

## GEOGRAFIAS CULTURAIS DA MÚSICA

Geografias Culturais da Música 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.

# GEOGRAFIAS CULTURAIS DA MÚSICA

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

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



**FCT** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

**COMPETE**  
2020

**PORTUGAL**  
2020



**GEOGRAFIAS  
CULTURAIS  
DA MÚSICA**

## A Experiência do Extemporâneo na Representação da Paisagem

*Miguel Bandeira Duarte*

A experiência do extemporâneo é um tema que suscita a curiosidade do criativo e a desconfiança do crítico. A sua transversalidade, no momento expressivo, pelas diversas modalidades da expressão artística é reconhecida e estudada. O que se apresenta com um carácter extemporâneo na música será muito idêntico ao similar nas artes visuais. Nesse sentido, olhando a representação da paisagem, estabelecem-se pontos de contato entre a notação musical e as artes visuais, procurando que as marcas resultantes do movimento forneçam indícios para a compreensão de uma certa paisagem interior.

Desde o período designado por Romantismo que paisagem interior e exterior se misturam numa correspondência entre a dinâmica psico-física causada pela sensação, resultante de uma experiência direta ou de um conjunto de circunstâncias que despertam no indivíduo um estado de potência expressiva. Se a origem do improviso não se situa no Romantismo, mas anteriormente com a ornamentação do período Barroco, parece unânime que seria nessa altura que a produção criativa e a sua notação estariam em processo de estreita sujeição ao extemporâneo do sentimento. Com efeito o sentimento é extemporâneo porque expressa uma sensação

sendo indicador que a mediação está pouco presente e que os meios de uso da razão para reflexão sobre o conteúdo expresso estão praticamente ausentes no momento.

Willi Apel (1950, p. 351) refere na entrada para “*Improvisation, extemporization*: The art of performing music as an immediate reproduction of simultaneous mental process, that is, without the aid of manuscript, sketches, or memory”. Num sentido mais geral, a liberdade de improvisação do músico ganha espaço quando algumas notas transbordam as margens da sua composição num frêmito inventivo. Esse momento radical, roubado à composição, apresenta-se extemporâneo e desafiador. O seu carácter propõe uma fuga a uma norma e a abertura ao desvio. É, todavia, nesse sentido que o extemporâneo ganha conotação pejorativa, porque causa ansiedade e obriga a uma adaptação.

No entanto, a definição clara sobre de que se trata em concreto o extemporâneo ou quais as modalidades em que decorre é um assunto ainda não sistematizado. O extemporâneo como movimento interno pode ocorrer sobre uma composição prévia, sendo esta já grafada ou como uma estrutura de pensamento/ação que rege os processos expressivos do criativo. É neste sentido que nos permitimos a estabelecer um conjunto de comparações, não só entre práticas artísticas, mas como se relacionam com uma certa geografia presente na relação primordial do indivíduo com o ambiente.

Na sua *Lettre sur les sourds et les muets*, Denis Diderot (1751, p.211) referindo que “je vais m’amuser sur un seul exemple de l’imitation de la nature dans un même objet, d’après la Poesie, la Peiture & la Musique”, escolhe o desfalecimento de Lucrecia como tema. A partir dos exemplos imagéticos (Fig. 1) descreve para a partitura os intervalos de semitom descende, um intervalo de falso quinto, depois uma pausa preparando um intervalo ainda mais doloroso. A música enfatiza o “derradeiro esforço da moribunda”, “modelando o movimento vacilante de uma luz que se apaga”. Entra logo após a imagem do pintor, um esquisso, da libertação (*exsolvatur*) de Dido. Diderot orienta o olhar do observador para a posição das pernas, da mão esquerda, do braço direito. Não parece haver um só momento na pintura que não aluda aos sintomas da morte. Não só uma certa visualidade

da notação musical estabelece relações com a imagem, num plano mental fora do suporte, como também uma aproximação sinestésica entre o som e a imagem, numa expressiva interação entre a audição e a visão.

Exemple .



The image shows a musical score for a piece titled "Exemple .". The score is written on three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a basso continuo line at the bottom. The lyrics are "Je me meurs, à mes yeux le jour cesse de lui-re." The music is in a minor key and features a somber, expressive melody. Below the basso continuo line, there are several notes labeled with the letter 'k'. To the right of the musical score is a rectangular frame containing a drawing of a woman lying on her side, appearing to be in a state of death or deep unconsciousness. She is wearing a long, flowing dress and has her head resting on her hand. The drawing is a simple line drawing, characteristic of an engraving.

Fig. 1. Ilustração para *Lettre sur les sourds et les muets* (Diderot, 1751, pp. 212, 214): fragmento musical anônimo. Desenho sobre uma gravura de Frans van Mieris, *Les effets de la peste*, 1725.

Neste conjunto não se pode deixar despercebido, na relação entre imagem e texto, de ser apresentado o que à época se designaria por esquisso. Toda a imagem se configura com traços muito sintéticos, caracterizando a pose de forma elementar, mas com a intensidade e o sentimento já referidos. O esquisso, a ideia de *alla prima* (à primeira tentativa), é o que nas artes visuais se aproxima mais do improvisado e de extemporâneo. Neste sentido, procuram-se relações, nomeadamente como a partitura pode graficamente expressar o gesticulado do extemporâneo familiar ao esquisso.

Diderot estabelecia relações entre ambos:

La pensée rapide caractérise d'un trait; or, plus l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise.

Il faut entendre dans la musique vocale ce qu'elle exprime. Je fais dire à une symphonie bien faite presque ce qu'il me plaît; et comme je sais mieux que personne la manière de m'affecter, par l'expérience que j'ai de mon propre cœur, il est rare que l'expression que je donne aux sons, analogue à ma situation actuelle, sérieuse, tendre ou gaie, ne me touche plus qu'une autre qui serait moins à mon choix. Il en est à peu près de même de l'esquisse et du tableau. Je vois dans le tableau une chose prononcée: combien dans l'esquisse y supposé-je de choses qui y sont à peine annoncées! (1966, p. 123)

No entanto, a atenção do texto dirige-se não tanto para este tipo de relações, entre imagem e música, de certo modo fechadas, mas para os exemplos seguintes (Fig. 2 - 3). Neles, os autores Ludwig van Beethoven e Karl Friedrich Schinkel inscrevem no suporte gestos de notação na sequência de um movimento ideomotor, numa articulação entre o movimento mental e a ação muscular. Por um lado, entendemos os primeiros traços de uma composição musical, por outro umas primeiras notas sobre a experiência da paisagem. Este tipo de movimento reflexo atua muitas vezes sem a consciência da ação por quem a desempenha. Coaduna-se com tipologias de registo no processo criativo onde a mente viaja além do que é o seu registo físico. Como fenómeno autoral, todo o domínio sensorial é afetado por este estado, havendo transformações físicas do estado do corpo por sugestão da ideia.

Neste contexto, observam-se as relações de proximidade entre a prática quirográfica específica de um esquisso desenhado, eventualmente um croquis pelo seu carácter ainda mais imediato, e a notação musical quando esta se realiza em condições similares de estado de espírito ou disposição emocional. Comparando a partitura de L. van Beethoven com um conjunto de desenhos de Karl Friedrich Schinkel, observa-se uma grafia com pontos de contacto. À parte do contexto biográfico, ambos germânicos, viveriam o final do século XVIII e início de XIX, o uso do aparo e as qualidades da tinta parecem comuns. O traçado das notas musicais é registado com um

impulso irrepitível da mesma forma como a paisagem se anuncia: estrutura num só toque sobre a folha de papel, registrando a síntese da ideia sobre partes de um conjunto mais amplo.



Fig. 2. Ludwig van Beethoven,  
*The Pastoral Symphony Sketchbook (fragmento)*, 1808.  
British Library MS 31766



Fig. 3. Karl Friedrich Schinkel, *Landscape sketch & drawing a landscape with a temple portico & sketch to the Duomo in the painting "Medieval town on a river"*, 1815.  
Staatliche Museen zu Berlin, Inv. n.º SM 15b.32.

A capacidade de observar elementos de uma paisagem em ambos os registos remete para uma imaginação estimulada. Para a unificação de alguns traçados cuja peculiaridade é encontrarem-se relativamente próximos, serem produzidos com tensões variáveis e orientarem para uma direção, como um vetor. Trata-se de uma interferência da imaginação no processo de percepção conhecido como reificação. Os dois registos apresentam uma clareza da marca que cria um campo próprio, um valor cujo sentido é remetido para a apreciação do conjunto. O traço tem aqui um valor objetual. É evidente tratarem-se de “paisagens” distintas, no entanto a distribuição das marcas pelo campo gráfico estabelece uma relação de cima/baixo, esquerda/direita, cheio/vazio à qual o observador se liga através de um conjunto primário de orientação e de indícios de profundidade. Num todo, incluindo a direção do olhar, constrói-se uma narrativa de experiência no desenho e, fora dele, num lugar.

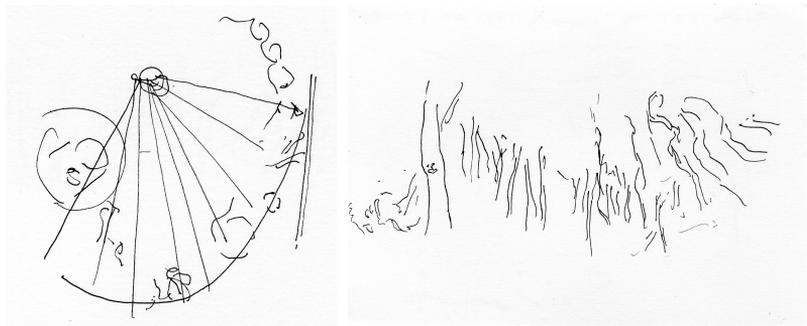


Fig. 4. Miguel B. Duarte, 08 - 10, *caderno 1*, 2005, 10 x 15 cm  
O desenho da esquerda esquematiza e pensa, o da direita vê e sente (Duarte, 2017, p. 47).

Quando em 2005 organizei no papel uma sequência de traços (Fig. 4) relativos a uma visão de aproximadamente 180 graus sobre um pequeno conjunto de árvores, enunciei mais do que uma representação simplificada. A articulação entre as marcas proporia uma deslocação do olhar e da cabeça do observador sobre o desenho e o espaço. Neste movimento, o desenho torna-se um programa que espera uma resposta performativa, uma interpretação

que se espera multidimensional, a começar pelo carácter invulgar do movimento e a revelação progressiva de novos contextos. De facto, o trabalho performativo ultrapassa a interpretação sensorial e propõe uma construção / estrutura paisagística sobre uma expressão relativamente abstrata.



Fig. 5. Anne Douglas, Drawing Sound 1, 2012.

Sounding by Sara Ocklind, Stephanie Ghetta, Salvador Mattos, Lápis sobre papel, 42 cm x 59,4 cm  
(Cortesia do artista).

A realização de um traçado extemporâneo cria uma textura visual que se torna fundamental tanto para o registo imediato como para o processo heurístico de imaginação sobre as marcas detetadas. São, todas elas, índices de uma ação já desempenhada, que em certo momento possuiu uma quase realidade na imaginação de quem as traça. Nas imagens apresentadas revê-se uma composição que determina uma essência irreduzível para uma possível paisagem, porém a essa estrutura, a coordenação das nebulosas gráficas (Fig. 5) aponta sentidos de leitura que se prendem num segundo plano de conceitos topológicos, aproximação, afastamento, concentração, dispersão. São precisamente as nublosas compostas pelas marcas presentes, responsáveis pelo esforço de recuperação indícios e da procura de correspondências para a obtenção das configurações formais. No seu grau de ordem possibilitam

a ligação mais ou menos imediata. Trata-se de um conjunto de avaliações espaciais que apenas vagamente se encontram referenciadas, onde as relações espaciais ocupam posições relativas e não absolutas.

Quando o observador se propõe a ver espaço em qualquer uma destas representações, a identificar a imagem como uma paisagem, fá-lo a partir de um conjunto de informações que permitem muito rapidamente detetar a sua tipologia, urbana, campestre, etc., nomeadamente através da abertura ou fecho da configuração espacial. Em geral este reconhecimento rápido designado por *scene gist* acaba por ser determinante em processos importantes como a dedicação da atenção<sup>1</sup>. Numa representação esquemática como a que se propõe generalizadamente nas imagens de suporte do texto o grau da abertura, não propondo a determinação da profundidade através de uma perspetiva, implica uma dependência mais da textura e dos efeitos atmosféricos (refletindo-se, estes últimos, na qualidade sólida ou fragmentar da linha). É neste contexto que se desenvolve uma apetência para a dimensão pictórica da imagem, à vez algo que tanto facilita a expressão como permite uma interpretação com um carácter mais livre. Este estímulo, possivelmente menos ordenado, apresenta-se como uma possibilidade de leitura contínua evitando paragens relativas a lacunas de informação. É neste sentido de uma certa velocidade de leitura ou interpretação que L. W. Renninger e J. Malik (2004, pp. 2301-2311) defendem um modelo de reconhecimento baseado em texturas, formando pistas holísticas por todo o campo visual, em lugar de se deter em características particulares de cada objeto.

O reconhecimento da paisagem a partir de uma matriz textural permitirá um enfoque maior no ambiente do que nos objetos que o definem. Enquanto metodologia para uma perceção estruturada, a exploração da textura estabelece uma ordem que não obedece necessariamente à tridimensionalidade, apenas à variação do comprimento, da espessura, da direção e da separação entre marcas. No entanto, em termos de representação, um desenho que assenta num gesto baseado numa determinação rítmica (Fig. 6) pode bem não fornecer uma informação correta, pela falta de ordem, correção no dimensionamento e direção no registo da textura, que deriva do encadeamento ou determinação.

1. Ver Biederman, Rabinowitz, Glass, & Stacy, (1974) ou Larson et al (2014).

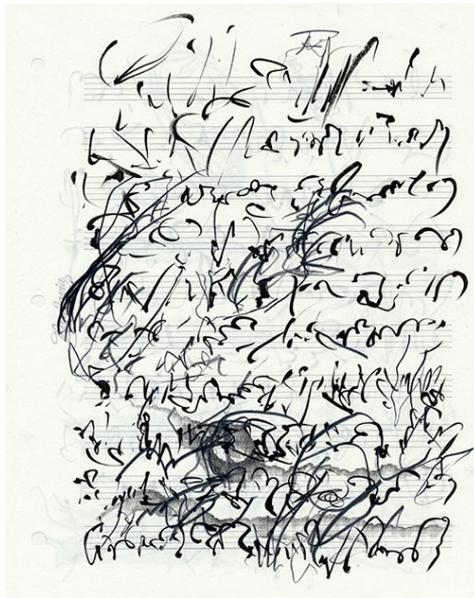


Fig. 6. Marcello Mercado, *Das Kapital - Capital Opera Oratorium*, *Graphic Notations*, *Graphic notations*, *Score*, *Experimental music* (1996 – 2009).

Lápis sobre papel, 21 cm x 29,7 cm. (Cortesia do artista).

Porém, configura um contexto que permite produzir imagens com um carácter aberto à heurística e ao sentido de descoberta do seu enunciado gráfico. Isto, tanto no plano mais racional de análise do conteúdo e a correspondência com algo claramente identificável, quer no plano da deteção de uma experiência mais subjetiva. Apesar do facto, é na realidade um tipo de grafismo que favorece a interligação entre a perceção sensorial e a ação motora sequente, privilegiando a extemporaneidade da comunicação.

A coerência entre todos os traços permite ligar expressivamente tudo o que podem ser consideradas frases ou sequências gráficas. Será numa coincidência entre gestos e consequentes marcas que se estabelece uma analogia que liga a partitura grafada à paisagem. No entanto alguns elementos estão além da coincidência. Refere-se, por exemplo, a

horizontalidade das linhas da pauta com a horizontalidade da paisagem ou a noção de carácter orgânico e menos regular dos elementos naturais que permite um inter-relacionamento com formas análogas. Quanto às linhas verticais, são fundamentais no reconhecimento retiniano<sup>2</sup>, a verticalidade é uma referencia ótica desenvolvida com a condição de bipede do ser humano. Marcam indiscutivelmente tudo o que atravessa o horizonte associando-se a tudo o que se ergue da terra. Depois, as subtis variações na espessura e tensão da linha criam uma ligação empática com o observador. Parte desta ligação atua também na pele, na sua potência sensorial. O desenho e a paisagem produzem uma diversidade estímulos, nomeadamente mecânicos, estáticos: pressão; dinâmicos: riscar, de vibração e de tracção/elasticidade. Capacitam uma energia cinética que traduz textura, pressão, temperatura e rigidez a partir da variação rítmica das sensações.

O gesto mimetiza tanto a natureza exterior ao indivíduo como a sua dinâmica emocional. O gesto caligráfico representa um impulso puro como ideia espontânea ou como reação instantânea. Nele a forma equivale ao seu sentido, expressando uma atitude física e mental em unísono. O carácter pessoal, intimista, da comunicação do extemporâneo atua como mnemónica para o reviver da experiência sensorial. Apesar de se tratar de uma síntese funciona como chave de ativação para uma experiência ou performance posterior. Como síntese, o traçado carrega uma carga emocional que será transformada em conteúdo semântico pelo intérprete da imagem, oferecendo-se ao fenómeno criativo da reconstrução da experiência. A exposição destas marcas, não se tratando do modo de comunicação mais eficiente, é aquele que mais revela sobre a intenção do seu emissor.

O carácter abstrato destes traçados permite também o seu uso como mediadores sensoriais. No caso de Raewyn Turner (Fig. 7), o desenho é descrito como sonoro, sendo utilizado em conjunto com outros relativos a diferentes peças de música como proposta para a temporada de concertos *Four Senses*, em parceria com o artista Tony Brooks. A particularidade deste evento reside no facto de os seus intérpretes serem surdos. Compreende propostas direcionadas para a visão, o olfato, a audição e o toque, a serem interpretados por um coletivo de dança com deficiência, um grupo coral de

2. Ver D. Purves et al. (2008, p. 288).

surdos e um cantor invisual, além de uma orquestra sinfônica. A descrição gráfica serve como estrutura a performances multi-sensoriais pelo facto de no registo, o traçado, se organizar espacialmente através do movimento do corpo e do seu gesticulado.



Fig. 7. Raewyn Turner, *Sound drawing: Brahms, Hungarian Dance n° 10*, 2002.  
(Cortesia da artista)

Se o trabalho de R. Turner estabelece uma ligação à visão de Diderot, cumpre-se fechar o ciclo retomando a possibilidade de uma fluência improvisatória na extemporaneidade do discurso, ligando a música, o desenho e a sua organização no espaço criando uma paisagem simultaneamente visual e sonora. Aaron Berkowitz (2010, p. xix) define o improvisado como “the spontaneous rule-based combination of elements to create novel sequences that are appropriate for a given moment in a given context”. A predisposição do autor deve afastar-se da dependência

de modelos no sentido de cumprir com a imagem mental ou a ideia que configurou a intenção. A emergência da espontaneidade coincide com um hiato temporal que permite uma resolução, normalmente numa rutura com o simbólico das convenções e pleno da contingencialidade do contexto criativo.

Quanto maior for a experiência melhor será, em potência, a capacidade de expressão da ideia. No caso particular do desenho, em concreto do esquisso, esse conhecimento será determinante na modelação da perceção como, também, na diversidade de escolhas a realizar e respetivas adaptações. Uma combinação entre vocabulário e gramática traduz-se no desenho para uma relação entre os elementos gráficos, a plasticidade dos materiais que os produzem e, como gramática, a modelação expressiva apropriada à disposição do temperamento. A prática confere uma fluência explícita, a qual pode atuar de forma mecânica ou, quando mediada pela sensação, modular-se de maneira poética. (Duarte, 2016, p. 211

#### Referências bibliográficas

- Apel, W. (1950). *Harvard Dictionary Of Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Berkowitz, A. L. (2010). *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment*. New York: Oxford University Press.
- Biederman, I., Rabinowitz, J., Glass, A., & Stacy, E. (1974). On the information extracted from a glance at a scene. *Journal of Experimental Psychology*, 103, 597 - 600.
- Diderot, D. (1751). *Lettre sur les sourds et les muets*. [s.l.; s.n.]
- Diderot, D. (1966). *Oeuvres Complètes de Diderot*. Liechtenstein: Kraus Reprint LTD..
- Duarte, M. B. (2015). Do Movimento na Paisagem (2004-2007). *Encontros Estúdio UM*, 12, 43 - 57
- \_\_\_\_\_. (2016). *O Lugar e o Objecto como Circunstância do Esquisso* (Tese de doutoramento). Lisboa: FBAUL.
- Larson et al. (2014). The Spatiotemporal Dynamics of Scene Gist Recognition. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*. American Psychological Association, 40 (2), 471 - 487.
- Purves, D. et al. (eds.) (2008). *Neuroscience* (4. ed.). Sunderland: Sinauer Associates, Inc..
- Renninger, L. & Malik, J. (2004). When is scene identification just texture recognition? *Vision Research*, 44, 2301-2311

## Índice

- 3    **Apresentação**
- 13    **Geografia e Música.  
A Tocadora da Roda de Giacometti**  
*Ana Francisca de Azevedo*
- 49    ***Viagens na Minha Terra* de Fernando Lopes-Graça:  
um Passeio pela Dimensão Sonora  
da Paisagem Portuguesa**  
*Joana Gama*
- 93    **Mozart e La Confidence:  
a História por detrás das *Variações* mais Célebres  
de todos os Tempos**  
*Luís Pipa*
- 111    **Tango Argentino e Música de Câmara Erudita:  
Estilos, Contextos e Performance, em Deslocação**  
*Francisco Monteiro*
- 123    ***Prelúdios Tropicais:*  
Tons e Sons de Guerra-Peixe**  
*Margareth Milani*
- 143    **Ernesto Nazareth:  
uma Hermenêutica de Tempo e Espaço**  
*Carlos Alberto Assis*
- 157    **Cruzamentos entre a experiência do som  
e a experiência do espaço**  
*Vincenzo Riso*

- 165 **Paisagem e Visualidade na Música:  
Lugares e Universos Paralelos**  
*Paulo Freire de Almeida*
- 189 **A Experiência do Extemporâneo  
na Representação da Paisagem**  
*Miguel Bandeira Duarte*
- 201 **Geografia da Música:  
Rodas de Choro, Emoções e Encontros**  
*Beatriz Helena Furlanetto*

## Notas biográficas

### **Ana Francisca de Azevedo**

Ana Francisca de Azevedo é Professora no Departamento de Geografia, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho e Investigadora integrada do Laboratório de Paisagens, Património e Território – Lab2. PT, colaborando com outros centros de investigação e grupos de pesquisa internacionais como a Rede Internacional de Pesquisa - Imagens Geografias e Educação e o Grupo de Pesquisa Modernidade e Cultura da UFRJ. Membro da REPORT(H)A - Rede Portuguesa de História Ambiental. Consultora da National Geographic na série Portugal Countries of the World. Licenciada em Geografia, desenvolveu o seu mestrado no âmbito da Educação Ambiental e o doutoramento em Geografia do Cinema. É autora, co-autora e co-editora de vários livros e publicações científicas nacionais e estrangeiras. A sua área preferencial de pesquisa é a Geografia Cultural, linhas de pesquisa de estudos da paisagem, geografia e arte, geografias do corpo e geografias pós-coloniais, desenvolvendo acções académicas e no terreno com ênfase na problemática da ‘paisagem como tecnologia para a organização da experiência’.

### **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, onde concluiu o Bacharelado em Instrumento/Piano (1991) e a Especialização em Piano (1993). 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. Tem publicado trabalhos sobre geografia da música, tema das pesquisas em desenvolvimento no estágio pós-doutoral no Departamento de Geografia da Universidade do Minho.

### **Carlos Alberto Assis**

Pianista, compositor, formou-se em piano pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, *Campus I* da UNESPAR – Universidade do Estado do Paraná, onde leciona Harmonia, Análise Musical, Composição de Trilha Sonora, Instrumentação e Orquestração e Fundamentos de Prática Corporal Aplicada. 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, com especialização em Homeopatia, Acupuntura e Ginástica Terapêutica Chinesa.

### **Francisco Monteiro**

Iniciou os seus estudos de piano no Porto com Helena Costa, tendo terminado o Curso Superior de Piano no Conservatório da cidade. É diplomado pela Universidade de Música de Viena – Áustria (Diploma de concerto – piano, classe de Noel Flores), pela Fac. Letras da Universidade de Coimbra (Mestrado em Ciências Musicais, *Interpretação e Educação Musical*, orientador Gerard Doderer) e pela Universidade de Sheffield - Reino Unido (Doutoramento em Música Contemporânea, *A geração de Darmstadt Portuguesa*, orientadores Peter Hill e George Nicholson). Pianista (solista e grupos de câmara), compositor, maestro e investigador (INET-MD, DeCA, Universidade de Aveiro), é Professor Coordenador

da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto. Tem trabalhos diversos publicados sobre Jorge Peixinho, Emmanuel Nunes, música contemporânea, análise, teoria e estética musical.

### **Joana Gama**

Pianista e investigadora portuguesa que se desdobra em múltiplos projetos – a solo e em colaborações – nas áreas do cinema, da dança, do teatro, da fotografia e da música. Estudou no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, na Royal Academy of Music de Londres e na Escola Superior de Música de Lisboa, onde completou a Licenciatura em Piano. Em 2010, na classe de António Rosado, concluiu o Mestrado em Interpretação na Universidade de Évora, onde defendeu em 2017 a tese de doutoramento *Estudos Interpretativos sobre música portuguesa contemporânea para piano: o caso particular da música evocativa de elementos culturais portugueses*, como bolsista da FCT. Grande parte dos seus projectos mais recentes estão editados em disco – em editoras como Room40, MPMP, Shhpuma e Pianola – e receberam elogios da crítica especializada.

### **Luís Pipa**

Pianista e professor de Piano e Música de Câmara na Universidade do Minho. 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 diversas master classes de piano em numerosos países europeus e integra regularmente júris internacionais de concursos pianísticos. As suas várias gravações em CD abarcam desde o repertório Barroco ao do século XX, incluindo algumas das suas próprias composições. Uma crítica do Piano Journal (2014) ao seu CD Portugal (DN, 2009) descreve Luís Pipa como um pianista de grande “profundidade, poder e nobreza”. As últimas gravações incluem um duplo CD com obras de W.A

Mozart (Tradisom, 2018) e outro com obras de Vianna da Motta (Tocatta Classics, 2018). É o atual presidente da delegação portuguesa da *European Piano Teachers Association* (EPTA-Portugal) e vice presidente da EPTA Internacional.

### **Margareth Milani**

Professora adjunta da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR/*Campus* de Curitiba I/Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), Brasil, desde 1994. Doutora em Práticas Interpretativas/Piano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (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 (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 EMBAP (1997) com a monografia *Algumas reflexões sobre o ensino do piano*. Bacharel em Instrumento/Piano pela EMBAP (1989). Experiência na área de Música com ênfase em Performance Instrumental/Piano, Música de Câmera, Educação Musical e Pedagogia do Piano.

### **Miguel Bandeira Duarte**

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 Esquisso*, financiada pela FCT. É docente Professor Auxiliar na Escola de Arquitetura da Universidade do Minho (EAUM) e Diretor do Museu Nogueira da Silva – unidade cultural da Universidade do Minho desde 2015. Membro investigador do Lab2PT – Laboratório de Paisagens, Património e Território, é editor da revista PSIX e coordenador do Estúdio UM desde 2008.

### **Paulo Freire de Almeida**

Licenciado em Artes Plásticas/Pintura em 1993, é docente doutorado em Desenho na Escola de Arquitectura da Universidade do Minho e Investigador do Laboratório de Paisagens Património e Território. Nessa qualidade tem-

se dedicado ao estudo da percepção do espaço e das formas contemporâneas de representação da paisagem em pintura e desenho, especialmente no tema das paisagens anónimas e comuns da periferia e do quotidiano. Como artista visual dedica-se à série de desenhos “Sombra Eléctrica”.

### **Vincenzo Riso**

Professor Associado na Escola de Arquitectura da Universidade do Minho (EAUM) desde 2011, onde, durante vários anos tem sido responsável pelos cursos do Laboratório de Urbanística (1º ano MIARQ) e mais recentemente do Atelier Património e Reabilitação (5º ano MIARQ). De 2012 a 2015 exerceu ainda o cargo de Presidente da EAUM. Em 1994 licenciou-se pela Faculdade de Arquitectura da Universidade de Florença e aqui, em 2006, doutorou-se. Desde então tem vindo a desenvolver uma actividade de investigação baseada no princípio inspirador da ‘renovação’, entendido como manifestação da multiplicidade e da temporalidade dos processos de construção em qualquer escala de intervenção, do edifício até ao território extenso. Tem publicado vários ensaios em livros e revistas internacionais e em 2008 foi premiado no *Bruno Zevi prize for a critical essay about Modern Architecture*.



## Editores

Ana Francisca Azevedo  
Beatriz Helena Furlanetto  
Miguel Bandeira Duarte

## Autores

Ana Francisca Azevedo  
Beatriz Helena Furlanetto  
Carlos Alberto Assis  
Francisco Monteiro  
Luís Pipa  
Joana Gama  
Margareth Milani  
Miguel Bandeira Duarte  
Paulo Freire de Almeida  
Vincenzo Riso

## Conceção gráfica

Miguel Bandeira Duarte

Capa a partir de W. van der Kloet, séc. XVIII, MNS / UM

## Ano

2018

## Impressão

Diário do Minho

## Depósito legal

450018/18

## ISBN

978-989-8963-00-0



Universidade do Minho  
Departamento de Geografia



UNESPAR  
Universidade Estadual do Paraná



mns  
museu nogueira da silva



Universidade do Minho  
Escola de Arquitetura



**FCT** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

Este trabalho tem o apoio financeiro do Projeto Lab2PT - Laboratório de Paisagens, Património e Território - AUR/04509 com o apoio financeiro da FCT/MCTES através de fundos nacionais (PIDDAC) e o cofinanciamento do Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER), refº POCI-01-0145-FEDER-007528, no âmbito do novo acordo de parceria PT2020 através do COMPETE 2020 - Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI).

**COMPETE 2020** **PORTUGAL 2020** **UNIÃO EUROPEIA**  
Fundo de Coesão