco, gingão, irreverente) e como canção triste e nostálgica, bem mais lento e livre³¹.

Os cantadores de fado têm uma terminologia privativa da sua arte Chamam canto a atirar ao canto ao desafio ou à desgarrada; chamam canto sagrado, canto Divino, ou canto à Escripura, quando o canto se refere a assumptos religiosos ou a assuntos da Escripura; e chama ao canto do fado em geral – a cantadoria. Ter obra significa ter produções originaes, ser author de versos do fado, e também significa ter cantigas para cantar; e ter muita livraria é dispor de uma grande reserva de cantigas, suas ou de outrem.³²

O fado parece ter passado da taverna aos salões, chegando até ao Teatro do Príncipe Real³³. O guitarrista e compositor de fados João Maria dos Anjos (1856-1889) foi professor de guitarra do Príncipe D. Carlos, futuro

Rei de Portugal³⁴. O fado foi comercializado em partituras e espetáculos e incorporado no teatro musical português (revista à portuguesa).³⁵

O fado apresenta duas phases completamente distintas: a primeira, a phase popular e espontânea, (...); a segunda, a phase aristocrática e letteraria, em que o fado é executado nas salas e nas praias da moda. Podemos fixar o fim da primeira e começo da segunda entre 1868 e 1869. E nesta ultima phase, emquanto a guitarra sóbe das espeluncas aos salões, vemos o piano descer dos salões aos botequins e safardanas.³⁶

Mas o fado foi também, desde cedo, praticado ao piano, instrumento da burguesia do séc. XIX, tal como atestam os diversos fados para piano ou com acompanhamento de piano, tais como “Fado Ballada do Militão” de ca. 1846³⁷, a “Colecção dos melhores fados para bandolim” editada no Porto em 1850 com acompanhamentos ao piano escritos por Adolfo Engeström³⁸, ou ainda o “Fado Rigoroso da Figueira da Foz”, com variações para piano, curiosa obra que transforma um fado anterior (consta nos fados para bandolim referidos) num *lundun* com variações³⁹. Apesar da sempre presente polémica sobre o fado ser (ou não) uma canção nacional, parece que o fado se tornou, desde o século XIX e ao longo do século XX, um género espalhado pelo país, chegando mesmo ao Brasil, estando presente no Porto⁴⁰ mas também em Coimbra, Bairrada, Maфра⁴¹ ou até no norte e no interior⁴², sob formas próximas do fado de Lisboa, num subgénero particular

34. Carvalho, P. (1903), p.248.

35. Carvalho, P. (1903), p.190.

36. Carvalho, P. (1903), p.79.

37. Coelho, M. J. S. (1889). *Fado Ballada para piano*. Partitura. Sassetti & C.ª; Escoto, J. U. (1870). *Fado*.

38. Engeström, A. (1850). *Collecção dos melhores fados para bandolim; acompanhamento para piano por Adolfo Emgeström*. Partitura. Casa Suéca.

39. A ideia do aparecimento de um fado dos salões somente nos anos 60 do séc. XIX, como Carvalho refere, é contrariada pela composição e publicações de fados para piano desde 1846, aqui nomeadas.

40. Carvalho, P. (1903), p.35.

41. Carvalho, P. (1903), pp.223-24.

42. Cf. o programa de televisão, da RTP, Povo que ainda canta – a Páscoa em Loriga,

28. Porventura com a influência das umbigadas dançadas pelos escravos no Brasil.

29. Carvalho, P. (1903), pp.253-254;
Nery, R. V. (2004), p.90.

30. Carvalho, P. (1903), p.29.

31. Carvalho, P. (1903), pp.85, 164 e seg.

32. Carvalho, P. (1903), p.80.

33. Carvalho, P. (1903), p.197.

que é o fado de Coimbra (praticado por estudantes com acompanhamentos elaborados de guitarras portuguesas), ou como canções simples com acompanhamentos os mais diversos, denominando-se fado, não sabemos se no sentido fatídico de destino ou se como canção de métrica binária, mais ou menos ao desafio, mais ou menos nostálgica.

O século XX veio, talvez, reforçar uma vertente mítica, primitiva e popular do fado, remetendo qualquer possível desenvolvimento musical em termos orquestrais e estruturais para os ambientes da revista à portuguesa. O filme “A Severa” de 1930, o primeiro filme sonoro português, com realização de Leitão de Barros (1896-1967) e música do compositor Frederico de Freitas (1902-1980), compositor de educação e produção erudita mas também compositor no âmbito da música comercial, dita ligeira, reforça esse imaginário simplista, originário do mundo rural campino: propõe um fado como género musical cultivado essencialmente nas tavernas do Ribatejo e dos bairros de Lisboa, muito estimado (sem grande alteração) pelas camadas socioculturais mais elevadas, salientando as contradições entre o mundo rural da protagonista Severa, a burguesia rural e a aristocracia lisboeta, tudo misturado à maneira da revista à portuguesa com marchas de santos populares, danças e cantares vários. Embora, durante o filme, se façam ouvir melodias de fados muito desenvolvidas e elaboradas musicalmente, com acompanhamento orquestral e contrapontos sofisticados, música habilmente composta por Frederico de Freitas para acompanhamento do filme, os momentos onde a música é protagonista são fados algo tradicionais, acompanhados à guitarra e à viola, que se tornaram famosos no século XX e fazem parte do repertório tradicional atual. Saliente-se, na segunda metade do século XX, os desenvolvimentos do fado protagonizados por diversos cantores aristocráticos, tais como a família da Câmara Pereira e a fadista Maria Teresa de Noronha, bem como novos compositores que se juntaram ao mundo dos fados (ex. Alain Oulman), mas sempre numa perspetiva de renovação (literária, técnica, musical, guitarrística) na continuidade de um fado tido como tradicional, próximo do mítico original. O fado transportou-

no minuto 3’45”, «A Páscoa em Loriga», 2019) disponível em [se, também, para fenómeno de grande audiência da rádio e de grandes salas de espetáculos, símbolo internacional de Portugal, muito especialmente com o aparecimento da cantora Amália Rodrigues \(1920-1999\), ela mesma ícone maior do fado. Mas manteve-se quase sempre o formato simples de voz acompanhada a uma ou duas guitarras portuguesas e viola, praticado com poucas alterações nestas primeiras décadas do século XXI. O fado foi declarado pela UNESCO Património Cultural Imaterial da Humanidade em 2011.](https://www.rtp.pt/play/p1687/e396804/o-povo-que-ainda-canta. A Páscoa em Loriga (ep. 21). (2019, Março 24). Em O Povo Que Ainda Canta (Lisboa).</p>
</div>
<div data-bbox=)

Comparando dois géneros

São claras algumas semelhanças e sintomáticas as diferenças entre estes dois géneros musicais.

	Tango	Fado
Onde aparece:	O título tango aparece, no séc. XIX, em Espanha, Portugal, Brasil e Argentina.	Aparece, no séc. XIX, em Portugal, Brasil.
Origem no séc. XIX – local:	Salões e teatros da península ibérica. Em Buenos Aires nos prostíbulos e marginalidade urbana.	Tavernas e prostíbulos, na marginalidade urbana, mas também nos salões burgueses e aristocratas portugueses; ainda no séc. XIX no teatro musical.
Origem no séc. XIX – tipos de música:	Tangos andaluzes, danças ibero e afro-americanas (<i>boleros</i> , <i>habaneras</i> , <i>milonga</i> , <i>candombe</i> , etc.), danças da moda em Buenos Aires.	Danças ibero e afro-americanas (<i>lundus</i> , <i>modinhas</i>), <i>fandango</i> , canções europeias.
Desenvolvimento:	Foi, embrionariamente, da Europa para a América do Sul, já no século XX dos prostíbulos da Argentina para os salões de Paris e regressou à Argentina, mudando as formas, instrumentos, adaptando-se aos grandes salões de baile, indo também para a pequena burguesia cidadina.	Descendente de <i>lundus</i> e <i>modinhas</i> luso-brasileiras, aparece nos prostíbulos e nos salões do séc. XIX, mas também pela aristocracia e pelas elites sociais portuguesas e brasileiras. No século XX foi somente português, remetendo-se a uma reprodução dos modelos iniciais simples.

Dança e voz:	Sempre associado à dança, também ao canto, exceto no final do século XX (Piazzolla, Rovira e outros compositores eruditos). Adaptou-se sempre às mudanças sociais que foram transformando essa dança.	Primitivamente associado à dança, manteve-se como música cantada. As transformações sociais e comerciais no final do séc. XIX (instrumentos, teatro musical, salões) não tiveram repercussão clara no fado do século XX, remetido para a sua origem mais simples.
Instrumentos originais:	Piano, <i>organito</i> , flauta, guitarra e outros.	Guitarra portuguesa e voz, também piano e outros instrumentos nos salões e teatro musical.
Instrumentos na evolução:	Marcado por um novo instrumento: bandoneon. Tocado e desenvolvido por orquestras de 7 e mais músicos (p. ex. piano, contrabaixo, 2 violinos, 3 bandoneons). Inclui, na segunda metade do séc. XX, todo o género de instrumentos, mantendo a centralidade do bandoneon.	Marcado desde a origem pela guitarra portuguesa e pela voz e pelo piano; as orquestras foram usadas somente no teatro musical e em contextos especiais (fado canção, rádio, cinema e televisão); mantem, de uma maneira generalizada, a formação original.
Músicos – início:	Cultivado por compositores na Europa e Argentina, também ao piano, que publicaram tangos. Nos <i>bas-fonds</i> de Buenos Aires tocado por amadores sem saber música.	Cultivado por músicos estritamente amadores das tavernas, mas também escrito por músicos eruditos que publicaram fados.
Músicos – na evolução:	No século XX desenvolvido por compositores e músicos de forte formação erudita, nas orquestras típicas argentinas. Tocado por amadores somente em contextos privados populares.	No séc. XX, embora composto, muitas vezes, por profissionais com formação musical, tocado e cantado por profissionais que, geralmente, não sabem música.
Personagem simbólica:	Carlos Gardel – cantor e compositor	Amália Rodrigues – cantora.
Carácter:	Carácter marginal, mesmo criminal e inapropriado do tango, digno de censura pública e de reformas que tentaram amenizar o seu carácter sensual disruptivo; mas cultivado, muitas vezes com censura, nas classes mais altas.	Carácter marginal, da criminalidade e indecente do fado, digno de censura pública; mas, talvez por esse mesmo motivo, interessante desde cedo para as classes sociais mais altas, seduzidas pelo sentimentalismo ou mesmo pela vida da fadistagem.

Hoje - Onde está?	Milongas, festivais, encontros, sempre como dança. Também como espetáculos musicais (com e sem dança) de grande dimensão. Na fórmula popular <i>a la parrilla</i> , tocado por amadores em contexto particular.	Nas casas de fado (substitutos atuais das antigas tavernas), também como espetáculos de grande dimensão. Na fórmula popular “Fado Vadio”, cantado e tocado por amadores.
Hoje – Quem toca?	Tocado e cantado por grupos (orquestras típicas?) de dimensões mais reduzidas (dependendo dos orçamentos), muito próximos da dança. Tocado por formações diversas (quartetos de cordas, orquestras clássicas, ensembles de câmara), no âmbito da música erudita, <i>worldmusic</i> e jazz.	Cantado por uma voz com acompanhamento de uma ou duas guitarras, viola e/ou contrabaixo. Cantado com voz com acompanhamento de piano, em projetos específicos. Raramente introduzindo instrumentos outros (p.ex. bateria, guitarra elétrica)
Quem compõe?	Desenvolvido por arranjadores, músicos de formação erudita, compositores, posicionando-se próximo do Jazz e da música erudita.	Desenvolvido essencialmente por guitarristas e cantores, também composto por músicos ligados à música ligeira, raramente escrito.

São relevantes, desde logo, algumas semelhanças:

- as origens simultaneamente ibérica e afroamericana (também luso-brasileira);
- a relação dúbia entre uma originalidade nos *bas-fonds* e a passagem – ou mesmo origem – nas classes sociais burguesa e aristocrática, usando o piano;
- a relação umbilical com a dança, perdida no fado;
- o carácter marginal e inconveniente de ambos os géneros, quer através dos personagens (o tangureiro e o fadista, sempre de fora ao alcance, com vestimentas e comportamentos marginais, desafiantes e disruptores), quer da dança (de cariz sexuado em ambos os géneros), quer através da música (melosa, com ritmos e quebras excitantes que exacerbam putativos pensamentos libidinosos);
- o uso da voz cantada, muito presente no tango e essencial no fado;
- a relação com o piano, instrumento para o qual se compuseram e publicaram desde cedo tangos e fados;

- a relação com a vertente comercial do teatro musical, mais tarde na rádio e no cinema, presente em ambos os géneros;
- o uso de um instrumento específico, simbólico do próprio género – bandoneon no tango e guitarra portuguesa no fado;
- a centralidade de personagens históricos, simbólicos e únicos: Carlos Gardel e Amália Rodrigues;
- o facto de terem sido ambos considerados Património Cultural Imaterial da Humanidade.

São, no entanto, pertinentes as diferenças. Salienta-se, desde logo, a internacionalização – diria mundialização, globalização – do tango, em comparação com o carácter local do fado. Esta globalização aparece nos múltiplos tangos que se vão compondo não só na península e na América Latina, mas também em Itália, na Europa central e do norte⁴³, numa evolução que teve reflexos mútuos em ambos os lados do Atlântico⁴⁴. O fado, ao contrário, manteve-se sempre algo restrito, local, potencialmente conservador, remetendo-se a par e passo aos ambientes da taverna portuguesa, depois casa de fado⁴⁵. E, claro, a origem diversa dos músicos: no tango geralmente músicos profissionais educados em escolas de música, compondo arranjos escritos para os diversos instrumentos, transformando as composições e adaptando-as às necessidades estéticas, sociais e às modas de cada época; no fado, embora no século XIX tenha sido muito cultivado ao piano e noutros instrumentos, no século XX manteve-se quase sempre nostálgico de uma origem mítica, simples, amadora, popular, da taverna, mesmo quando essa simplicidade é protagonizada por um aristocrata ribatejano na sua herdade, ou composta por um músico de firmados pergaminhos.

43. de Landa, E. C. (2000). Em A. E. Cetrangolo (Ed.), pp.134-178.; Melgarejo, A. S. (s.d.).

44. Existem mesmo composições que se definem como *Tango Klezmer*, tangos compostos na Alemanha, Áustria e Polónia cantados em *yiddish* com arranjos próximos da música *Klezmer*.

45. Interessante os fados para piano e os fados orquestrados, em especial os da revista à portuguesa dos séculos XIX e XX, bem como os fados-canção, populares na rádio dos anos 30 a 60, não terem evoluído nem mantido algum tipo de protagonismo no mercado, restando hoje apenas como curiosidades a redescobrir.

Exemplos analisados - Piano no tango e fado

Uma procura de fados e tangos para piano nas Bibliotecas Nacionais de Portugal, Espanha, Uruguai e Argentina, bem como noutras fontes bibliográficas, deu resultados interessantes, em especial nas referências até ao final do séc. XIX. Foram, ainda, inseridas obras do século XX, através de partituras para piano e de transcrições feitas a partir de gravações. Das mais de 40 peças analisadas restaram 28, entre 1846 (Fado Militão) e 1950 (a Milonga *La Trampera* e o tango *Bordona*), sendo 19 tangos ou afins e 9 fados, ou volumes com vários tangos, fados e outras peças. Cerca de 20 peças terão sido compostas no século XIX. Foram excluídas de uma análise mais pormenorizada: a) os tangos de clara origem andaluza, pois estes têm características e tradições particulares, dentro do flamenco; tal significa que os tangos analisados não fazem parte desta tradição musical andaluza, embora possam por ela ter sido influenciados; b) foram excluídos os tangos e fados mais recentes, posteriores a 1950, por parecerem fora do âmbito mais estrito deste estudo, focado muito na origem e viagens do tango e fado; c) excluíram-se peças não referenciadas como tangos ou fados, de origem cubana do século XX, embora interessantes como comparação com as restantes; d) somente se incluiu no estudo mais pormenorizado uma peça por volume acedido, eventualmente representativa do género.

Título e origem

Desde logo é importante salientar que os tangos analisados aparecem como *tango americano*, *tango habanera*, ou com *tiempo de americana* (estes em Espanha), *tango criollo* (oriundos da Argentina), ou simplesmente como tango (em Espanha, Portugal e Argentina). No que respeita ao fado, aparece o título “Fado balada”, aliás num primeiro fado para piano; em geral, o nome fado, quer inscrito no título da peça quer como subtítulo, é mantido singelo em todas as obras.

Acompanhamento e Métrica

Numa análise da métrica e rítmica usadas nas diversas obras, foram encontradas 15 obras (3 fados e 11 tangos ou afins) que usam um ritmo na mão esquerda (por vezes também na direita), do que, em Portugal, é denominado *lundun*, em Espanha *habanera*, também tango americano e tango criollo.



Fig. 1. Início de Tango Americano de Salon.⁴⁶



Fig. 2. Início de O Fado Rigoroso da Figueira.⁴⁷

Este ritmo é, nos sécs. XX e XXI na Argentina, reconhecido como o ritmo típico da Milonga. No fado aparecem desde cedo outros tipos de acompanhamento, por vezes mais ritmados, outros bastante constantes.



Fig. 3. Excertos de “Fado Ballada Militão”, de ca. 1846 e de “Fado” de Jesus Escoto.⁴⁸

Nestes casos, é interessante alguma procura de uma escrita para guitarra, imitada no piano, tal como na peça seguinte escrita para guitarra portuguesa.

46. Montaos, R. N. de. (1864). *Tango americano de salon. Partitura.*

47. Ribas, J. A. (1858). *Album de musicas nacionaes portuguezas constando de cantigas e tocatas usadas nos diferentes districtos e comarcas das provincias da Beira Traz os Montes e Minho. Partitura.* Villa Nova, Filhos e compa.

48. Coelho, M. J. S. (1889).

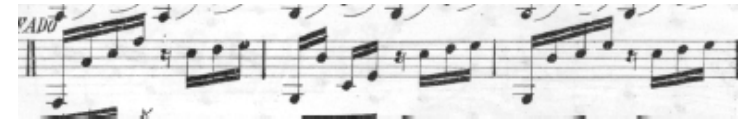


Fig. 4. Excerto de “Fado Nacional”⁴⁹

No género tango aparece, somente em exemplos depois de 1924, uma distribuição métrica menos sincopada (semelhante a uma marcha), tal como se verifica na conhecida *La Cumparsita* ou no exemplo menos exuberante da compositora Isolda Godard:



Fig. 5. Excerto de *Como Reliquia Sagrada*.⁵⁰

Nos exemplos de tango posteriores, o ritmo sincopado (de *lundun*, *tango americano*, *habanera*, *tango criollo*, *milonga*) aparece muito casualmente, talvez somente como reminiscência de um passado que o arranjador pretende evocar. Exatamente essa clara evocação de um passado esquecido aparece no fado, no exemplo das múltiplas versões de *Barco Negro*⁵¹.

49. Anjos, J. M. (1880). *Fado nacional: Com variações para guitarra portugueza. Partitura.* Lence & Viuva Canongia.

50. Godard, M. I. (s.d.). *Como Reliquia Sagrada. Tango para Piano. Partitura.* M. A. Trebino.

51. Este fado “Barco Negro”, que aparece cantado por Amália Rodrigues no filme *Les Amants du Tage*, de Henri Verneuil, 1954, tem uma história atribulada: começou por ser uma peça brasileira estreada em 1943, de nome “Mãe Preta”, de Piratini (António Amabile) e Caco Velho (Matheus Nunes), que foi, em Portugal, transformada com um novo texto de David Mourão-Ferreira; a vertente africana, presente no original

Melodia

Desde logo é relevante que as melodias, em 15 das 28 peças (fadões e tangos), começam por anacrusa, parecendo ser algo relevante e definidor. Também parece relevante que, entre os tangos, apareça em 8 casos o uso de tercinas (quíaltera) na primeira parte do tempo da mão direita, com acompanhamento de *lundun/habanera* na esquerda; estas tercinas no 1º tempo não aparecem consistentemente em todos os compassos, mas somente em partes relevantes. Esta simultaneidade entre tercina na melodia e métrica de *lundun/habanera*, com um carácter eventualmente sensual, parece ser um dado relevante nestes tangos mais antigos. É interessante aparecer, também, no “Fado Militão” (1846), mas somente numa passagem particularmente expressiva, bem como de maneira insistente no 1º fado de Alexandre Rey Colaço.

Carácter

O carácter sentimental do fado parece ser persistente, mesmo nos que usam o ritmo mais picante de *lundun*. É interessante o facto de Alexandre Rey Colaço, no referido seu 1º fado para piano, ter dado simultaneamente métricas diferentes à melodia (6/4) e ao acompanhamento (4/4) em largas passagens, forçando o pianista a esse sentimentalismo exacerbado de um cantar melódico (sensual?) em contraste com o acompanhamento mais estável e repetitivo.^{52/53} Os tangos, em geral de índole alegre e popular, alternam com outros de carácter mais meloso, até sensual, do característico ritmo sincopado de reminiscências africanas.

brasileiro (o texto é sobre a escravatura), é alterada através de um texto menos interventivo socialmente; a música, no entanto, revela indelevelmente esse lado cultural ancestral, presente nas percussões (quase como tocadas no instrumento afroamericano *tangó* ou *tambó*) com o ritmo de *lundun*.

52. As escritas – articulações – de outros fados para piano (Fado Militão, Fado Rigoroso, A Briza, Fadinho Liró), revelaram características fora de comum que parecem servir para forçar o intérprete a esse sentimentalismo e expressividade exacerbadas, próprias do género.

53. Colaço, A. R. (1895). *Fados para piano. Partitura*. Raul Venancio.; Vaz, S. I. S. (2018). *O Fado Popular e Erudito: Influência do fado na obra de Alexandre Rey Colaço e seus discípulos*. [Relatório de Projeto de Mestrado em Música]. Universidade de Aveiro DeCA.

Algumas conclusões parecem ser evidentes, fruto do confronto da bibliografia consultada com os exemplos presentes. Outras são mais aventurosas, possíveis neste momento: são, eventualmente, propostas para um entendimento geográfico mais musical, contextualizado e abrangente da génese e da evolução do que se vai designando como tango e como fado. Ressalvando futuras investigações e outros entendimentos, avançam-se algumas. Desde logo, são deveras importantes as semelhanças entre o tango e o fado: a utilização do ritmo, a ligação a locais de prostituição e marginalidade, a sua utilização também ao piano pelas classes mais abastadas⁵⁴, a relação com o teatro musical, a história. Salvaguarda-se as diferenças, em especial os contextos e fatores sociais que marcaram evoluções muito diversas no fado e no tango. É muito interessante a circulação (de sentidos múltiplos e diversos) de tangos e fados entre a Península Ibérica e a América do Sul: a circulação de modinhas e lundus (luso-brasileiros) que deram origem ao fado; a circulação de ritmos americanos de habanera – semelhantes ao *lundun* – que estão na origem do tango em Espanha. Que o fado tem origem peninsular, apesar da circulação luso-brasileira das modinhas, não parece haver dúvidas. Mas no que respeita ao tango deve colocar-se bem mais ênfase nesse aspeto: o *tango criollo*, que alguns estudiosos mais antigos argentinos dizem ser uma das origens próximas do atual tango argentino, parece que foi criado na Europa indo depois para a América do Sul. Porque é em tudo semelhante aos diversos *tango habanera* e *tango americano* compostos e tocados em Espanha e, eventualmente, em Portugal⁵⁵. As características africanas estão bem patentes nos títulos de algumas peças, caracteristicamente peças itinerantes entre a Espanha peninsular e as suas colónias, em especial Cuba⁵⁶; o *tango criollo* não é, pelo menos integralmente, de origem afro-americana mas afro-europeia; mesmo que tenha influência da cultura africana presente entre os escravos em Cuba e noutras colónias, esta influencia manifestou-se primeiramente

54. Tal significou, também, a escrita e edição em partitura.

55. Na eventualidade de se confirmar a origem portuguesa do tango para piano manuscrito, encontrado na Biblioteca Nacional. No final do séc. XIX vários tangos de origem portuguesa - até para banda filarmónica - são encontrados em diversas bibliotecas e catálogos.

56. Cuba só foi independente em 1898.

na metrópole peninsular dando origem ao tango dito andaluz. Como chegou ao *Rio de la Plata* e como se misturou com as múltiplas vivências locais (em especial com as práticas afro-americanas locais), é outra questão. Personalidades como *La Baronesa del tango* Eloísa d'Herbil devem ser muito mais estudadas: uma das hipóteses – deveras longínqua – do aparecimento do tango na Argentina pode ser a influência desta pianista e compositora ao dar a conhecer essa fórmula do *tango habanera* (ou incrementando o seu desenvolvimento) em Buenos Aires; afinal, ela vinha da Andaluzia onde muito se compunha e fazia tangos, tinha estado anos em Cuba e, segundo as fontes possíveis, escreveu os primeiros tangos da Argentina. Se o tango argentino nasceu no prostíbulo, tocado nos *organitos* e nas guitarras, ou foi adotado pelo prostíbulo a partir de modelos escritos, não sabemos⁵⁷.

Estas circularidades geográficas e culturais no âmbito do tango foram já avançadas por Goldman⁵⁸. A circularidade da cultura nos 3 continentes (África, Europa e América do Sul/Caraíbas) tem esses efeitos: possivelmente o *tango habanera* europeu (também descrito como tango zarzuela), entendido como *tango criollo* na Argentina, encontrou os mais locais – mas em tudo semelhantes – ritmos de *lundun* (por ventura conhecidos como ritmos de *candombe* ou de *milonga*) usados pelos afrodescendentes de Cuba, Brasil e *Rio de la Plata*,⁵⁹ cultivados pelos afro-americanos com os tambores *tangó* ou *tambó* (corruptela de tambor?), que, por sua vez, já muito tinham influenciado as modinhas luso-brasileiras, o fado português e os *tangos habanera* e *americano* espanhóis. Parecem importantes nestes dois géneros musicais os tipos de carácter: extremamente sentimental (ou alegre), sensual, mesmo imoral, dos textos e das músicas. Em ambos os géneros, com o tempo, parece ter havido o desaparecimento das figuras

57. Afinal, esses *organitos* provinham de uma indústria onde se fabricavam (no sentido criativo, musical, mas também no sentido mecânico) as peças musicais que seriam depois difundidas à força da manivela.

58. Goldman, G. (2010). Prácticas musicales afro en el Río de la Plata: Continuidades y discontinuidades. In A. Albert Recasens Barberà (Ed.), *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Akal, pp.163-172.

59. As práticas religiosas dos afrodescendentes em Cuba e Brasil são muito semelhantes, usando tambores semelhantes.

afrodescendentes: em Portugal só marginalmente ligadas ao fado⁶⁰, embora presentes simbolicamente na música das modinhas e *lundus*, em Espanha presentes como personagens tipificadas dos tangos do teatro musical, e na Argentina protagonizando os tangos do Carnaval e dos *quecos*, desaparecendo com o desenrolar do séc. XX, remetidos para uma história de um tango primitivo, quase como personagens míticas.

Parecem ser importantes o carácter ora local (mesmo bairrista) ora nacional (genuíno e/ou deliberadamente construído) de ambos fado e tango: símbolos do povo e da cultura popular, símbolos de cidades (Lisboa e Buenos Aires) e de países, símbolos de expressividade exacerbada, pungentes na paixão dos seus praticantes e públicos (amadores e profissionais praticantes, dançarinos, meros amantes e aficionados), rodeados de auréolas míticas onde o bairro, o beco, os botecos e as salas semi-clandestinas, onde pela noite se cantam fados e se dançam (e cantam) tangos entre amadores ou com profissionais. E, no séc. XXI, ambos foram declarados Património Imaterial da Humanidade.

O tango foi e é um género musical e de dança global, composto e praticado na Europa, nas Américas, no Próximo e no Extremo Oriente; tem uma vertente de alta cultura importante, tornando-se e influenciando a música erudita não só argentina como internacional, mesmo a contemporânea⁶¹. O fado, sem dúvida mais confinado ao espaço português, cultivado por alguns compositores eruditos ainda no séc. XIX, parece ainda não ter firmado a sua influência na atual música portuguesa, erudita e não só.

60. Houve fadistas de origem africana na Lisboa do séc. XIX, como afirma Carvalho (1903), p.219.

61. Veja-se exemplos de várias obras do argentino Osvaldo Golijov e, mesmo, do russo Alfred Schnittke (*Seid nuchtern und wachet* – Cantata *Faust*).

O Ser (tão) Musical Nordestino: Experiências Armoriais

*Alessandro Dozena*¹

O sertão nordestino brasileiro entre a realidade e a invenção

O caso específico aqui analisado se refere ao sertão nordestino brasileiro, demarcado pelo quadro natural semiárido em sua maior porção territorial, e submetido às secas periódicas. A problemática da seca tem feito com que, historicamente, a região Nordeste seja considerada a “região problema” do país. As secas no sertão do Nordeste representam um tema recorrente em textos literários, políticos, académicos e midiáticos, e o argumento sobre essa problemática consolidou um imaginário regional associado a perspectiva de uma sociedade vítima do seu ambiente.²

1. Agradeço a Agustín Arosteguy e a Danilo Guanais pela leitura da primeira versão do texto, e pelas considerações realizadas.

2. Castro, I. E. (2001). Natureza, imaginário e a reinvenção do Nordeste. In Z. Rosendahl & R. L. Corrêa, R. L. (Orgs.) *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ.

Índice

Apresentação

I

- 13 **Chegar a um Sítio**
Luísa Costa Gomes
- 21 **De Jardins em Música: para uma hermenêutica das relações**
Carlos Alberto Assis
- 41 **Portugalma, do compositor Carlos Alberto Assis:
do devaneio ao eterno feminino**
Beatriz Helena Furlanetto

II

- 67 **Da aldeia para o mundo:
as evocações das raízes minhotas de Luiz Costa
em “Murmúrios das Fontes” e “Campanários”
do ciclo *Poemas do Monte* para piano**
Luís Pipa
- 87 **A transcrição musical de El poncho:
O nativismo uruguaio de Fabini e Silva Valdés
na Guitarra de Rapat e Carlevaro**
Ricardo Iván Barceló Abeijón
- 109 **Fados, tangos e outros encantos:
identidades e desenvolvimentos musicais no património
dos séculos XIX e XX português e sul-americano**
Francisco Monteiro
- 131 **O Ser (tão) Musical Nordeste: Experiências Armoriais**
Alessandro Dozena

Notas biográficas

III

- 161 **A Composição de Paisagens Sonoras: delimitações teóricas e abordagens composicionais**

João Castro Pinto

- 187 **O Som na Era dos Media Computacionais: Experiências e Percepções**

*Nils Meisel, Mariana Seiça,
F. Amílcar Cardoso, Pedro Martins*

IV

- 205 **Hinos Nacionais: cartografias da mente**

Carlos Alberto Augusto

- 229 **Narrativas nômadas da paisagem rádio-mapa: Os encontros modulando a paisagem sonora na captura nômada de ondas de rádio**

Rodrigo Paglieri

- 253 **O som e o silêncio de um povo em revolução: o caso da revolução do sorriso na Argélia**

Mohammed Boubezari

V

- 275 **A obra de Constança Capdeville: itinerários artísticos, sociais e afetivos**

Filipa Magalhães

- 301 **O gesto musical: corpo e espaço em sensorialidades múltiplas**

Margareth Milani

- 317 **A geografia como evento sonoro**

Ana Francisca de Azevedo

Alessandro Dozena

Tornou-se geógrafo pela Universidade Estadual Paulista (UNESP-Rio Claro) e músico pela Universidade Livre de Música (ULM-São Paulo). É Professor Associado do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGE-UFRN) e professor do Mestrado Profissional em Geografia (GEOPROF-UFRN). Realizou mestrado e doutorado em Geografia Humana na Universidade de São Paulo (USP-São Paulo), com doutorado-sanduiche na Universidad de Barcelona (UB). Realizou estágio pós-doutoral na Université Paul-Valéry Montpellier (UPV) como bolsista da CAPES, tendo sido convidado para atuar como professor na mesma universidade em 2020. Organizou e publicou os livros: Geografia e Música: Diálogos (2016), Espaço-Tempo: Enredos entre Geografia e História (2015), A Geografia do Samba na Cidade de São Paulo (2012) e São Carlos e seu Desenvolvimento: Contradições Urbanas de um Polo Tecnológico (2008). É Tutor do Programa de Educação Tutorial - PET Geografia (UFRN), Editor da Revista Geograficidade, integrante do Grupo Vocal Octo Voci da Escola de Música da UFRN (EMUFRN) e membro do

Comitê Géographies Culturelles vinculado ao Comitê Nacional Francês de Geografia (CNFG).

Ana Francisca de Azevedo

Ana Francisca de Azevedo é doutorada em Geografia pela Universidade do Minho, Prof.^a Auxiliar no Departamento de Geografia da Universidade do Minho, Investigadora Integrada no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) e Investigadora Convidada no Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2.PT). Desenvolveu investigação de carácter prolongado na Danish Research Academy, no âmbito da Competência para a Acção Ambiental e Geografias da Infância, assim como na University College London, no âmbito da Geografia e Estudos Culturais da Paisagem. Colabora também com várias universidades na América-latina, entre elas a UFRJ, a UFRG e a UAB. Consultora da National Geographic Society e revisora de publicações científicas nacionais e estrangeiras. Raramente publica em língua estrangeira e conta com diversas publicações em língua portuguesa, entre elas, os livros *A ideia de Paisagem* (2008) e *A Experiência de Paisagem* (2012), bem como capítulos e edição de livros tais como; *Ensaio de Geografia Cultural* (2006), *Geografias Pós-coloniais* (2007), *Geografias do Corpo* (2009), *Intervalo: Entre Geografia e Cinema Vol.I/II* (2015), *Geografias Culturais da Música* (2018), *Narrativas, Geografias & Cartografias* (2020). Foi agraciada com a Menção Honrosa da Associação Portuguesa de Geografia. Colabora com várias universidades e redes de pesquisa em Portugal e no estrangeiro como geógrafa e activista. Fundadora e membro do colectivo itinerante de pesquisa Paisagem.húmus.

Beatriz Helena Furlanetto

Pianista, Pesquisadora e Professora de Música de Câmara da Universidade Estadual do Paraná, Campus I – Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Bacharel em Instrumento/Piano (1991) e Especialista em Piano (1993) pela EMBAP. Mestre em Educação (2006) pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Doutora em Geografia (2014) pela Universidade Federal do Paraná, com estágio doutoral na Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, Itália, e estágio pós-doutoral (2019) na Universidade

do Minho, Portugal. Atualmente realiza concertos musicais, desenvolve e publica livros e artigos relacionados à Geografia Cultural da Música que versam sobre paisagem sonora, festas populares, geografias emocionais e música brasileira.

Carlos Alberto Assis

Pianista, compositor, arranjador, regente, formou-se em piano pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Campus I da Universidade do Estado do Paraná, onde atua como Coordenador do Curso Superior de Composição e Regência, e leciona as disciplinas de Análise Musical, Instrumentação e Orquestração e Fundamentos da Performance Musical. Mestre em Música – Execução Musical/Piano pela Universidade Federal da Bahia (2007). Doutor em Música – Práticas Interpretativas/Piano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2016). É também médico formado pela Faculdade Evangélica de Medicina do Paraná (1988), com especialização em Homeopatia, Acupuntura e Ginástica Terapêutica Chinesa.

Carlos Alberto Augusto

Compositor, designer de som e especialista em comunicação acústica. Foi responsável pela área de Controlo de Ruído do Serviço de Estudos Ambientais da Secretaria de Estado do Ambiente e membro da Comissão de Normalização Portuguesa, Grupo de Acústica (CT-28). É membro fundador da Sociedade Portuguesa de Acústica. Trabalhou com os compositores R. Murray Schafer e Barry Truax. Foi igualmente assistente da compositora Constança Capdeville. Trabalhou na área de multimédia na Expo98. Curador do Programa de Música e Artes do Som de Coimbra, Capital Nacional da Cultura 2003. Autor de inúmeros escritos sobre música, artes sonoras e comunicação acústica, com destaque para o livro “Sons e Silêncios da Paisagem Sonora Portuguesa” (FFMS, 2014). Como compositor a sua obra inclui música instrumental, eletroacústica, ópera e teatro-música. Muito activo como compositor de música para teatro, vídeo, cinema e multimédia interativa. Membro e fundador de vários grupos na área do jazz, improvisado e música eletroacústica. Realizador de vídeo, sobretudo para educação e publicidade.

Conferencista e colaborador de diversos jornais e revistas portuguesas e internacionais.

F. Amílcar Cardoso

F. Amílcar Cardoso é Professor Catedrático da Universidade de Coimbra (FCTUC), onde leciona temas como inteligência artificial, criatividade computacional e design sonoro. Realiza investigação no Centro de Informática e Sistemas (CISUC), onde integra o grupo *Cognitive and Media Systems*. É vice-presidente da direção do Instituto Pedro Nunes, o interface tecnológico da UC com o tecido empresarial.

Foi *General Chair* de duas edições da *International Conference on Computational Creativity*, ICCCC'16, Paris, France, e ICCCC'20, Coimbra, Portugal. Foi membro do *Steering Committee* das conferências de criatividade computacional (2006-2020) e fundador e tesoureiro da *Association for Computational Creativity* (2015-2020). Foi co-editor do livro "Computational Creativity - The Philosophy and Engineering of Autonomously Creative Systems" (Springer, 2019).

O seu percurso de investigação em criatividade computacional abrangeu vários temas de inteligência artificial com ela relacionados, como a computação afetiva, a arte computacional e a música generativa, entre outros. Nos últimos anos, a sua investigação focou-se principalmente em modelos computacionais de criação de conceitos, mas os seus interesses estendem-se também às abordagens bio-inspiradas de expressão visual e auditiva, sonificação de dados e ambientes interativos para som e imagem.

Filipa Magalhães

Filipa Magalhães estudou Canto no Conservatório Nacional de Lisboa, na classe da Professora Filomena Amaro. Em 2006, licenciou-se em Musicologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. Em 2013 concluiu o mestrado em Artes Musicais: Estudos em Música e Tecnologias na mesma faculdade. E em 2020, conclui o doutoramento em Ciências Musicais também na Universidade NOVA de Lisboa. Ao longo da sua investigação doutoral trabalhou especificamente sobre um conjunto de obras de teatro-música da compositora Constança

Capdeville, tendo em vista a recuperação das mesmas por meio da sua documentação. É investigadora do CESEM e membro integrado do Grupo de Investigação em Música Contemporânea (GIMC), dedicando-se à linha de investigação "Preservação e Documentação da Herança Musical" do período Avant-Garde português.

Francisco Monteiro

Diplomado em piano pelo Conservatório de Música do Porto. Licenciado em piano pela Universidade de Música e Artes Performativas de Viena (Áustria). Mestre em Ciências Musicais pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Doutorado em Música Contemporânea pela Universidade de Sheffield (Reino Unido).

Foi professor de piano nos Conservatórios de Braga e Porto. Foi docente convidado na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e no Instituto Piaget – polos de Viseu e Almada. É Professor Coordenador da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto.

Pianista dedicado à música contemporânea, tocou com diferentes grupos nacionais e gravou múltiplos CDs com obras de compositores portugueses do séc. XX. Investigador nas áreas da Música Portuguesa e da criação musical, tem textos publicados em diferentes livros e revistas da especialidade. É compositor com obras para diferentes grupos instrumentais e vocais; lançou em 2019 o CD *Histórias* com um ciclo de obras suas.

João Castro Pinto

João Castro Pinto iniciou a sua actividade, como compositor e performer de música experimental, na segunda metade da década de 90. A sua produção situase entre os domínios da *soundscape composition*, *live electronics improvisation*, música electroacústica e arte radiofónica. É licenciado em Filosofia (Universidade Nova de Lisboa), estando a concluir um doutoramento na Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes – C.I.T.A.R., sobre a composição de paisagens sonoras. Tem apresentado o seu trabalho pela Europa, América e Ásia, em festivais e eventos como: INAGRM Banc d'Essai - Multiphonies 1617 (França), ICMC – International Computer Music Conference (EUA), Experimental Intermedia Foundation

(EUA), Festival Poetronica (Rússia), ISCM – World Music Days Festival (Estónia), Visiones Sonoras (México), Espacios Sonoros (Argentina), Audio Art Festival (Polónia), Wien Modern (Áustria), SICMF – Seoul International Computer Music Festival (Coreia do Sul), Música Viva (Portugal), etc.. A sua música encontra-se publicada em editoras como: Miso Records (Portugal), Unfathomless (Bélgica), Hemisphäre (Austrália), Grimaces Éditions (Suíça), OtO (Japão), Triple Bath (Grécia), etc.

Luís Pipa

Luís Pipa, Pianista, professor de Piano e Música de Câmara e membro do grupo de investigação em artes do CEHUM na Universidade do Minho, nasceu na Figueira da Foz, Portugal. É Doutorado em *Performance* pela Universidade de Leeds, *Master of Music in Performance Studies* pela Universidade de Reading, e diplomado em piano com distinção pelo Conservatório de Música do Porto; estudou ainda na Academia Superior de Música e Artes Dramáticas de Viena (Áustria). Publica regularmente artigos sobre técnica, interpretação e pedagogia pianística em revistas nacionais e internacionais. Como pianista tem uma extensa carreira a solo, tendo ainda colaborado com grandes solistas, maestros e orquestras de renome. Orientou master classes de piano em numerosos países europeus e integra regularmente júris internacionais de concursos pianísticos. As suas várias gravações em CD abarcam um vasto repertório, incluindo algumas das suas próprias composições. Uma crítica do Piano Journal (2014) ao seu CD Portugal (DN, 2009) aponta Luís Pipa como um pianista de grande “profundidade, poder e nobreza” e a sua interpretação de obras de Vianna da Motta (CD, Toccata Classics, 2018) é descrita, na mesma publicação, com palavras como “sedutora”, “profunda e comovente”, possuindo “magnitude e delicadeza de expressão”. As suas últimas gravações em CD incluem ainda obras para piano de W.A Mozart (Tradisom, 2018), Clementi, Beethoven, Dussek e Reinecke (Tradisom, 2019), Phillip Scharwenka (Toccata Classics, 2020) e Óscar da Silva (Toccata Classics, 2020). É o atual presidente da delegação portuguesa da European Piano Teachers Association (EPTA-Portugal) e membro do Board of Trustees da EPTA internacional.

Luísa Costa Gomes

Luísa Costa Gomes (1954-) Nasceu em Lisboa. Licenciada em Filosofia. Começou a publicar nos anos oitenta do século passado e tem escrito romances, contos, peças de teatro, dramaturgias, libretos, crónicas e guiões. Traduziu Duras, Stein, Jarry, Kleist. Fundou recentemente a sua própria editora, *O Único e a sua Propriedade*, onde publica edições diminutas das suas obras. Escreveu um livro de contos, *Afastar-se*, que espera edição na Dom Quixote em 2021 e traduziu outra obra-prima de Kleist, *Pentesileia*, que espera encenação no Teatro do Bairro neste mesmo ano. Ultimamente dedica-se à ilustração e à pintura.

Margareth Milani

Margareth Milani, Professora Adjunta da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR - Campus de Curitiba I - Escola de Música e Belas Artes do Paraná - EMBAP, desde 1994. Professora credenciada como colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) Mestrado em Música da UNESPAR/EMBAP, desde 2019 e como professora permanente desde 2021. Coordenadora do Programa de Bolsas DIEUWERTJE MEIJER - EMBAP, desde 2011. Coordenadora do Curso de Especialização em Performance Musical 2020-2021 /UNESPAR EMBAP. Doutora em Práticas Interpretativas/Piano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS/2016 com a tese “Percepções e concepções sobre corpo, gesto, técnica pianística e suas relações nas vivências de alunos de piano de dois cursos de graduação em Música”. Mestre em Execução Musical/Piano pela Universidade Federal da Bahia, UFBA/2008 com a dissertação “Prelúdios Tropicais de Guerra-Peixe: uma análise estrutural e sua projeção na concepção interpretativa da obra”. Especialista em Educação Musical/Piano pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, EMBAP/1997 com a monografia “Algumas reflexões sobre o ensino do piano”. Bacharel em Instrumento/Piano pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, EMBAP/1989. Suas áreas de interesse são: Piano/Performance; Práticas interpretativas; Corpo e gesto musical na construção da técnica pianística; Processos de prática deliberada; Processos criativos no ensino do piano.

Mariana Seça

Mariana Seça é designer e doutoranda no Programa de Doutoramento em Ciências e Tecnologias da Informação na Universidade de Coimbra. A sua investigação foca-se no uso do som como ferramenta de comunicação e exploração estética, temas que também explora ao desenvolver aplicações artísticas fora do âmbito académico. Procura, assim, incorporar o seu entusiasmo por formas musicais, viajando entre áreas como a Sonificação, Interação Humano-Computador, Design de Som e Música Computacional.

Miguel Bandeira Duarte

É docente Professor Auxiliar na Escola de Arquitetura, Arte e Design da Universidade do Minho (EAADUM) e Diretor do Museu Nogueira da Silva – unidade cultural da Universidade do Minho desde 2015. É Membro investigador do Lab2PT – Laboratório de Paisagens, Património e Território. Licenciado em Design de Comunicação (FBAUP/1994) é doutorado em Belas Artes: Desenho (FBAUL/2016) com a tese O Lugar e o Objeto como circunstância do Esquisto, financiada pela FCT. Foi editor da revista PSIX e coordena o Estúdio UM desde 2008.

Mohammed Boubezari

Mohammed Boubezari é investigador da Universidade Lusófona de Lisboa. Doutorado em arquitetura pela Universidade de Nantes, opção em ambiências arquitetónicas e urbanas. Coordenador na Parque EXPO do estudo do PDAU de Argel de 2013 a 2017, com uma visão para 2015-2035. Chefe de projetos para a preparação de operações de reabilitação da medina de Meknes, em Marrocos, para o Banco Europeu de Investimento. Ele tem colaborado em várias investigações, em particular sobre a sociabilidade mediada no início das práticas da Internet. Trabalhou sobre o conforto sonoro em ambiente habitado, cuja tese de doutoramento foi publicada. Depositou uma patente para a qual desenvolveu um método preditivo de representar a paisagem sonora durante vários anos, no laboratório CAPS-IST, como investigador responsável, financiado pela FCT. É consultor internacional de paisagem sonora, foi consultor até fevereiro de 2019 da

Wilaya de Argel (Governo civil) e do CNERU na questão do plano de Argel e da frente marítima da capital argelina.

Nils Meisel

Nils Meisel (Münster, Alemanha, 1981). É artista de som e sound designer residente no Porto.

Doutorando em Arte Contemporânea no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Mestre em Sound Design pela College of Arts, University of Edinburgh, Licenciado em Som e Imagem, com especialização em som, pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

É co-fundador das oficinas *Collected Sound Fragments* — oficinas de som dedicada à gravação e criação de paisagens sonoras, destacando-se as oficinas no museu MAAT (Lisboa), Faculdade de Ciências e Tecnologias da U. Nova (Costa da Caparica) e Oficinas do Convento (Montemor-o-Novo). Trabalha frequentemente como compositor musical e sound designer para projetos de teatro experimental e cinema, destacando-se *Verdade ou Consequência* Teatro Experimental do Porto (2018). *433- Space Opera* — O-Team (2017), *Os Desaparecidos* — O-Team (2015). *Columbus* (2017) — Curta metragem experimental.

Cofundador da editora portuense Amateur e do coletivo artístico Apocalypse Hotel. Está ativamente envolvido em vários projetos musicais com álbuns editados, entre os quais se destacam: Preto Marfim (electrónica experimental), Sereias (Punk Rock), Lonzdales's Fantasy (hip-hop experimental, banjo, beats) e 10.000 Russos (Rock psicadélico), contando ainda com um projeto a solo: Fusco.

Pedro Martins

Pedro Martins é doutorado em Engenharia Informática, Mestre em Informática e Sistemas e Licenciado em Matemática, com especialização em Computação, pela Universidade de Coimbra. Os seus principais interesses de investigação encontram-se nas áreas de Criatividade Computacional, Visão por Computador, Arte Computacional, Sonificação e Arte Sonora Digital.

Tem participado em diversos projetos de investigação (internacionais

e nacionais) e na organização de eventos científicos e artísticos nas suas diferentes áreas de interesse. Desempenha funções de *reviewer* em revistas internacionais das áreas de Processamento de Imagem, Visão por Computador e Multimédia, como *IEEE Transactions on Image Processing* ou *Journal of Visual Communication and Visual Representation*.

Atualmente, é Professor Auxiliar do Departamento de Engenharia Informática e no Colégio das Artes, ambos da Universidade de Coimbra. É também investigador do Centro de Informática e Sistemas da Universidade de Coimbra e o atual Coordenador da Licenciatura em Design e Multimédia.

Ricardo Iván Barceló Abeijón

Guitarrista, docente, compositor e investigador. É doutor em Música pela Universidade de Aveiro e mestre em performance pela Escola Superior de Música e Dança de Roterdão, tendo-se formado a nível de licenciatura no Real Conservatório Superior de Música de Madrid. É membro do Núcleo de Investigação Musical do Grupo GIARTES-CEHUM, da Universidade do Minho. Recebeu os prêmios de guitarra “Alirio Díaz” (Sevilha, 1987) e o da Sociedad Estatal del V Centenario (Madrid, 1990). Foi laureado no Concurso Hispano-Luso de Composição de Guitarra Clássica “Ciudad de Badajoz”, em 2006, pela sua obra a solo Máscaras. É autor dos livros *La Digitación Guitarrística*, *Adestramento Técnico para Guitarristas* (Real Musical) e *O Sistema Posicional na Guitarra* (NEA). As suas composições para guitarra e música de câmara foram publicadas por Real Musical, Carisch, Lemoine, Diputación de Badajoz e AvA. É coautor da primeira tradução para castelhano do Método para Guitarra, de Fernando Sor (Labirinto), e do livro *Canto para tocar. Toco para cantar* (Diego Marín). Tem publicado vários artigos em revistas especializadas, como *Sexto Orden*, *Il Fronimo*, *Roseta* e *Soundboard*, entre outras. Mantém atividade artística a nível internacional como solista de guitarra, e também integrando conjuntos musicais. Gravou os CDs *Por las calles de Maldonado*, *Aromas de Sefarad*, *Máscaras* e *Música Latino-americana del siglo XX para Guitarra*. Participa regularmente em conferências sobre pesquisas relacionadas com a história e técnica da guitarra, em júris de diversos concursos, e como docente em masterclasses. É diretor artístico do Festival Internacional de

Guitarra de Maldonado e da Orquestra da UMinho. Atualmente é Diretor do Departamento de Música do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, desempenhando também funções docentes no mesmo Departamento.

Rodrigo Paglieri

Rodrigo Paglieri nasceu no Chile, viveu no Brasil de 1988 a 2018, e atualmente reside em Portugal onde é Professor Auxiliar Convidado no curso de Artes Visuais da Escola de Arquitetura da Universidade do Minho. Desde 2019 Paglieri é Doutor em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro - PPGAV/EBA/UFRJ. Em 2018 Paglieri residiu em Barcelona onde desenvolveu sua pesquisa na Universitat de Barcelona como bolsista da Capes. O artista/pesquisador é Mestre em Poéticas Contemporâneas pela Universidade de Brasília - UnB desde 2006 e graduou-se como Bacharel em Artes Visuais também na UnB em 1998. Paglieri tem desenvolvido seu trabalho em duas direções; uma para fruição em galeria com produção de objetos acionados por mecanismos e video-instalações, e outra de intervenção urbana, voltada para espaços públicos. Em 2014 abre sua pesquisa artística/teórica na direção da caminhada como uma prática artística a partir dos processos sócio-políticos que se dão na paisagem e do mapa, isto aliado a sua permanente investigação sobre o uso da tecnologia no fazer artístico. A caminhada além de ser o foco da investigação poética na realização dos últimos trabalhos, foi, também, o objeto central da sua pesquisa de doutorado. Desde 1998, tem realizado exposições individuais; concebido, participado e organizado, inúmeros eventos, tais como: Exposições Coletivas, Workshops, Cursos, Aulas Públicas e Conferências. Recebeu prêmios e distinções estando representado em instituições e coleções privadas. Como professor do ensino superior, atua desde sua formação, como Professor Convidado em importantes Universidades Federais, nomeadamente Universidade de Brasília e Universidade Federal do Rio de Janeiro e em respeitadas universidades particulares.

Editores

Ana Francisca Azevedo
Beatriz Helena Furlanetto
Carlos Alberto Augusto
Miguel Bandeira Duarte

Autores

Alessandro Dozena
Ana Francisca Azevedo
Beatriz Helena Furlanetto
Carlos Alberto Assis
Carlos Alberto Augusto
F. Amílcar Cardoso
Filipa Magalhães
Francisco Monteiro
João Castro Pinto
Luís Pipa
Luísa Costa Gomes
Margareth Milani
Mariana Seíça
Mohammed Boubezari
Nils Meisel
Pedro Martins
Ricardo Barceló
Rodrigo Paglieri

Conceção gráfica

Miguel Bandeira Duarte

Capa a partir de Cassone,
arca com pintura do séc. XV, Florença,
MNS (Inv. n.º. MB-79)

Desenhos no separador de capítulos
Alvão, 2004

Ano

2021

Impressão

Diário do Minho

ISBN electrónico

978-989-8963-44-4

© Lab2PT e autores



Universidade do Minho
Departamento de Geografia



UNESPAR
Universidade Estadual do Paraná



Universidade do Minho
Escola de Arquitectura



Laboratório de Paisagens,
Património e Território

www.lab2pt.net

Agradecimentos

Esta iniciativa foi financiada pelo Lab2PT – Laboratório de Paisagens, Património e Paisagens, referência UID/04509/2020, através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Geografias Culturais da Música do Som e do Silêncio reúne um conjunto de artistas e cientistas cuja fundamental motivação é a paixão pelo fenómeno musical na sua relação com a experiência de paisagem. Uma proposta de trabalho que contém vários desafios, entre eles, o questionamento de uma origem ou essência locativa para cada cultura musical, a exploração das veredas emocionais que se organizam em cada imaginação geográfica, ou, talvez o maior desafio, a tentativa de superação de uma tradição de aprisionamento da ideia de paisagem à dimensão puramente visual: da paisagem como experiência óptica à paisagem como experiência háptica. E se a música faz espaço, produz viagens no tempo e no sentido, pois também ela resulta de uma profunda relação com os lugares tornados expressão.



Laboratório de Paisagens,
Património e Território

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia