MÚSICA E GEOGRAFIA: REFLEXÃO SOBRE A TEMÁTICA MUSICAL NOS ESTUDOS GEOGRÁFICOS

Jean Pires de Azevedo Gonçalves[1]

RESUMO

Este artigo busca discutir a relação entre música e geografia, pois a música foi bastante negligenciada entre os pesquisadores das ciências geográficas. Entendemos que tal descuido é imperdoável. Tudo se passa como se fossem, musica e geografia, duas disciplinas distintas e fechadas em departamentos incomunicáveis, sem qualquer elo possível. Esquece-se que a música é um importante elemento humano de interação entre sociedade e meio ambiente como as diversas formas de música que compõe o folclore distribuindo-se pelo espaço e constituindo formas de identidade regional, passíveis, portanto, de serem estudadas pela geografia. Além disso, esquece-se como, com relação à formação dos Estados nacionais no século XIX, a música cumpriu um papel relevante nas representações dos mais variados partidos políticos, e também recentemente, a indústria cultural tem forjado novos paradigmas que põe em questão os conceitos geográficos. Este ensaio pretende levantar algumas considerações neste sentido.

Palavras-chave: Música – Geografia – região – Estado nação – indústria cultural

ABSTRACT

This article seeks to discuss the relation between music and geography. The music was fairly neglected among researchers of geographical sciences. We understand that such carelessness is unforgivable. Everything happens as if they were – music and geography – two distinct disciplines and departments closed in incommunicado, without any possible link. Forget that music is an important element of human interaction between society and the environment. Mereover, the diverse forms of the music that composes the folklore are distributed in the space and constitute identity's regional forms, which can therefore be studied by geography. With relation to the formation of national States in the 19th century, the music served an important

1 Doutorando em Geografia Humana FFLCH – USP.

role in the representations of many different political parties. Recently, the culture industry has forged new paradigms that put in question geographical concepts. This essay intends to raise some considerações in this direction.

Introdução[2]

> "E o que vemos na poesia, reecontramo-lo na música: a melodia oferece-nos como uma história muito íntima da vontade que chegou à consciência dos mistérios da vida, do desejo, do sofrimento e da alegria, do fluxo e do refluxo do coração humano; e reconhecemo-nos nela. A melodia é um desvio atra'ves do qual se deixa a tônica e, através de mil voltas maravilhosas, se chega a uma dissonância dolorosa, para reencontrar finalmente a tônica, que fala de satisfação e de apaziguamento da vontade; mas, depois dela, já não há mais nada a fazer, e, quanto a sustentá-la um pouco mais de tempo, isso seria mesmo a monotonia, fatigante, sem significado e que traduz o aborrecimento".

É bastante lamentável a ausência, salvo engano, de pesquisas que relacionam música e geografia. Na produção acadêmica, pelo menos na Universidade de São Paulo, elas são raras – devido à aparente estranheza da temática musical aos estudos geográficos. No leque de opções dos pesquisadores, música e geografia aparecem como universos tão distintos quanto água e óleo. Pois, de modo inverso, é possível encontrar uma infinidade de trabalhos de geografia sobre os mais variados assuntos, supostamente "mais concernentes". Porém, iniciativas que buscam situar a música na geografia e vice-versa são deveras escassas. Até mesmo a literatura ganha relevância e a atenção dos geógrafos, o que, aliás, é ótimo, mas a música continua confinada a um reduto inexpressivo entre os interesses geográficos, algo que é, ao nosso ver, um absurdo. A opinião corrente é a de que a música estaria restrita a horas de lazer, festas, dança; ou seria muito abstrata (ondas sonoras, partituras etc.) em relação à materialidade dos objetos geográficos; ou, no âmbito da Grande Música, matéria de eruditos e especialis-

2 A ideia de escrever este artigo surgiu de uma conversa que tive com um colega da geografia da USP (FFLCH), David Forell, sobre as dificuldades de realizar uma pesquisa de música na geografia, dada a escassez de trabalhos nesse sentido. David redige uma monografia sobre a difusão da bateria no Brasil. Quero agradecer minha mãe, Nilza, pelas referências no campo musical.

tas; ou ainda, de que a música é uma atividade artística reservada a uns poucos profissionais, dizendo respeito somente a eles: os músicos propriamente ditos. Logo, a música e a geografia estariam em pólos tão opostos e heterogêneos que não haveria possibilidade alguma de diálogo entre elas.

Numa outra perspectiva, constata-se uma História da Música (e mesmo uma Filosofia da Música); mas, novamente, não consta uma Geografia da Música dentre o repertório geográfico. É bem razoável pensar que um ranço positivista pegajoso ainda contamine a geografia em todo o seu âmago, em seus órgãos vitais, e daí o material musical como elaboração sonora (abstrata) não estaria ao alcance dos sentidos *visuais*, sendo claramente apartado da observação e, deste modo, seria incapaz de ser apreendido pela descrição. Assim, presunçosamente, outras ciências poderiam pesquisar a música, como a pesquisa historiográfica, concebida pelos geógrafos não como ciência efetiva, mas cultura, e, por isso, teria mais liberdade para se embrenhar nesta esfera "supérflua" da vida que é a arte (enquanto à filosofia, demasiadamente especulativa, é-lhe permitido abordar qualquer questão, até mesmo a música!) Quanto à geografia, orgulhosamente perfilada às ciências duras da "natureza", seu objetivo volta-se, de um lado, à "estrutura" do real e, de outro, às atividades tecnocráticas do planejamento estatal tutelado por empresas particulares (leia-se mercado). Aliás, ganhar a simpatia do *mercado*, eis a apoteose dos devaneios mais profundos dos geógrafos!

A despeito destas visões preconceituosas e equivocadas, no caso da música, se comparada à literatura e à pintura, a situação é ainda mais escandalosa, pois, além de, como foi dito acima, ser subestimada a existir apenas nessas "lojas secretas", de uns poucos iniciados, a geografia é praticamente cega em reconhecer sua importância – a da música! – na própria geografia. O artigo que nos propomos a escrever busca ir contra essa tendência, o que põe em questão a própria concepção positivista das ciências geográficas, e ensaiar algumas considerações sobre música e geografia sugerindo algumas de suas múltiplas relações possíveis, a fim de colocar a música no seu merecido lugar entre os temas da geografia. No entanto, devido aos problemas já assinalados, este artigo terá a forma do ensaio, com todas as suas implicações, como a liberdade experimental sem a preocupação de uma rigidez formal e a renúncia a um compromisso obses-

sivo pela "verdade". De tal modo que não será necessário esmiuçar detidamente um objeto bem definido no tempo e no espaço, apresentado citações, provas e contraprovas, para justificar sua pertinência. Ao contrário, pretende-se enumerar livremente itens e elaborar um esboço das múltiplas relações entre estes dois mundos aparentemente antagônicos. Evidentemente, tal enumeração não terá a pretensão de se esgotar, e nem poderia ter. Por isso, pensamos que o texto na forma de ensaio seja mais eficaz, pois visa deixar em aberto a questão pela recusa em definir uma origem ou um desfecho teórico. Não podemos esquecer, aliás, que Walter Benjamin e Theodor W. Adorno elegeram o ensaio como forma de reflexão tão significativa ou mais do que o próprio pensamento inundado por conceitos acadêmicos e rigor lógico-estático (formal). O ensaio, segundo nossa interpretação, principalmente quanto aos textos de Adorno, o Schöenberg da filosofia, é compatível à música atonal do século XX, e por isso seu caráter fragmentário e dissonante, longe de constituir uma fragilidade, representa sua força enquanto negatividade. Possivelmente não chegaremos tão longe, isto é, ao nível filosófico de Benjamin e Adorno, e é bem provável que a redação deste artigo apresente tão somente uma carta de intenções e o enunciado de um conjunto de sugestões e de ideias nos mais diversos campos de pesquisa em que poderiam estar associadas música e geografia. Porém, já é um bom começo ou uma advertência para suprir a referida e provável ausência.

Musica e região

O primeiro modo mais simples de colocar o problema acerca da música na geografia é através do conceito, aqui deliberadamente impreciso e informal do ponto de vista tecnoburocrático e administrativo, de *região*. De fato, cada região apresenta um gênero singular de música associado diretamente à festas populares, trajes e danças típicas que, comumente, se dá o nome de folclore: eis um terreno bastante fértil para uma interpretação de ordem geográfica. Muitas destas festas são sazonais (comemoram a chegada da colheita, a primavera, ou outras ocasiões) ou simplesmente religiosas, que podem apresentar um sincretismo de culturas diversas ou não, dependendo do lugar e da ocupação submetida à análise. Aí, evidentemente, a relação *sociedade humana-natureza*

é quase explícita, fato que atenderia aos anseios de uma geografia preocupada em reconhecer seus pressupostos de identidade científica.

Analiticamente, poder-se-ia estabelecer um ponto de partida, de tal ou qual pesquisa a respeito de música em geografia, atendo-se provisoriamente aos aspectos *materiais* da música como, por exemplo, *os instrumentos musicais*. Neste caso, se estes foram introduzidos, se são originários de certas populações nativas de um determinado território, se são miscigenados etc. Ou seja, como e onde se originaram e foram recebidos ou modificados pelos povos locais ou exóticos e como, a partir daí, se regionalizaram. Um exemplo ilustrativo é a rabeca ou rebeca brasileira – um instrumento rudimentar feito com cabaça e outros materiais encontrados no sertão – que provavelmente deve sua origem ainda à época dos descobrimentos. Vale lembrar que a rabeca árabe ("rhab" ou "rebad") é um ancestral do violino, pertencendo, logicamente, à família das *violas*. Mas muitos outros instrumentos de todas as classes musicais fornecem abundante material de pesquisa para o geógrafo. No Brasil, é possível citar inúmeros instrumentos de origem indígena e africana: aguê, atabaque, berimbau, chaim, cheré, ganzá, krena, maracá, mbibé, ubatá, ufuá etc. Além, obviamente, dos instrumentos tipicamente europeus, como o violão, o piano, a flauta etc.

Aqui são evidentes os elementos suscetíveis de uma possível abordagem geográfica: a maior ou menor incidência de um tipo de instrumento pode corresponder a determinados lugares e regiões. Neste caso, a difusão, a produção ou a re-apropriação de instrumentos – europeus, indígenas, africanos, asiáticos etc. – por populações das mais diversificadas etnias e comunidades, pressupondo-se sempre fatores históricos, geográficos, econômicos, sociais e políticos na elaboração da música, é um processo dos mais fecundos, passível de ser confortavelmente estudado por diferentes vieses teóricos na geografia. Sem dúvida, a geografia pode emprestar sua metodologia conceitual na explicação da espacialização da música ou de seus instrumentos.

Neste sentido, seria infindável sua contribuição, desde o enfoque do papel exercido por correntes migratórias, intercâmbios culturais nelas permeados, e até mesmo das relações fundamentais entre cidade e campo, centro-periferia, sociedade-economia (luta de classes) etc. Assim, o choro ou chorinho, um tipo de valsa tocado por instrumentos de sopro e violão, por exemplo, foi um gêne-

ro de seresta e serenata tipicamente identificado a uma classe média carioca, branca e urbana no século XIX, mas que aos poucos absorveu o ritmo do samba através da generalização irresistível da música negra e rural dos escravos, no caso do jongo, e, principalmente, do maxixe (o lundu), criado nos morros do Rio de Janeiro pelas paupérrimas populações de lúmpen-proletários. A introdução e combinação espontânea de um ou mais instrumentos e gêneros musicais associados a uma determinada atividade exercida por um grupo social distinto também fornecem elementos interessantes para uma possível abordagem espacial. O caso dos tropeiros e suas caravanas de muares no sudeste do Brasil é outro exemplo. A dupla de viola caipira e violão das modas ou mesmo das orquestras de viola caipira correlatas à dança denominada catira (cateretê ou bate-pé) – sapateado com botas especiais e esporas – é um traço cultural tipicamente rural ligado a essa atividade socioeconômica localizada nessa região do país e adjacências.

Além disso, outras questões puramente técnicas ou propriamente musicais podem ser levantadas, como a formação de um padrão na melodia, harmonia, ritmo ou ainda quanto à elaboração de arranjos característicos etc., que também seriam de ocorrência de uma determinada região. A título de exemplificação, mencionemos o "blues" e o "country", dos EUA[3]. Ainda com relação aos instrumentos, é possível demarcar a maior ou menor incidência de cada classe de instrumentos – sopro, cordas, percussão – em determinadas localidades ou mesmo países. E aqui vale lembrar os países de cultura andina onde o uso de instrumentos de sopro, como flautas variadas, predominam na formação musical. Também seria possível circunscrever regiões onde predominassem um específico elemento musical: neste caso, se a música é mais rítmica, mais melódica ou mais harmônica, dependendo das influencias étnicas e geográficas que aí estão em jogo. A *voz* também é um importante instrumento musical e vale a pena

3 Neste caso também poderia ser objeto de reflexão o tema central da música moderna naquilo que diz respeito à tonalidade e às escalas oriental e ocidental. A questão vem de longe e é bastante conhecida a referência à música modal (os modos frígio, lídio, eólico, jônico e dórico) na Grécia Antiga, que tanto despertaram o interesse de Platão e Aristóteles no sistema de ensino de suas cidades ideais. Outras alusões musicais, nomeadamente, a dos hebreus, egípcios, romanos, chineses, árabes, também indicam um terreno fértil para esta discussão que tem um fundo geográfico.

aqui recordar a belíssima música cantada em coro pelos povos (aborígines) da Polinésia. Portanto, é importante pensar a questão da identidade entre certas comunidades e seu espaço, ou melhor, sua interação com o meio e suas características peculiares, que se constituem também através da música.

Assim, a título de ilustração, descreveremos alguns tipos de músicas e danças folclóricas de alguns estados do Brasil:

1. *Danças do Marajó (Pará)*: danças do extremo norte do país que vêm sofrendo muitas alterações por influência de elementos novos. Neste sentido, instrumentos modernos como tambores e guitarras elétricas se misturam com os tradicionais, como, por exemplo, o "pau-e-corda". Estes conjuntos de danças são bastante diversificados, mas podem ser representados principalmente pelo lundu (de origem africana), a polca e a mazurca (de origem europeia).

2. *Dança do lelê (Maranhão)*: a dança do lelê é acompanhada por viola, pandeiro, castanholas, rabecas e pífano. É dançada em quadrilhas e divide-se em quatro partes: Chorado, Dança-Grande, Talavera e o Cajueiro. Provavelmente de origem europeia.

3. *Reisado do Piauí*: um dos folguedos mais populares no Brasil, o reisado (Reis, Folia de Reis, Boi de Reis) é tipicamente de tradição ibérica. Os Reiseiros, em homenagem aos Santos Reis, percorrem a cidade e visitam as casas, onde se processa a "abrição da porta", anunciando a Boa Nova do nascimento de Cristo. A apresentação é realizada por uma orquestra de viola, rabeca, banjo ou violão, sanfona, pandeiro, surdo e reco-reco. Muitos personagens, alguns mascarados, acompanham a banda: a Cigana, a Caipora, a Piaba, a Ema, o Boi etc.

4. *Cana-verde do Ceará*: dança de origem portuguesa que celebra as festas de "colheita de trigo" e na "desfolhada do milho". Muito comum no litoral do Ceará, embora haja registro de sua ocorrência no Brasil inteiro. Iniciada com um apito, o mestre da Cana-verde dá o ritmo das canções com um pandeiro e os grupos de dança, acompanhando com batidas de palmas, realizam coreografias, vestidos de traje igualmente característico. É apresentada em três calendários

diferente: carnaval (“simples”), festas juninas (“casamento matuto”) e Natal (Reis).

5. *Congos da Paraíba*: festividade dedicada ao Rosário. Os congos são um dos quatro mais importantes autos populares brasileiros. No sertão da Paraíba, diz-se que Mané Cachoeira saiu a pé de Pombal e foi até Olinda, em fins do séc. XIX, obtendo aprovação do bispo para um compromisso na Irmandade do Rosário dos Pretos. O grupo é constituído de 11 integrantes masculinos: os principais são o Rei, o Secretário e o Embaixador, que se apresentam nas festas religiosas e nas visitações acompanhados de violas e maracás. Os participantes usam trajes característicos, bastante exóticos, e dançam em quatro passos: aboio, zabelinha, tesourinha e volta-em-cheio.

6. *Fandango (Alagoas)*: um dos dois autos – o outro é a “chegança” – de comunidades pescadoras que corresponde à Marujada, Barca e Nau Catarineta de outros estados do Nordeste. A música é acompanhada de rabeca e os trajes são cópias de fardas da marinha.

7. *Ticumbi do Espírito Santo*: dança de raízes africanas, mais um tipo de “Baile do Congo ou Congada”. Aqui os instrumentos usados são apenas pandeiros e chocalhos de lata (ganzás). Os foliões ventem-se a caráter. A encenação consiste numa guerra, que no final é representada por uma luta de espadas entre os dois Reis, Secretários e Embaixadores.

8. *Fado de Quissamã (Rio de Janeiro)*: baile popular praticamente desaparecido que data de pelo menos o início do séc. XIX ou mesmo do período Brasil Colonial, mas que ainda sobrevive no distrito de Macaé, especialmente entre os trabalhadores das fazendas. Ao tomar conhecimento deste *fado* e em pesquisas bibliográficas, Mario de Andrade supôs que este gênero fosse anterior ao fado português, desconhecido no início do XIX. No romance “Memórias de um Sargento de Milícia” (1853), Manuel Antônio de Almeida descreve esta dança. Toca-se ao som de viola e pandeiro.

9. *Fandango (São Paulo)*: dança típica da vida rural, dos tropeiros nas feiras de muares. Dança-se acompanhado de uma viola de cinco cordas, castanholas e duas vozes em casamentos, oragos, muxirão, etc. Os dançadores vestidos em trajes típicos batem palmas e sapateiam com suas esporas artesanais. O fandango é dividido em: varginha-simples (roda simples); quebra-chifre (roda de pares, lembrando o encontro de bois e a luta de chifres); soca-taipa (sapateado que lembra a feitura da taipe pelos escravos); varginha-palmeada; resposta-na--espora; bate-na-bota; mandadinho, e varginha-de-três-passos.

10. *Fandango (Paraná)*: é uma suíte de várias danças chamadas "marcas" que podem ser dançadas ou batidas (sapateado). As mulheres (folgadeiras ou damas) realizam coreografias enquanto os homens (folgadeiros ou cavalheiros) batem o sapateado com tamancos feitos de madeira de lei. A dança é acompanhada de duas violas de onze cordas, pandeiros e rabeca. Algumas marcas, como a "Andorinha", caracterizam-se por uma figuração chamada "verão" ou "rodopio da andorinha".

11. *Boi-de-Mamão (Santa Catarina)*: como as demais festas de Bumba--meu-boi, o boi investe nos foliões. A cantoria do Boi-de-mamão é acompanhada de pandeiros, tamborim, sanfona, violão e o chamador. Muitas figuras participam da festa: Boi, Cavalinho, Urubu, Vaqueiro, o Mateus e o Doutor; além daquelas que foram introduzidas: Urso, Macaco, Caipora, Anão, Maricota, Bernúncia e outras.

Música e indústria cultural

Paremos por aqui, pois este pequeno "inventário" pode ser à primeira vista exaustivo, mas não é. Seria possível ainda incluir neste rol: ponteados de viola, cambinda, benditos, bandas de congos de diversos estados, aboio, chegança, baianas, coco, reis-de-bois, torém, "octoberfest", festas italianas, etc. Os exemplos são incontáveis, o que representa farto material para um estudo sob o olhar da geografia. Trata-se também de um apelo à preservação da me-

mória de uma cultura riquíssima que está em vias de desaparecer, ou para dizer como os ambientalistas ao gosto de alguns geógrafos, em extinção[4].

A cartografia poderia exercer um papel relevante através da elaboração de mapas temáticos sonoros nos quais, por meio de um simples toque de mão num certo tipo de dispositivo, um mapa passasse a executar registros musicais típicos de cada localidade ou região. O valor didático de um mapa como este seria inestimável, pois a identidade musical de um país pode ser reduzida superficialmente a um único gênero de música, como no caso do samba no Brasil e do tango na Argentina. Aqui uma discussão do conceito de *tradição* ou *invenção da tradição*, nos termos de Eric Hobsbawm (1984), seria bastante frutífero e muito concernente a uma geografia crítica. No Brasil, algumas músicas, produzidas por uma elite, acabaram sendo exportadas enquanto legítimas portadoras de uma "brasilidade". É o caso da bossa-nova, que se apropria de um conceito musical estranho à formação musical da própria cultura brasileira: o *jazz*. Sem com isso desqualificar a bossa-nova, ou a dita MPB, enquanto composição de complexa estrutura harmônica e qualidade musical. Alguns gêneros musicais bastante recentes como o "sertanejo", o "axé", o "forró universitário" ou outros não passam, no entanto, de subprodutos do *rock* ou da *música pop*. A música, em todos os casos, é convertida em espetáculo. Auxiliada pela propaganda e pela formação de um consenso, *enquadra* seu público, semelhantemente aos membros das fileiras da *Hitlerjugend*, que passivamente se põe diante de seu "ídolo", no palco. Realmente, nestes espetáculos, não há sociabilidade alguma entre os ouvintes em transe, que são obrigados sempre a olhar para frente, em marcha, transformados não em massa de manobra, mas, sobretudo, numa massa de sonâmbulos. Entretanto, aqui entramos diretamente no terreno da *indústria cultural* propriamente dita e seus efeitos arrasadores.

A hegemonia cultural propagada de forma totalizante tem por centro irradiador as potências capitalistas que, de modo colonialista, determinam um

4 Vale dizer o mesmo de alguns compositores. Gostaríamos de destacar aqui, dentre outros de igual envergadura, o compositor carioca de música popular Ernesto Nazareth, ao qual possuímos muito apreço. Sua música inigualável chegou mesmo a incursionar pelo erudito, algo de Chopin. De fato, de modo inverso ao de que pensam alguns críticos musicais, a música brasileira não começou com Pixinguinha e Noel Rosa.

padrão musical – estrofe-refrão, que se repete no máximo até três vezes – totalmente adequado à produção em série de mercadorias. Para o filósofo Adorno, a *estandardização* da música, com todas as suas características implícitas, é um meio de identificação à formas há muito reconhecíveis de composição (o sempre igual que se repete). Algo que impediria o ouvinte de *entender* uma peça musical em toda a sua totalidade, como na *música séria*, onde os detalhes são insubstituíveis. A música popular ou *ligeira*, então, longe de fomentar uma individualidade e uma autonomia através dos diferentes "estilos" musicais e modas, sempre passageiras, tem por efeito o contrário, o da *infantilização*, ou melhor, da pseudoindividuação e o da heteronomia, isto é, da dependência a um poder externo. Aqui não se pode sequer falar de "gosto", já que este implica sempre subjetividade e individualidade, e a indústria cultural, dessa feita, não permite liberdade de escolha. Sem dúvida, a música é o componente de um totalitarismo cultural sob a égide da mercadoria padronizada, ao qual, no fundo, o lucro é dissimulado: as relações sociais não são imediatamente reconhecidas na forma da mercadoria. O fetichismo na música pressupõe um estranhamento pela exata identificação imediata de suas qualidades que são incompreendidas.

Não é o indivíduo pensante e autônomo, mas alienado, absorto na lógica do valor, entorpecido em seu tempo livre, que abre mão de si mesmo. No caso do *jazz* - alvo da crítica de Adorno –, estruturalmente, sua composição interdita a liberdade e o improviso, de modo a ser reconhecido facilmente pelo ouvinte, tornando-o passivo às potencias do fetiche da mercadoria[5]. Podemos especular

5 Na época de Bach, só era considerado um bom músico aqueles que tinham a habilidade do improviso. Nota-se, porém, que improviso não significava esses exercícios mecânicos de virtuose tão comuns hoje em dia e que sempre existiram. Aristóteles, em sua *Política*, condena-os enquanto uma atividade estéril. Diz ele aos estudantes: "(...) não procurem alcançar o virtuosismo na execução musical que se tornou moda nessas competições e que já contaminou o processo educacional" (ARISTOTELES, 2006, p. 277). No século XVII, consistia o improviso da arte contrapontística, sob o gênero da "fuga", ao qual desenvolvia um motivo musical até a sua máxima intensidade e extensão. Bach foi insuperável nesta arte. O grande músico aceitava desafios de compor em cima de temas musicais feitos por outros músicos especialmente para ele. Adorno escreve que alguns dos "temas mais relevantes do *Cravo Bem Temperado*" foram tomados emprestados por Bach. Aqui, Adorno critica a pretensa busca obsessiva de "originalidade" na arte e na ciência. Na literatura, também, Willian Shakespeare reescrevia narrativas emprestadas sem com isso diminuir em nada seu gênio literário. Outros exemplos podem ser citados, como as narrativas do *Fausto* entre outras.

com Adorno – que também poderia ter dito – que, depois de Auschwitz, compor música tornou-se barbárie[6]. Exceção à música dissonante (atonal), que nega à farsa de uma harmonia existente da realidade. Porém, pouca coisa ou nada escaparia da música popular ou *ligeira* na severa crítica de Adorno, músico de primeira linha e filósofo, igualmente; pois sua crítica dirige-se – recordemo-nos mais uma vez – especificamente ao *jazz* – e como todos sabemos, o *jazz* é tido por um gênero de música refinado e de "bom gosto" por uma certa *intelligentsia* –, não sendo poupados de seu escrutínio sequer grandes nomes e músicos lendários ("astros", "estrelas", "celebridades") do gênero.

Sem ir tão longe quanto Adorno, é preciso compreender também que a música popular desempenha uma função social que, ainda que alienante, pode conter momentos de apropriação e ruptura, subvertendo a esfera do cotidiano pelo vivido. Além do mais, até a *música séria* ("música erudita") – os termos nessa passagem são sempre de Adorno – foi absorvida pela mercadoria; principalmente, aqueles recortes que contém traços da música ligeira, algo que não passou despercebido pelo filósofo da Escola de Frankfurt. A música de Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, Wolfgang A. Mozart, e Ludwig Beethoven, só apara citar alguns dos músicos que chegaram ao ápice insuperável da composição musical em todos os tempos, também se transformou em vil mercadoria! Porém, nem mesmo a música dodecafônica escapou de ser transformada em artigo mercadológico diferenciado e vendido em nichos de mercado, conferindo certo *status* a alguns dos seus seletos ouvintes. Apesar disso, em nossa opinião, as peças musicais desses compositores, citados a pouco, e ainda outros, são *obras* e por isso transcendem uma época, um lugar e a própria condição de mercadoria[7]. Haveria aqui sim *apropriação*. Mas isso levaria a discussão para

6 Adorno coloca entre as categorias de Auschwitz todos os genocídios que foram praticados na formação agressiva de Estados-nacionais do final do século XIX, mas também inclui nelas a bomba atômica. Nós poderíamos aqui também citar a Guerra do Paraguai.

7 De manera visible o no (pues el artista puede disimular su meta bajo una apariencia inversa, la del puro instante o de la impresión) la obra lucha por durar. Inmortaliza o eterniza a su manera ficticia real un instante, una belleza mortal y fugitiva, un acto, un héroe, alguien o algo. (...) La obra lucha contra el tiempo no paralizándolo sino conteniéndolo (en el sentido en que los diques, ribazos y presas contienen y retienen el río). Cristaliza el devenir, pretende ser un momento inalterable (fictícia-realmente). La obra tiene, pues, su tiempo propio, sensible como tal en teatro, en la narración novelesca, en la música, etc., por lo tanto *inmediatizado* a

outros caminhos que não os daqui propostos e os quais não nos sentimos muito à vontade em debater.

Música e formação dos Estados-nacionais

Apesar da aparência de que, na passagem anterior, teríamos desviado do foco em questão, mostraremos ainda a pertinência da discussão da indústria cultural. Por ora, retornemos mais aproximadamente ao "objeto sensível" da relação entre música e geografia. Tornou-se bastante trivial já há algum tempo, principalmente em eventos esportivos, a ocasião de solenidades patrióticas quando da execução de hinos nacionais de países representados por atletas participantes destes torneios. Realmente, em grandes acontecimentos como a Copa do Mundo e as Olimpíadas, povos e culturas das mais diversas regiões do planeta reverenciam hinos, que são, por definição, canções de louvor à suas respectivas nações. De fato, além de bandeiras e brasões, o Hino Nacional – deve ser escrito em letras maiúsculas! – é uma das insígnias mais importantes de um Estado-nacional. Até mesmo nações – se é que o termo procede nestes casos – de onde até bem pouco tempo atrás a noção de Estado-nacional era estranha – possuem também hoje em dia hinos de exaltação à pátria. Aliás, é ingenuidade conceber a "globalização" como a dissolução dos Estados-nacionais, pois, com a expansão do capitalismo em todo o mundo ocorre justamente o inverso, a saber, a universalização do conceito de Estado-nação.

A história recente dá inúmeros exemplos de como foi desastroso forjar o conceito "nacional" em sociedades estruturadas por outras representações que esta. Na melhor das hipóteses, o conceito foi totalmente distorcido, como em todos os países do Oriente Médio, sem exceção, pois a definição formal de *Estado moderno* é a da constituição de uma *entidade política neutra* subordinada, pela *representatividade*, à *sociedade civil*, e cujo fundamento supostamente se assenta num *pacto social* ("contrato") e na *divisão dos poderes*. Logo, o Estado moderno, em contraposição ao feudal, justifica-se pelo *direito laico e*

través de las mediaciones (representaciones). (LEFEBVRE, 2006 p. 251).

de igualdade, sem distinção, de todos os membros que compõem a sociedade. Não vamos discutir todos os problemas práticos desta definição, cujo poder da burguesia é dissimulado, e que já foi amplamente refutada por Karl Marx num brilhante texto de juventude – *A questão judaica* – e também pelos Anarquistas, exaustivamente. Neste contexto, partimos da premissa de que o Estado nacional é um produto histórico, tipicamente ocidental, burguês e moderno e que seu marco é a consagração da Revolução Francesa, a qual dissolveu todos os resquícios do feudalismo por onde se fez sentir.

E o que tudo isso tem a ver com música? Mencionemos que a "Canção de Guerra do Exército do Reno", composta em 1792 pelo capitão de engenharia Claude Rouget e entoada aos quatro cantos de Paris pelos soldados federados de Marselha, propagou-se como um hino revolucionário ("Aux armes, citoyens, formez vos bataillons; Marchons, marchons! Qu'un sang impur abreuve nos sillons!"). Proibida por Napoleão Bonaparte, Luis XVIII, o rei burguês, e Luis Napoleão, a *Marselhesa* tornou-se, mais tarde, o Hino Nacional da França. Certamente, um hino é um símbolo nacional, não sendo raro, para exaltar um sentimento popular aguerrido, apresentarem-se com arranjos em *tom marcial*. Sem dúvida, em épocas de ufanismo extremo e oficial, ultrajá-lo pode vir a se configurar até mesmo num crime gravíssimo. Porém, como dizíamos, a noção de Estado-nacional se difundiu por todo o mundo e o que está por trás disso foi o período que os historiadores denominam de *neocolonialismo* ou *imperialismo*.

A "missão civilizatória", ideologia bem "fundamentada" e defendida pelas ciências, notadamente a geografia, justificou em teoria a prática rapineira das potências capitalistas europeias que, sem abrir mão do emprego da guerra, repartiram diretamente entre si os continentes africano e asiático em territórios submetidos às suas áreas de influência, na condição jurídica de colônias e protetorados, e, indiretamente, pelo viés da dependência econômica, também as Américas. O que estava em jogo, como é bem sabido, era a necessidade, por parte das potências europeias, de desafogar a produção de mercadorias, garantindo novos mercados, além de trabalho a baixo custo e fontes de matéria prima. A música ocidental (tonal) também cumpriu um papel colonizador e "civilizador", na medida em que suprimiu, na forma de representação de cultura invasora, as manifestações musicais que até então predominavam nas colônias.

Durante o período que ficou conhecido como descolonização, no século XX, o vácuo deixado pelas elites brancas colonialistas foi preenchido por uma coleção de concepções europeias – incluindo as musicais – na invenção dos Estados-nacionais que repentinamente nasciam nestes locais.

Por outro lado, inversamente, a música também cantou a liberdade, mesmo no contexto do nacionalismo. Além da já citada *Marselhesa*, o movimento romântico foi prenhe de exemplos neste sentido. Neste contexto, poderíamos inicialmente dedicar algumas palavras a Frédéric Chopin. É bem verdade que a vida de Chopin, politicamente bastante conservador, foi bastante romanceada no filme "À noite sonhamos", principalmente no que diz respeito ao seu ímpeto revolucionário e seu improvável encontro a quatro mãos com Franz Liszt. Mas é verdade também que Chopin – que no exílio guardava consigo uma caixinha de prata com areia da Polônia – ressentia amargamente o domínio do Império Russo – assim como da Áustria e Prússia – sobre a nação polonesa. Seu próprio pai, Mikolaj, tomou parte do levante por independência liderado pelo nacionalista Tadeusz Kosciusko. Em 1831, radicado em Paris, Chopin toma conhecimento da tomada de Varsóvia pelos russos e, por conseguinte, da intensificação da repressão através da chegada de sucessivas notícias relatando centenas de poloneses acorrentados seguindo para o degredo na Sibéria. Abalado emocionalmente o compositor escreve, então, o concerto que passaria a ser chamado de "Revolucionário" (*Estudos – Opus 10*, 12º.).

Outro caso parece ainda mais emblemático, no contexto da formação dos Estados-nacionais do século XIX: Giuseppe Verdi! Verdi nasceu Giuseppe Fortunio Francesco, no ano de 1813 em Roncole, aldeia situada no ducado de Parma no norte da Itália, na época sob o jugo napoleônico (foi registrado Joseph Fortunin François). Posteriormente à expulsão das tropas francesas, soldados austríacos e russos tomam a Itália em 1814, espalhando terror por onde passam e um dos lugares atingidos é o vilarejo de Verdi. Muitas mulheres fugiram escondendo-se nas igrejas, mas eram chacinadas assim que encontradas, em meio a orações e súplicas. Luisa Verdi teve mais sorte e, escondida num campanário, conseguiu salvar o futuro e promissor compositor. Tais acontecimentos marcarão profundamente Verdi e grande parte de sua obra será um libelo pela liberdade em redor do projeto político de independência e unificação da Itália. Alegorias histórí-

cas retratadas por sua música como as dos Lombardos, dos judeus na Babilônia ("Nabucodonosor") e das lutas francesas contra os invasores ingleses ("Joana D'Arc"), foram artifícios astutos para falar da opressão, driblar a censura e, ao mesmo tempo, insuflar as massas. Neste sentido, a trajetória de sua obra é bastante sintomática. Por exemplo, *Nabucco* causou grande comoção quando da passagem do "Coro dos Escravos Hebreus": "*Vá, pensamento, sobre asas douradas; vá, e pousa sobre as encostas e colinas, onde os ares são tépido e macio, com doce fragrância do solo natal! (...) Oh, minha pátria tão bela e perdida!*" Já a ópera "Os Lombardos na Primeira Cruzada" causou-lhe constrangimentos com as autoridades policiais, que já percebiam o apelo patriótico de sua música, sendo então constantemente submetida à censura.

Em 1847, "Macbeth" provocou furor na passagem: "*La patria tardita – piangendo c'invita – fratelli, gli oppressi – corriamo a salvar*". E na efervescência dos anos de 1848 e 49, não obstante as restrições da censura, a opera "A Batalha de Legano" rememorava os feitos dos lombardos, povo germânico cristão, que resistiram bravamente, na cidade de Legano, à invasão do Império Germânico. Passagens da ópera como "Viva Itália" e "devemos expulsar os tiranos para além dos Alpes" foram aplaudidas com entusiasmo deixando para sempre uma marca no imaginário do povo italiano. Deste modo, Giuseppe Verdi entrou para o panteão dos heróis da nação italiana ao lado de Giuseppe Garibaldi, Mazzini, Conde de Cavour e o próprio rei da Sardenha Vitor Emanuel II, aliás, *Vittorio Emanuele Re D'Italia* (VERDI) – e por que não citar também a brasileira Anita Garibaldi?

Antes de encerrar esta passagem, gastemos mais algumas linhas num outro exemplo: "o caso Wagner". O polêmico Richard Wagner, leitor de Schopenhauer e que teve por mentor intelectual Friedrich Nietzsche, criou belíssimas composições em que se alternavam passagens apolíneas e dionisíacas que abririam caminho definitivo para o atonalismo da música do século XX. Wagner, nascido também em 1813, viveu intensamente o contexto da formação do Estado nacional Alemão. Lutou em 1849, nas barricadas de Dresden, ao lado de Mikail Bakunin e, mesmo não tendo manifestado o mesmo ardor revolucionário de seu amigo russo, pedindo dispensa do *front* sob a alegação de problemas de saúde inexistentes, Wagner, em sua juventude, foi um sincero defensor da liberdade.

Todavia, sua obra principal é marcada por um resgate da mitologia pagã alemã (Com personagens como *Parsifal, Tristão e Isolda e as Valquírias*) e ao elogio do germanismo (*Os mestres cantores de Nuremberg*). Mas é totalmente especulativo atribuir ao nacionalismo feroz wagneriano, ao qual indubitavelmente deve ter contribuído em alguma parcela para o crescimento de um sentimento nacional anti-semita, ao desastre das duas grandes guerras mundiais e das atrocidades cometidas pelos nazistas anos depois.

Seja como for, o romantismo burguês na música do século XIX foi promissor no contexto da formação dos Estados-nacionais resultando na consolidação de teatros nacionais, conservatórios e óperas, o que não deixa quaisquer duvidas a este respeito. A lista de músicas folclóricas e de compositores poderia ser extensa[8]; mas também é possível mencionar exemplos contrários, ou seja, da música que contesta o Estado-nacional, ainda no cenário do século de 1800, numa perspectiva diametralmente oposta, proletária e internacionalista. Não nos recordemos, infelizmente, na grande música, de nenhum grande compositor que elaborasse sua obra abertamente em favor de uma sociedade socialista neste período, mas a música *A internacional*, escrita pelo anarquista, poeta e operário Eugène Pottier em 1871, ano em que o mesmo combateu na Comuna de Paris, e musicada pelo também anarquista Pierre Degeyter, em 1888, simboliza bem o ideal do movimento operário do século XIX. Tratava-se de atacar o Estado nacional, enquanto instrumento de opressão em favor da classe burguesa, nos moldes teóricos, já mencionados, de Marx ou dos Anarquistas, e exaltar a classe trabalhadora de todo o mundo, irmanada pelo sentimento de revolução, contra a exploração do trabalho ("Bem unidos façamos, nesta luta final, uma terra sem amos, a Internacional"). A música *A Internacional* foi traduzida para diversas línguas e proibida em muitos países. Sua versão portuguesa foi escrita pelo anarco-sindicalista português Neno Vasco e, no Brasil, esta canção foi entoada fervorosamente na Greve Geral de 1917, assim como a mesma canção *A Inter-*

8 Os exemplos são muitos e mesmo inesgotáveis: Hector Berlioz compôs arranjos para a *Marselhesa*; embora este mesmo tema musical apareça também em Peter Tchaikovski na sua composição de grande beleza que retrata a épica campanha napoleônica rechaçada pelo Império Russo: "A tempestade – Abertura 1812". Mas entre nós, o que diríamos de Heitor Villa-Lobos, embrenhado na selva amazônica para ouvir o lendário canto do uirapuru?

nacional, acabou se tornando hino da URSS até ser substituída por Stálin. Sinal inequívoco de que o projeto socialista malograva sob a ditadura do proletariado.

Conclusão

Nada mais falaremos por ora, pois os exemplos citados em todo o artigo são mais do que suficientes para justificar uma pesquisa de música na geografia, no entanto, antes de concluirmos, ainda há espaço para uma ou duas reflexões. Se retornássemos aos instrumentos musicais e a indústria cultural, citados no início deste ensaio, valeria a pena recordar o interessante debate que se desenvolveu nos anos 60, inspirado pelos *Festivais de Música Popular Brasileira* transmitidos pela antiga TV Record, a respeito da guitarra elétrica (Ver o vídeo no YouTube, "Marcha contra a guitarra elétrica e o tropicalismo", parte do filme uma "Noite em 67"). Debaixo dos anos de chumbo, o problema foi colocado da seguinte maneira: a guitarra elétrica simbolizava a invasão cultural do imperialismo estadunidense para alguns (Elis Regina, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Jair Rodrigues, Gilberto Gil, e estudantes, acima de tudo); e, para outros, ao redor de cantores e compositores como Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Os Mutantes, Caetano Veloso, entre outros, a guitarra não era senão um instrumento fruto das novas tecnologias que ganhava o mundo através do rock'n'roll. Para nós, a questão não foi resolvida totalmente, e é difícil saber até que ponto a *pop music* urbana (rock, hip-hop, eletrônico etc.) representa a consolidação inexorável da indústria cultural ou se é apenas a marcha irrefreável da história. Se a primeira hipótese é verdadeira, então a música novamente serve-se a propósitos de dominação. Outra questão, que também não estamos autorizados a responder é se o fato da música atonal, por um lado, representar o esgotamento do cromatismo; por outro, também não teria aberto caminho, por ser incompreendida à maioria dos ouvintes, ao êxito da industria cultural? Se assim for, nada mais resta do que adotar uma postura pessimista e aceitar a barbárie. Mas se, ao contrário, aventarmos a hipótese de que mesmo a *música ligeira* pode acarretar uma apropriação verdadeiramente humana, o debate não pode parar neste dilema e, ao nosso ver, a geografia pode contribuir muito para isto.

Embora não seja possível afirmar categoricamente que a música é um fenômeno natural; a música, porém, tornou-se tão imprescindível às sociedades humanas que mal poderíamos imaginar um mundo sem ela. Não há cultura conhecida que não produza algum tipo de música, ainda que rudimentar. O próprio Adorno reconheceu que o tonalismo aparece à sociedade como *segunda natureza*. Música é apropriação e organização de ruídos naturais, caóticos e aleatórios; é estética no sentido da produção do sublime e do Belo por meio dos sons (mesmo na dissonância); é conhecimento na medida que estabelece conceitos teóricos e técnicos na arte da composição; e é sociabilidade no sentido de unir as pessoas, torná-las mais felizes, no amor, na festa, na dança, etc.

Na mitologia grega, Orfeu podia domar, com a extraordinária música de sua lira, as feras, que adormeciam tranquilas a seus pés. Uma geografia indiferente à música é o mesmo que condenar Orfeu, em seu resgate ao tenebroso mundo de Hades, a não voltar os olhos para o rosto de sua amada Eurídice. Impossível se, verdadeiramente, existem leis da paixão que só a música conhece a fundo em todo o seu âmago. Orfeu, arrebatado por uma profunda tristeza perante o fracasso de seu resgate, não mais cantou. Uma geografia indiferente à música é uma disciplina odiada pelos deuses, *despedaçada*, sem alma, meramente burocrática e destinada a parasitar o Estado ou a implorar, ajoelhada, por migalhas no mercado. Afinal, se ainda existe alguma coisa, um ideal, um mundo melhor por se construir, sonhar ou lutar – uma utopia! – como então poderíamos viver sem música – utopia das utopias?

Referências

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: *Theodor W. Adorno*: sociologia/ Org. Gabriel Chon; São Paulo: Ática, 1986.

ADORNO, T. W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Theodor W. Adorno* (Os Pensadores). Org. Paulo Arantes. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ADORNO, T. W. Por que é difícil a nova música. In: *Theodor W. Adorno*: sociologia. Org. Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1986.

ADORNO, T. W. Ravel. In: *Theodor W. Adorno*: sociologia. Org. Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1986.

ADORNO, T. W. Sobre música popular. In: *Theodor W. Adorno*: sociologia. Org. Gabriel Chon; São Paulo: Ática, 1986.

ARISTÓTELES. *Política*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

DAMIANI, A. L. A geografia que queremos. In: *Boletim Paulista de Geografia*, nº 83; AGB; São Paulo: 2005.

HOBSBAWN, E. Introdução. In: Hobsbawn, E.; RANGER, T. (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

IZZO, M. *Noções elementares de música*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1943.

LEFEBVRE, H. *La presencia y la ausencia*: Contribución a la teoría de las representaciones. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

MORAES, A. C. R., *Geografia: pequena história crítica*, São Paulo: Annablume, 2007.

SANTOS, M., *Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica*, São Paulo: EDUSP, 2005.

SAFATLE, V., *Nietzsche e a ironia em música*, in Cadernos Nietzsche, no. 21; FFLCH-USP: 2006.

SCHOPENHAUER, A., *O mundo como vontade e representação* (4ª. Parte); Edições e Publicações Brasil S.A.: 1963.

VÁRIOS, *Enciclopedia de la Musica*, Editorial Atlante, S.A., México, DF: 1948.

Discografia

BACH, J. S, *Cravo Bem Temperado*, Livro 1: Vol. I e II, (Interpretação: Wanda Landowska), RCA.

Coleção: Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro:

Boi-de-Mamão/SC, no. 27; texto: Doralécio Soares; Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais – FUNARTE; gravação: 1976.

Cana-verde/Ceará, no. 37; texto: Aloysio de Alencar; Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais – FUNARTE; gravação: 1975.

Congos/Paraíba, no. 18; texto: Francisco Pereira Junior; Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais – FUNARTE; gravação: 1977.

Dança do lelê/MA, no. 28; texto: Domingos Vieira Filho; Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais – FUNARTE; gravação: 1977.

Danças do Marajó, no. 24; texto: Vicente Salles; Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais – FUNARTE; gravação: 1976.

Fado de Quissamã/Rio de Janeiro, texto: Amália Lucy Geisel; FUNARTE, gravação: 1985.

Fandango/Alagoas, texto Théo Brandão; Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais – FUNARTE; gravação realizada ao vivo na Sede do Sindicato dos Arrumadores, Maceió, Alagoas, 1957.

Fandango/Paraná, texto: Roselys Vellozo Roderjan; Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais – FUNARTE; gravação: 1968.

Fandango/São Paulo, texto: Maria de L. B. Ribeiro; Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais – FUNARTE; gravação: 1981.

Reisado do Piauí, texto: Noé M. de Oliveira; Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais – FUNARTE; gravação: 1975.

Ticumbi/ES, texto: Guilherme S. Neves; Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais – FUNARTE; gravação: 1977.

Coleção Folha de Música Clássica:

Frédéric Chopin: Royal Philharmonic Orchestra/Madiasat Group S.A.; texto e documentação musical de Eduardo Rincón; São Paulo: Publifolha, 2005.

Richard Wagner: Royal Philharmonic Orchestra/Madiasat Group S.A.; texto e documentação musical de Eduardo Rincón; São Paulo: Publifolha, 2005.

Coleção As grandes Óperas:

Rigoletto (Verdi), no. 4 (Texto: Sérgio Sister), São Paulo; Abril Cultural: 1971.

Filmografia

À noite sonhamos (Song to remember), direção de Charles Vidor e roteiro de Ernst Marischka e Sidney Buchman, EUA, 1945.